

ЖС 733

В.М. ЖИРМУНСКИЙ

**СРАВНИТЕЛЬНОЕ
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ**



АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ОТДЕЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ И ЯЗЫКА

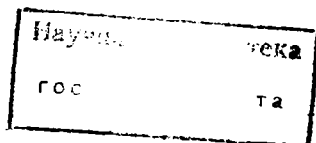
В.М.ЖИРМУНСКИЙ

ИЗБРАННЫЕ
ТРУДЫ

В.М.ЖИРМУНСКИЙ

СРАВНИТЕЛЬНОЕ
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ
ВОСТОК И ЗАПАД

И95342



ЛЕНИНГРАД
«НАУКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
1979

Редакционная коллегия:

*акад. М. П. Алексеев, доктор филолог. наук М. М. Гухман,
член-корр. АН СССР А. В. Десницкая (председатель),
доц. Н. А. Жирмунская, акад. А. Н. Кононов,
доктор филол. наук Ю. Д. Левин (секретарь),
акад. Д. С. Лихачев, член-корр. АН СССР В. Н. Ярцева*

Ответственные редакторы:

*М. П. Алексеев, Ю. Д. Левин,
Б. Н. Путилов*

Издание подготовлено

Н. А. Жирмунской

В. М. ЖИРМУНСКИЙ — ТЕОРЕТИК СРАВНИТЕЛЬНОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Вклад В. М. Жирмунского в развитие теории сравнительно-исторического исследования литературы трудно переоценить. В разработке научной методологии этой области советского литературоведения его труды сыграли важнейшую, если не решающую роль.)

Уже в работах по поэтике, относящихся к началу 1920-х гг. («Композиция лирических стихотворений», 1921; «Рифма, ее история и теория», 1923, и др.), логика научного исследования вела В. М. Жирмунского к сравнительно-историческому изучению литературных явлений. При этом ученый встал перед необходимостью установить методологические принципы таких исследований, ибо дореволюционное литературоведение зашло в этом вопросе в тупик. Историко-культурное направление изображало межнациональные литературные связи в виде пассивного заимствования кочующих идей и было бессильно выявить специфику влияний в сфере художественного творчества, а так называемая «филологическая школа» занималась бесперспективным коллекционированием бесчисленных фактов внешнего сходства — частных «параллелей» и «заимствований», не раскрывая их закономерности и идеологической значимости.

Напряженные, пытливые поиски новых путей в науке отличают докторскую диссертацию В. М. Жирмунского «Байрон и Пушкин», изданную в 1924 г. отдельной книгой. В эти годы ученый примыкал к сторонникам «формального метода» в литературоведении, хотя и занимал особую позицию по сравнению с другими «формалистами». Стремясь к максимальной объективности в решении проблемы, он ограничил сферу исследования имманентным литературным рядом. Изучать следует, утверждал он, непосредственно само произведение. Соответственно «влияние» понималось им «исключительно в смысле традиции поэтических приемов».¹ Социальных, идеологических, биографи-

¹ Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л., 1978, с. 16.

ческих факторов исследование не касалось. «Единственно плодотворный» в методологическом отношении подход формулировался В. М. Жирмунским следующим образом: «Пушкин вдохновлялся Байроном как поэт. Чему он научился у Байрона в этом смысле? Что „заимствовал“ из поэтических произведений своего учителя и как приспособил заимствованное к индивидуальным особенностям своего вкуса и дарования?».² При этом ученый не ограничивался композицией, стилем и другими элементами формы, а включал в сферу рассмотрения «вопросы поэтической „тематики“, т. е. содержания, но взятого «с художественной точки зрения».³ «Поэт заимствует не идеи, а мотивы, — писал он, — и влияют друг на друга художественные образы, конкретные и полные реальности, а не системы идей».⁴

Оставаясь в рамках литературного ряда, В. М. Жирмунский на этом этапе не мог еще раскрыть причины того или иного влияния и ограничивался лишь общей констатацией «назревшей потребности в новом поэтическом искусстве».⁵ Однако принципиально важным в его работе было подкрепленное конкретным материалом положение о том, что восприятие влияния не есть пассивное усвоение, но активная переработка и даже борьба, в результате чего создается свое искусство. Выяснение переработки, считал ученый, существенно для понимания художественного своеобразия изучаемого произведения и дает возможность выявить творческую индивидуальность автора.

Методологическую ценность имела установка В. М. Жирмунского на изучение отзывов современников, а также предпринятое им исчерпывающее исследование «массовой литературной продукции» эпохи, что позволяло выявить масштабы воздействия внешнего влияния (в данном случае — байронизма) и его характер.

Впоследствии В. М. Жирмунский сам критиковал свою книгу за обособление художественного мастерства от идеологического содержания. Тем не менее благодаря осмыслению активного характера восприятия влияний, пронизательным наблюдением автора, а также обилию и систематизации собранного историко-литературного материала книга «Байрон и Пушкин» сохраняет свое значение и поныне, и ее переиздание в предыдущем томе «Избранных трудов» ученого вполне закономерно.

(В 1935 г. В. М. Жирмунский, пришедший в результате долгих и сложных творческих исканий к марксизму, выступил с докладом «Сравнительное литературоведение и проблема литературных влияний»,⁶ который явился основополагающим для даль-

² Там же, с. 23.

³ Там же, с. 16.

⁴ Там же, с. 23.

⁵ Там же, с. 19.

⁶ Публикация: Изв. АН СССР, Отделение обществ. наук, 1936, № 3, с. 383—403.

нейшего развития методологии советского сравнительного литературоведения. Сам ученый считал его «поворотным пунктом в своем научном развитии».⁷

Подвергнув критике западноевропейских компаративистов, сводящих проблему к узкому кругу вопросов, касающихся преимущественно контактных связей, В. М. Жирмунский выдвинул концепцию о единстве историко-литературного процесса, обусловленного единством социально-исторического развития человечества. «С этой точки зрения, — говорил он, — мы можем и должны сравнивать между собой аналогичные литературные явления, возникающие на одинаковых стадиях социально-исторического процесса, вне зависимости от наличия непосредственного взаимодействия между этими явлениями».⁸ Таким образом формулировалась необходимость типологического подхода. «Сравнение, — утверждал В. М. Жирмунский, — должно служить приемом для установления закономерности литературных явлений, соответствующих определенным стадиям общественного развития».⁹ Цель и задачу сравнительного литературоведения он видел в построении «всеобщей литературы» на базе марксистской концепции всемирно-исторического развития.

В. М. Жирмунский справедливо указывал на Александра Веселовского как на своего непосредственного предшественника, который, опираясь на частные эмпирические обобщения, предполагал наличие неких общих закономерностей общественного развития и связывал сравнительно-исторический подход с задачами изучения «всеобщей литературы».

С точки зрения В. М. Жирмунского, типологические сходения не исключают конкретных влияний. Напротив, именно наличие аналогичных тенденций, «встречных течений» (как их называл Веселовский) в национальных литературах становится предварительным условием международных литературных влияний, которые возможны только тогда, когда в самом обществе возникает «потребность в идеологическом импорте». В то же время ученый подчеркивал, что всякое влияние претерпевает «социальную трансформацию» в новой среде в зависимости от местных общественных условий и запросов. Само влияние есть категория историческая, его характер меняется с изменением общественных отношений, и В. М. Жирмунский показывал, что различным общественным формациям соответствуют различные типы влияния.

Следует, однако, отметить, что в трактовке проблемы влияний в этот период у В. М. Жирмунского сказалось распространенное тогда в советском литературоведении отождествление литера-

⁷ Берков П. Н. Краткий очерк научно-исследовательской, педагогической и общественной деятельности. — В кн.: Виктор Максимович Жирмунский. М., 1965, с. 16—17 (Материалы к биобиблиографии ученых СССР).

⁸ Изв. АН СССР, Отделение обществ. наук, 1936, № 3, с. 384.

⁹ Там же, с. 390.

туры с идеологией вообще. «Всякий факт литературного взаимодействия есть факт идеологический и следовательно — социально значимый»,¹⁰ — писал он, указывая на необходимость изучения явления лишь с этой стороны, что приводило к игнорированию литературной специфики влияния.

Возвращаясь в последующих работах («Литературные отношения Востока и Запада как проблема сравнительного литературоведения», 1946; «Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса», 1958; «Проблемы сравнительно-исторического изучения литератур», 1960; «Литературные течения как явление международное», 1967) к изложению своей концепции, В. М. Жирмунский уточнял ее, устранял социологическую прямолинейность, вводил национально-исторический фактор, уделял большее внимание литературно-художественной специфике предмета изучения, но основные положения оставались неизменными. И поскольку эти последующие работы, так сказать, «перекрывали» и дополняли статью «Сравнительное литературоведение и проблема литературных влияний», это обстоятельство побудило ученого исключить ее из составленного им плана издания своих сочинений, несмотря на этапное значение, которое статья имела в его творческом развитии.

На основании разработанной им концепции сравнительно-исторического изучения литератур В. М. Жирмунский еще в 1930-е гг. создал историко-литературные труды — монографию «Гете в русской литературе» (1937) и статью «Пушкин и западные литературы» (1937),¹¹ — где по-новому ставилась проблема международных литературных связей. В обоих случаях (влияние писателя на иноязычную литературу и восприятие писателем иноязычных литературных явлений) внимание автора сосредоточивалось на творческой переработке заимствования. Он устанавливал, что сложное взаимодействие Пушкина с литературным прошлым и современностью Запада определялось развитием русской литературы, в котором Пушкин участвовал, и русской общественной действительностью, которую он изображал. В этом взаимодействии, показывал В. М. Жирмунский, яснее вырисовывались индивидуальные черты Пушкина-поэта, национальное своеобразие его творчества.

Развертывая в книге о Гете тезис о творческой переработке, В. М. Жирмунский показывал, что литературное произведение, претерпевая трансформацию в иноязычных переводах, подражаниях и критических интерпретациях, становится действенным фактором других национальных литератур, включается в их развитие как явление «в известном отношении равноправное с продуктами национального творчества. В этом смысле русский Гете

¹⁰ Там же, с. 399.

¹¹ См. предыдущий том Избранных трудов В. М. Жирмунского.

есть проблема русского литературного и общественного развития». ¹²

В то же время В. М. Жирмунский подчеркивал, что возможности осмысления и переосмысления творчества Гете, как и всякого иного писателя, не безграничны, так как пределы «заложены в объективных, исторически обусловленных особенностях самого произведения или писателя». ¹³ Это стремление установить объективные критерии истинности осмысления противостояло тенденциям некоторых компаративистов объявлять всякое инациональное восприятие субъективно-произвольным, что вело к отрицанию познаваемости литературного произведения за пределами его страны.

Идейный пафос, воодушевляющий советских ученых, работающих в области сравнительного литературоведения, был очень точно определен В. М. Жирмунским во время Великой Отечественной войны в докладе 1944 г. на научной сессии, посвященной 125-летию Ленинградского университета. Сравнительное литературоведение, утверждал он, исходит «из идеи братства и взаимопомощи народов в деле культурного развития и исторического прогресса». Поэтому оно непосредственно направлено «против реакционных и человеконенавистнических „теорий“ германского фашизма, проповедовавшего национальную рознь и исключительность». ¹⁴

Принципиальное значение имел упомянутый выше доклад В. М. Жирмунского «Проблемы сравнительно-исторического изучения литератур», прочитанный в январе 1960 г. на всесоюзной дискуссии по вопросам взаимосвязей и взаимодействия литератур, которая сыграла решающую роль в развитии советского сравнительного литературоведения. В этом докладе ученый подвел итог соответствующим своим работам, выводя концепцию сравнительно-исторического литературоведения и его категорий из марксистского понимания единства и закономерности социально-исторического развития человечества, обуславливающего развитие литературы как идеологической надстройки. Наряду с уточнением и углублением ряда прежних формулировок докладчик уделил большое внимание литературному аспекту проблемы типологических схождений и влияний. [Он подчеркнул важность сравнительного изучения типологических схождений, которое «позволяет установить общие закономерности литературного развития в его общественной обусловленности и в то же время национальную специфику литератур, являющихся предметом сравнения». ¹⁵ Национальному фактору В. М. Жирмунский уделил в докладе большое внимание. Сама социальная об-

¹² Жирмунский В. Гете в русской литературе. Л., 1937, с. 17.

¹³ Там же, с. 16.

¹⁴ Труды юбилейной научной сессии ЛГУ, секция филол. наук. Л., 1946 с. 175—176.

¹⁵ См. наст. изд., с. 68.

условленность влияния, говорил он, «определяется внутренней закономерностью национального развития, общественного и литературного», а «социальную трансформацию заимствованного образца» он интерпретировал как «творческую переработку и приспособление к общественным условиям, явившимся предпосылкой взаимодействия, к особенностям национальной жизни и национального характера».¹⁶

Принципы сравнительно-исторического изучения литератур, выработанные В. М. Жирмунским, вобрала в себя достижения предшествующей филологической науки. Пристальное внимание ученого привлекали все попытки представить развитие мировой истории и истории мировой культуры в виде закономерного процесса. Отсюда его интерес к И. Г. Гердеру, который строил философию истории как общее движение человечества к «гуманности», учитывая в то же время «своеобразие национальных культур и исторических эпох как качественно самостоятельных ступеней в широкой перспективе мировой истории».¹⁷ Обширный очерк жизни и творчества Гердера, написанный В. М. Жирмунским еще в 1930-е гг. и тогда уже привлечший внимание литературоведов и фольклористов, был напечатан в 1959 г. в качестве введения к сочинениям немецкого мыслителя, а затем в немецком переводе издан отдельной книгой в ГДР (1963).

Но наибольший интерес ученого вызвала «Историческая поэтика» А. Н. Веселовского — обобщающий синтетический труд по теории и истории литературного процесса, высшее достижение дореволюционной отечественной филологии. В. М. Жирмунский, способствовавший в 1938 г. возобновлению издания собрания сочинений Веселовского, издает вскоре его «Избранные статьи» (совместно с М. П. Алексеевым, 1939) и цикл работ, относящихся к теме «Историческая поэтика» (1940).

В статьях и докладах, посвященных Веселовскому, итог которым подводит публикуемая впервые полностью в настоящем томе работа «А. Н. Веселовский и сравнительное литературоведение», В. М. Жирмунский раскрыл значение «Исторической поэтики», показал ее силу, заключающуюся в стихийно-материалистической концепции единства и закономерности исторического процесса, и слабость, обусловленную позитивистской методологией, которая препятствовала теоретическим обобщениям. «Задача советского литературоведения, — указывал В. М. Жирмунский, — поднять знамя, выпавшее из рук великого ученого, и продолжить начатую им работу на основе марксистско-ленинского понимания исторического процесса в целом и специфики литературного творчества».¹⁸

¹⁶ Там же, с. 75.

¹⁷ Жирмунский В. М. Жизнь и творчество Гердера. — В кн.: Гердер И. Г. Избранные соч. М.—Л., 1959, с. LVII.

¹⁸ См. наст. изд., с. 136.

Разработка теории сравнительного изучения литератур подвела В. М. Жирмунского еще перед войной к проблемам научного построения всеобщей истории литературы. В 1941 г. он выступил со статьей «Принципы и план построения Истории западных литератур». Впервые на базе марксистско-ленинского понимания закономерностей исторического процесса практически решалась задача широкого синтеза, охватывающего весь единый в своей стадиальности процесс общественного и литературного развития. В рамках общеисторической периодизации была намечена периодизация литературная — по литературным течениям и стилям. Поскольку «История» должна была строиться по отдельным литературам, отмечалась необходимость «всячески подчеркивать единство литературного процесса в целом и постоянное взаимодействие между национальными литературами». В связи с этим указывалось на необходимость устанавливать принципиальные аналогии литературного развития, закономерно возникающие на одинаковых стадиях социального процесса, а с другой стороны — широко отмечать взаимодействия национальных литератур, в частности «особенно существенным» было названо «установление связей и взаимодействия между западными литературами и литературой русской».¹⁹

Война помешала осуществлению этого плана в полном виде. Он был реализован лишь отчасти в издании «История западноевропейской литературы. Раннее средневековье и Возрождение» (1947, переиздания: 1959 и 1978), созданном коллективом ученых под руководством В. М. Жирмунского. Его концепция проявилась не только в этом труде, но и в частных исследованиях из истории западных литератур, где конкретные явления, отдельные писательские судьбы рассматриваются как составные элементы мирового литературного процесса («Байрон и современность», 1941; «История легенды о Фаусте», 1958, и др.).

К той же проблеме В. М. Жирмунский вернулся в докладе на дискуссии о взаимосвязях литератур, где в заключении он особо подчеркнул, что марксистское понимание законов исторического развития сделало впервые возможным подлинно научное построение всеобщей истории литературы, которая должна преодолеть традиционный европоцентризм западного литературоведения, став историей литературы действительно мировой, а не только европейской. И сам ученый на практике осуществил это требование в своих фольклорных исследованиях.

Параллельно с проблемами сравнительного литературоведения и в тесной связи с ними В. М. Жирмунский много и исключительно плодотворно занимался методологическими и теоретическими вопросами сравнительного изучения фольклора. Исследования и поиски, посвященные обширному кругу проблем,

¹⁹ Изв. АН СССР, ОЛЯ, 1941, № 1, с. 162—163.

продолжались с конца 20-х гг. и до самых последних дней и отразились как в ряде специальных теоретических работ, так и в многочисленных фундаментальных трудах по истории фольклорных жанров и сюжетов. В поле зрения ученого входили по существу все основные и по-настоящему актуальные аспекты фольклористической компаративистики: характер и причины сходства сюжеттики фольклора разных народов и исторических эпох; общность и единство закономерностей развития и жанровых форм народного творчества в межнациональных масштабах; природа и специфика межэтнических контактов в сфере фольклора; роль литературы в фольклорных процессах; судьбы фольклора отдельных этнических групп в иноэтническом окружении; общее и особенное в поэтике разных народов и др.

В этом комплексе сравнительных проблем очень рано выделилась в качестве ключевой проблема единства мирового фольклорного процесса в его обусловленности социально-историческим процессом развития человечества как определяющей основой общности в сфере жанров, сюжеттики, поэтики фольклора разных народов. Главная заслуга В. М. Жирмунского состоит в том, что он разработал методологические принципы новой теории сравнительной фольклористики и в своих трудах по истории героического эпоса, баллады, сказки и других жанров дал блестящие образцы их эффективного применения.

Итоговый в методологическом и теоретическом плане характер имел доклад В. М. Жирмунского на IV Международном съезде славистов в Москве в 1958 г. С этого времени основные положения новой теории, которую в наши дни принято называть историко-типологической, прочно утвердились и стали плодотворно развиваться в советской фольклористике, вызвали широкий международный резонанс и острую дискуссию в фольклористике европейской и американской.

В выработке новых принципов сравнительного изучения народного творчества В. М. Жирмунский исходил из общих марксистских положений о единстве и закономерностях исторического процесса и опирался, в частности, на классический труд Ф. Энгельса «Происхождение семьи, частной собственности и государства», где был уже успешно осуществлен сравнительно-типологический анализ ранних этапов истории человеческого общества и культуры. Непосредственными предшественниками в академической науке, наследие которых В. М. Жирмунский подверг творческой и критической переработке, были А. Н. Веселовский с его «Исторической поэтикой» и исследованиями в области героического эпоса, сказок, обрядовой поэзии и крупнейшие представители этнографической школы — Э. Тэйлор, Д. Фрейзер, показавшие в своих трудах единство развития ранних стадий человеческой культуры. Особо надо подчеркнуть тот факт, что сравнительные теоретические исследования Жирмунского-фольклориста в 30—40-е гг. были непосредственно связаны

с общим движением отечественной фольклористики, занятой в это время усиленными поисками научной методологии и методики, которые соответствовали бы большим задачам исторического изучения народного творчества. Здесь следует напомнить о трудах В. Я. Проппа, противопоставившего традиционному миграционизму идеи историко-типологического единства фольклорных процессов и стремившегося обнаружить типологические законы жанро- и сюжетообразования в фольклоре; о работах И. И. Толстого и И. М. Тронского, с успехом применявших принципы историко-стадиального подхода к изучению фольклора и литературы античного общества; об исследованиях О. М. Фрейденберг, направленных на выявление общих закономерностей фольклорного творчества. В том же русле шли работы ведущих советских этнографов — В. Г. Богораза, Д. К. Зеленина, Е. Г. Кагарова и др., успешно осуществлявших историко-типологическое изучение материальной и духовной культуры народов, находившихся на ранних ступенях развития.

В коллективной по существу работе фольклористов, этнографов, этномузыкологов, искусствоведов, языковедов в области теории и методологии новой сравнительной фольклористики В. М. Жирмунскому по праву принадлежит ведущая роль, что обусловлено и размахом, тематическим диапазоном его работ, и их фундаментальностью, и — главное — наличием в них комплекса четко сформулированных положений, тезисов, подкрепленных анализом громадного количества самых разнообразных фактов. Характерно, что, к какой бы области народного творчества он ни обращался, сравнительные аспекты неизменно выдвигались на первый план, сравнительно-исторический анализ оказывался одним из самых эффективных путей к решению собственно исторических и генетических проблем и к раскрытию художественной значимости изучаемых памятников и их места в народной культуре. Это в равной степени относилось и к изучению германского эпоса, и к серии монографий, посвященных героическому эпосу тюркских народов, и к трудам по сказочной сюжетике. . .

Именно исходя из конкретных и вместе с тем масштабных задач исторического изучения фольклора, В. М. Жирмунский осуществил последовательное разграничение основных аспектов сравнительно-исторического исследования, выделил в качестве главных сравнения историко-типологическое, историко-генетическое и основанное на признании культурных взаимодействий, подчеркнул связанные с этими тремя типами различия в научной методике. Несмотря на некоторые оговорки, можно считать, что В. М. Жирмунский рассматривал историко-типологическую общность в фольклоре как определяющую закономерность, проявления которой науке предстояло еще раскрыть сколько-нибудь полно. Ученый сосредоточился на исследовании такой общности в героическом эпосе, где она обнаруживала себя наиболее после-

довательно, широко и была обусловлена самой природой эпического творчества. Историко-типологический подход позволил в итоге широких сопоставлений эпических памятников не только заново прочитать важнейшие страницы их генезиса и исторической эволюции, но и выдвинуть хорошо обоснованную теорию возникновения, генетических корней и типологических этапов развития эпического творчества в рамках межнациональных. В разработке этой последней наряду с В. М. Жирмунским необходимо назвать имена В. Я. Проппа и Е. М. Мелетинского. В 60—70-е гг. советское эпосоведение, опираясь на идеи, высказанные В. М. Жирмунским, значительно продвинулось как в изучении отдельных эпосов народов СССР и зарубежных стран, так и в дальнейшей разработке общих проблем теории и истории эпического творчества.

Относительно масштабов проявления историко-типологической общности в других жанрах фольклора В. М. Жирмунский высказывался достаточно осторожно. О жанрах, для которых характерна повествовательная занимательность (народный устный роман, баллада, волшебная и бытовая сказка), ученый неоднократно писал, что они значительно сильнее подвержены влияниям со стороны и роль заимствований в их распространении весьма велика. Между тем исследования советских фольклористов 60—70-х гг. в сфере различных жанров как классического, так и позднего фольклора со всей убедительностью показали, что законы историко-типологической общности выходят далеко за пределы эпоса и по-своему весьма ощутимо действуют в обрядовом фольклоре, в поздних формах эпоса, в лирике, в народной прозе и т. д., в том числе и в таких жанрах, как баллада и волшебная сказка. Тем самым подтвердилась исключительная плодотворность основных идей В. М. Жирмунского и, как это часто бывает в науке, открылись такие перспективы их развития, которых сам ученый в полной мере мог и не предполагать.

В наше время обнаруживается все больше фактов, свидетельствующих, что фольклорный процесс регулируется жесткими и специфическими закономерностями, имеющими универсальный характер, в силу чего мы и встречаемся на каждом шагу с проявлениями самой разнообразной общности в жанровых структурах, сюжетике, особенностях поэтики, с множеством поразительных «совпадений» и параллелей, которые в действительности полностью оправданы и неизбежны. Наряду с представлениями о типологических аналогиях в нашу науку прочно вошло понятие типологической преемственности, т. е. общности динамического порядка, общности, являющейся результатом исторической неравномерности единых фольклорных процессов.

Читатель настоящей книги, конечно, обратит внимание на то, что в собранных здесь статьях очень много внимания уделено проблемам контактных связей, заимствований и т. д. Так получилось, что В. М. Жирмунский в своих книгах выступал

преимущественно как последовательный сторонник историко-типологического анализа, а отдельные этюды и статьи посвящал проблемам культурных взаимодействий. Можно было бы сказать, что, отстаивая и развивая принципы историко-типологической теории, ученый вместе с тем стремился к поискам новых путей и возможностей в исследовании проблем заимствования и контактных связей. Он всегда был убежден в том, что «культурные взаимодействия, „заимствования“... являются дополнительным фактором генетического порядка, важное значение которого невозможно оспаривать, поскольку в реальных исторических условиях не существовало и не существует абсолютно изолированного общественного и культурного развития.²⁰

С другой стороны, для В. М. Жирмунского были очевидны бесперспективность и методологическая уязвимость традиционного миграционизма в фольклористике. Во многом благодаря работам В. М. Жирмунского критика теории заимствования и ее методики получила в нашей науке широкий и принципиальный характер, были выявлены не просто недочеты, преувеличения, натяжки, но и показана ошибочность исходных постулатов. Теперь стало общеизвестной истиной, что самые поразительные сходжения вовсе не обязательно объяснять заимствованием, что факты миграции, взаимодействия должны быть точно доказаны. Статьи В. М. Жирмунского о «странствующих сюжетах» как раз и примечательны заложенными в них поисками новых путей обнаружения и обоснования наличия контактов. В. М. Жирмунский исходил из того, что контактные связи, сами по себе закономерные, по существу есть своеобразное проявление связей историко-типологического порядка. Многие так называемые странствующие сюжеты восходят в своей основе к различным древним отношениям, социальным институтам, обычаям, обрядам, т. е. возникновение и самый характер их типологически обусловлены. Позднее такие сюжеты, утрачивая непосредственную связь с тем или иным этнографическим субстратом, начинают передаваться от одного этноса к другому. При этом сам акт передачи и процесс усвоения и трансформации в новой среде подчинены историко-типологическим закономерностям и более широким процессам в народном творчестве в целом. Таким образом, проблемы заимствования невозможно рассматривать вне круга общих проблем истории фольклора, с одной стороны, и вне вопросов историко-генетических — с другой. А эти последние предполагают обязательное подключение таких аспектов фольклористической методики, которые условно принято называть в современной науке принципами этнографизма: прежде чем пускаться в поиски путей, хронологии и способов передачи и усвоения того или иного сюжета, необходимо тщательно выяснить его «исконные» этнографические связи, наличие и харак-

²⁰ См. наст. изд., с. 195.

тер которых непременно укажут на возможность самостоятельного и независимого возникновения сюжета в разных местах и у разных этносов и поставят вопрос о заимствовании на реальную почву истории.

Статьи В. М. Жирмунского «Эпическое сказание об Алпамыше и „Одиссея“ Гомера», «„Пир Атрея“ и родственные этнографические сюжеты в фольклоре и литературе», «Легенда о призвании певца» и другие, так же как и отдельные пассажи в разных монографиях и докладах, выразительно демонстрируют значительные результаты нового подхода к старым вопросам о взаимосвязях и заимствованиях в фольклоре. В. М. Жирмунский своими исследованиями показал решительное преимущество новой сравнительной методологии в той сфере фольклористической компаративистики, где миграционисты чувствовали себя полновластными хозяевами положения, а именно в сфере сюжетики. В этом плане особенный интерес представляет доклад для IV Международного съезда славистов, в преимущественной своей части посвященный анализу сюжетных сходжений в эпосе славянских, германских и тюркских народов. Ученый подверг рассмотрению едва ли не весь основной состав общих сюжетных тем, сюжетов и мотивов, встречающихся в эпических памятниках многих народов Европы и Азии. Не отрицая наличия в отдельных случаях возможных заимствований, он главное внимание уделил обоснованию историко-типологического характера их сходства, которое базируется, во-первых, на том, что они восходят к сходным явлениям и фактам социальной жизни, быта и культуры, и, во-вторых, на преемственности с предшествующей фольклорной традицией, обуславливающей устойчивость сюжетных связей.

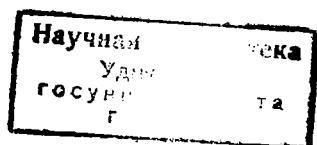
Труды В. М. Жирмунского, посвященные сравнительным проблемам, заключают, помимо всего прочего, обширную программу желательных исследований как конкретно-исторического, так и методологического порядка.

Некоторые пункты этой программы уже получили известную реализацию в работах современных ученых, многие же еще ждут своей очереди. К числу таких программных принадлежат, например, вопросы о «балканской общности» в сфере фольклора, о «славяно-романской взаимности», об условиях, при которых вероятность передачи сказаний в иноязычную среду становится реальностью, о выработке надежных доказательств наличия заимствований и др. Специально следует сказать как о программной о статье «К вопросу о международных сказочных сюжетах». Раскрывая здесь недостаточность методики и принципов финской школы в сказковедении, В. М. Жирмунский ставит вопрос о необходимости широкого выхода за пределы привычных историко-географических границ, оставаясь в которых, невозможно удовлетворительно разрешить проблемы происхождения и истории сказочных жанров. Он призывает специалистов всерьез за-

пяться выявлением структурных закономерностей в том сказочном материале, который характеризуется своей спецификой и принадлежит иным, мало пока еще изученным регионам. Другими словами, речь идет о необходимости в наши дни изучать действительно мировой фольклорный процесс во всей его сложности, во всем многообразии этнических, исторических, региональных вариаций, ибо только такое изучение способно привести к открытию общих закономерностей.

Для В. М. Жирмунского живая и конкретная история фольклорных жанров и памятников, фольклорной поэтики всегда была на первом плане, но путь к познанию этих реальных явлений народного творчества лежал для него через открытие общих закономерностей и уяснение общих процессов, и важнейшую роль в осуществлении этих больших задач играли сравнительные исследования. Вот почему труды В. М. Жирмунского, посвященные сравнительным проблемам, общим и частным, являются значительным вкладом в современную теорию и методологию литературоведения и фольклористики.

1953/42



ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОТНОШЕНИЯ ВОСТОКА И ЗАПАДА КАК ПРОБЛЕМА СРАВНИТЕЛЬНОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

1

Основной предпосылкой сравнительной истории литературы является единство процесса социально-исторического развития человечества, которым в свою очередь обусловлено единство развития литературы как одной из идеологических надстроек. Подобно тому, как общественно-политические отношения эпохи феодализма, обусловленные сходным состоянием производительных сил и производственных отношений, обнаруживают (при всех различиях) типологически сходные черты на крайнем западе Европы и, например, в Средней Азии (развитие феодального землевладения, цехового ремесла и т. п.), так и в области идеологии искусство как образное познание действительности должно представлять значительные аналогии на одинаковых стадиях общественного развития. Такие идеологические течения и литературные стили, как, например, Ренессанс, барокко и классицизм, буржуазное Просвещение, романтизм, критический реализм, натурализм и символизм и т. д., не случайно охватывают все страны Европы как последовательные стадии единого исторического и историко-литературного процесса, хотя и в различных хронологических гранях и со специфическими местными особенностями, отражающими на фоне единства общего исторического движения своеобразие исторического развития данной страны.

Отметим, что уже акад. А. Н. Веселовский сопоставлял в этом смысле явления литературы с фактами истории языка и общественного быта. «Как в языках, при различии их звукового состава и грамматического строя, — писал Веселовский, — есть общие категории (например числительных имен), отвечающие общим приемам мышления, так и сходство народных верований, при отличии рас и отсутствии исторических связей, не может ли быть объяснено из природы психического процесса, совершающегося в человеке? Чем иначе объяснить, что в сказках и обрядах народов, иногда очень резко отделенных друг от друга и

в этнологическом, и в историческом отношениях, повторяются те же мотивы, те же задачи и общие очертания действия?..»¹

Эта точка зрения была подсказана Веселовскому примером классиков буржуазной этнографии. Он сам ссылается в цитируемой статье на «Первобытную культуру» Тэйлора, которую он называет «замечательной книгой».² Во вступительной главе этой книги Тэйлор выдвигает мысль о единообразии и постоянстве явлений материальной и духовной культуры на одинаковых стадиях общественного развития независимо от внешней хронологии и района географического распространения, рассматривая этот факт как подтверждение закономерности общего процесса исторического развития человечества. Отсюда — выдвигаемый Тэйлором метод «сравнения обществ, стоящих приблизительно на одинаковом уровне культуры».³ «Обитатели озерных жилищ древней Швейцарии могут быть поставлены рядом со средневековыми ацтеками, а североафриканские оджибве — рядом с южноафриканскими зулусами». Вместе с тем Тэйлор отрицает расовую замкнутость и изолированность культурного развития народов, рассматривая историю цивилизации как единый процесс. «Отдельные моменты нашего исследования покажут, как я надеюсь, что фазисы культуры мы вправе сравнивать, не принимая в расчет, насколько племена, пользующиеся одинаковыми орудиями, следующие одинаковым обычаям или верующие в одинаковые мифы, различаются между собой физическим строением и цветом своей кожи и волос».⁴

Напомним, что и Энгельс вслед за классиками буржуазной этнографии пользуется методом исторического сравнения, когда в «Происхождении семьи, частной собственности и государства» сопоставляет развитие родового строя у греков и римлян с аналогичными явлениями, изученным Морганом в родоплеменных союзах североамериканских индейцев.

Та же идея лежит в основе «Исторической поэтики» Веселовского, которая, в самых своих противоречиях и незаконченности, является грандиознейшей попыткой историко-литературного синтеза на базе литературоведения XIX в. При построении исторической поэтики, охватывающей развитие всех литератур, Веселовский исходит из невысказанной мысли о единстве и закономерности процесса развития мировой литературы в его социальной обусловленности. Эта общая концепция литературного процесса, нигде отчетливо не формулированная и не обоснованная, позволяет ему широко сопоставлять явления, не связанные хронологической одновременностью и историческим взаимодействием, но находящиеся на одинаковой стадии общественного развития: древнегерманский героический эпос — с «Илиадой» или «Калевалой», лирические четверостишия, которыми обменивались Алкей и Сапфо, — с итальянскими народными *stornelli*, культовую драму древних греков — с так называемой «медвежьей драмой» народов северной Сибири, родовых и дружин-

ных певцов у древних греков, германцев и кельтов — с кавказскими ашугами, позднейших западноевропейских жонглеров и шпильманов — с суданскими гриотами и т. п.

Такой метод сравнения, предполагая возможность рассмотрения указанных явлений — независимо от их происхождения, географического распространения и хронологического приурочения — как равноценных со стадияльной точки зрения, подразумевает единство и закономерность процесса литературного развития, как и всего общественно-исторического процесса в целом.

Однако при конкретном сравнительном анализе исторически сходных явлений в литературах различных народов вопрос о стадияльно-типологических аналогиях литературного процесса неизбежно перекрещивается с не менее существенным вопросом о международных литературных взаимодействиях. Невозможность полностью выключить эти последние вполне очевидна. История человеческого общества фактически не знает примеров абсолютно изолированного культурного (а следовательно, и литературного) развития, без непосредственного или более отдаленного взаимодействия и взаимного влияния между его отдельными участками. Основной предпосылкой этих взаимодействий являются неравномерности, противоречия и отставания, характеризующие развитие классового общества. В условиях неравномерностей единого социально-исторического процесса страна, «промышленно более развитая, — по словам Маркса, — показывает менее развитой стране лишь картину ее собственного будущего».⁵ Отсюда следует, что страны более отсталые не всегда проделывают заново и самостоятельно тот этап исторического пути, который уже пройден странами передовыми. «Всякая нация может и должна учиться у других», — говорит по этому поводу Маркс.⁶ Эта учеба может касаться не только новых научно-технических завоеваний, которыми пользуется страна более отсталая для удовлетворения своих хозяйственных потребностей и технического перевооружения. Подобный международный обмен опытом наблюдается и в области политической практики, и в сфере идеологии. В частности, в области литературы вопрос этот встает перед нами как проблема так называемых «международных литературных влияний».

Однако самый факт широкого наличия международных взаимодействий между литературами не снимает поставленной выше более общей проблемы параллелизма литературного развития. Всякое исторически значимое «влияние» не есть случайный, механический толчок извне, не эмпирический факт индивидуальной биографии писателя или группы писателей, не результат случайного знакомства с новой книжкой или увлечения модным литературным образцом или направлением. Литература, как и прочие виды идеологии, возникает прежде всего на основе определенной социальной практики — как отражение общественной действительности и как орудие для ее перестройки. Поэтому са-

мая возможность влияния со стороны обусловлена имманентной закономерностью развития данного общества и данной литературы как общественной идеологии, порожденной определенной исторической действительностью. Всякое влияние исторически закономерно и социально обусловлено: для того чтобы оно стало возможным, необходимо, чтобы аналогичные более или менее оформленные тенденции (идеи и настроения, темы и образы) уже наличествовали в данной стране, у идеологов данного общественного класса. А. Н. Веселовский говорил в таких случаях о «встречных течениях», вызванных аналогичным развитием общественной мысли. «Займствование, — справедливо замечает Веселовский, — предполагает в воспринимающем не пустое место, а встречное течение, сходное направление мышления, аналогичные образы фантазии. Теория „займствования“ вызывает, таким образом, теорию „основ“ и обратно. . .».⁷

В своей незаконченной «Поэтике сюжетов» Веселовский впервые поставил вопрос о «пределах, в которых приложима гипотеза займствований»⁸ в применении к вопросу о сходстве литературных сюжетов. Веселовский исходит в своем рассуждении из противопоставления «мотива» и «сюжета», т. е. простейшей, одночленной повествовательной единицы и сложной комбинации таких единиц. «Под мотивом, — пишет Веселовский, — я разумею простейшую повествовательную единицу, образно отвечающую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения. При сходстве или единстве бытовых и психологических условий на первых стадиях человеческого развития такие мотивы могли создаваться самостоятельно и вместе с тем представлять сходные черты». «Под сюжетом я разумею тему, в которой снуются разные положения — мотивы».⁹ «Чем сложнее комбинация мотивов (как песни — комбинации стилистических мотивов), чем она нелогичнее и чем составных мотивов больше, тем труднее предположить, при сходстве, например, двух подобных разноплеменных сказок, что они возникли путем психологического самозарождения на почве одинаковых представлений и бытовых основ. В таких случаях может подняться вопрос о займствовании в историческую пору сюжета, сложившегося у одной народности, другою».¹⁰ «Простейшие мотивы. . . могли самозарождаться, серии мотивов — сюжеты возбуждают, при их сходстве, вопрос о займствовании с той или другой стороны».¹¹ Веселовский сообщает, что по расчету фольклориста Джекобса при 12 самостоятельных элементах в сюжете вероятность случайного повторения одинаковой комбинации мотивов равняется 1:479 миллионов.¹²

Не подлежит сомнению принципиальная правильность этого разделения, которое с такою четкостью провел Веселовский. В большинстве случаев оно может служить методическим указанием и критерием для исследователя, однако — с одной существенной оговоркой. Вычисление Джекобса основано на предпо-

сылке, что сюжет является механической комбинацией мотивов, к которой именно ввиду ее случайности может быть приложена математическая теория вероятности. Между тем на самом деле развитие повествовательного сюжета и последовательность в нем мотивов имеют внутреннюю логику, обусловленную логикой самой объективной действительности и историческими особенностями человеческого сознания, отражающего эту действительность. Поэтому при определенной исходной ситуации дальнейшее движение сюжета в конкретных условиях исторической жизни до известной степени предопределено особенностями быта, общественной жизни и общественной психологией. Точно также и комбинация стилистических мотивов в лирике возникает не случайно; она группируется вокруг стержня определенного типа лирического переживания, которое подсказывает поэту целую серию лирических образов, связанных между собою единством настроения, бытовой обстановки и социальных представлений (как, например, образы любви как рыцарского служения даме в средневековой поэзии трубадуров). Это обстоятельство, которое Веселовский не учел в достаточной мере, позволяет в ряде случаев расширить круг фактов так называемого «самозарождения» и за пределы одночленных мотивов, о которых в этом смысле говорил Веселовский.

2

Стадиально-типологические аналогии в развитии литературы выступают особенно отчетливо в тех случаях, когда отдельные произведения, жанры и стили в литературах, не связанных между собою прямыми взаимодействиями и влияниями, обнаруживают черты более или менее значительного сходства, обусловленного общими социально-историческими причинами. Такое сходство между идеологическими (в частности — литературными) явлениями, принадлежащими к одинаковой стадии общественного развития и одинаковыми по своему классовому содержанию и направлению, даже при отсутствии между ними непосредственной генетической связи и взаимного влияния, встречается в мировой литературе гораздо чаще, чем принято думать. Особенно многочисленные и поучительные аналогии можно отметить между произведениями народного творчества и средневековых литератур Запада и Востока.

Героический эпос, возникающий на высшей ступени варварства, в пору прекрасного «детства человеческого общества» (Маркс) и получающий окончательное оформление на ранних стадиях развития классового общества, — эпос Гомера, германский дружинный эпос, французские и испанские средневековые поэмы, русские былины, сербские «юнацкие песни», тюркский и монгольский богатырский эпос, финская «Калевала» и эстонская «Калевипоэг» и др. — обнаруживают при сравнении черты суще-

ственного сходства, неоднократно уже отмеченные исследователями. Сперва это сходство в более узких пределах индоевропейских народов пытались объяснить общностью происхождения от «праарийских» мифов и эпических сказаний, общих всем народам этой группы. Но сходство между эпосом монгольским (например, «Джангариадой») и русским не менее значительно, чем между русскими былинами и германским эпосом. В дальнейшем была выдвинута гипотеза заимствования: существует ряд работ, рассматривающих с этой точки зрения аналогии между германским и кельтским,¹³ германским и русским эпосом,¹⁴ возводящих французский и испанский эпос к более ранним утраченным германским эпическим песням,¹⁵ а русский к монгольским и тюркским источникам (ср. в особенности В. В. Стасова).¹⁶ Однако универсальный характер аналогий между собою не связанных народов поставил под сомнение и эту гипотезу. Наконец, А. Н. Веселовский в своей «Поэтике сюжетов», следуя указаниям этнологов, пытался объяснить наличествующие в эпосе сходные «мотивы» (чудесное рождение героя, побратимство и др.) как образные формулы, сложившиеся в одинаковых условиях общественности: «... единство бытовых условий и психологического акта, — говорит Веселовский, — приводило к единству или сходству символического выражения».¹⁷

Несмотря на принципиальную правильность этой точки зрения, следует все же оговорить, что сходство между произведениями героического эпоса не ограничивается отдельными мотивами: оно имеет более глубокий и всесторонний характер и охватывает общие жанровые признаки эпоса, его идейное содержание, круг эпических сюжетов, идеализирующих воинские подвиги народных героев, художественные типы и ситуации, традиционные особенности эпического стиля с его типическими формулами, повторениями, постоянными «украшающими» эпитетами, моменты жанровой эволюции (циклизация сюжетов, распространение краткой героической песни в эпическую поэму), наконец, условия общественного бытования эпических песен, их сложения, исполнения и устной передачи, социальное положение родового, дружинного или народного певца и т. п., т. е. в сущности весь сложный комплекс как внешних, так и внутренних признаков, характеризующих эпическое творчество как определенную стадию развития поэзии.

Так, во всех произведениях героического эпоса идеальный образ эпического «богатыря», выразителя «народного духа, стремлений народа, его чаяний»,¹⁸ наделен сверхчеловеческой силой, героизмом и воинской доблестью, неукротимой энергией и самолюбием.

Чудесным является прежде всего рождение героя. Легенды о чудесном зачатии и рождении будущего героя имеют одинаково широкое и повсеместное распространение в эпосе, мифе и сказке. Герой родится от вкушения яблока его матерью (во мно-

гих сказках), от запаха цветка, от воды чудесного источника, в котором купалась его мать (Санасар и Багдасар в «Давиде Сасунском») или из которого она испила (Конхобар и Кухулин в кельтском эпосе), от солнечного света, от дождя, ветра (Вейнемейнен) или огня и т. п. По своему происхождению подобные сказания, как указал Веселовский, связаны с первобытными представлениями о партеногенезисе (т. е. «девственном зачатии»), восходящими к эпохе материнского рода.¹⁹ Именно поэтому они распространены повсеместно: типичный случай «мотивов» в смысле Веселовского, возникающих путем самозарождения. Народное воображение, стремившееся к идеализации образа эпического героя, охотно пользовалось для этой цели традиционным сказочным мотивом такого чудесного рождения.

В более позднюю, феодальную эпоху мотив чудесного рождения героя принимает новые формы: для рыцаря типа Роланда рождение от воды или от яблока вряд ли могло рассматриваться как достаточно благородное происхождение. Однако исключительный характер событий, сопровождающих появление на свет эпического героя, сохраняется и в новой героико-романической форме. Во французском рыцарском эпосе Тристан, Ланселот, Парсифаль рождаются при трагических и печальных обстоятельствах, после смерти отца, погибшего в феодальных распрях или на турнире, от матери-изгнанницы.

Другая «феодалная» формула необычайного рождения героя — рассказ о гибели его отца, верного слуги, несправедливо оклеветанного и наказанного жестоким властителем (в эпических сказаниях тюркских народов — отец Кёроглы, отец Едигея). Мальчик, потерявший отца, воспитывается среди простых людей: отсюда впоследствии его связь с народом, демократические симпатии, характер «добротного властителя».

В эпосе и сказке мусульманского Востока широкое распространение получила такая сюжетная формула: герой рождается от бездетных родителей, терпящих стыд и поношение за свое бесплодие. В разных вариантах эта формула встречается в узбекской поэме «Алпамыш» (и уже в ее прототипе — огузском «Бамси-Бейрек», рукопись XVI в.), в некоторых редакциях «Едигея», в эпической новелле «Тахир и Зухра», в казахских былинах «Кобланды-батыр», «Шора-батыр», «Ер-Саин», в киргизском «Манасе» и др. Распространению этой формулы, вероятно, содействовала библейская легенда об Аврааме и Сарре. Ее глубокая древность засвидетельствована египетской сказкой. Позднейшее мусульманское оформление наслонилось, вероятно, на очень древнюю основу: бог или святой, к которому обращалась с молитвой бездетная мать, первоначально должен был мыслиться как племенной тотем, являющийся подлинным отцом чудесного ребенка.

Чудесная доблесть и сила героя проявляются уже с детских лет. Богатырский младенец растет «не по дням, а по часам»,

Этот сказочный мотив хорошо известен нам из русских былин. Ср. «Саул Леванидович»:

А и царско дитя не по годам растет.
А и царско дитя не по месяцам.
А который ребенок двадцати годов,
Он Константинушка семи годов...²⁰

Аналогичный характер имеет детство богатыря в эпической поэзии всех народов. В «Давиде Сасунском» мотив этот неизменно повторяется о каждом из четырех поколений героев этой поэмы. Ср. о Давиде: «Другие дети растут по годам, а Давид вырастает по дням...».²¹ О Мгерере, младшем сыне Давида: «У других ребята растут по годам, а Мгер по дням, у других по месяцам, Мгер по часам...».²² То же рассказывается об ойратском витязе в поэме «Дайни Кюрюль»: «По прошествии суток он был похож на годовалового ребенка, по прошествии двух суток — на двухгодовалового, по прошествии трех суток — на трехгодовалого»²³ и т. д. Ср. еще о герое казахской эпической песни «Ер Саин»:

Не по дням стал Саин расти
От мозгов кобыльей кости.
Стал Саин расти по часам.
Он в три месяца ходил уже сам,
В год он был в борьбе искушен,
А двух лет достигнув, он был
У почтенных мужей в чести.
Когда трех лет достиг Саин,
Целый день скакал на коне...
Четырех лет достигнув, Саин
Сосновую пику метал... и т. д.²⁴

Силы будущего богатыря нередко чудесным образом проявляются уже в колыбели. Новорожденного Рустема еле-еле могут накормить двенадцать мамок. Младенца Роланда (в версии исландской «Karlamagnus-saga») также кормят четыре мамы; при этом он не дает себя пеленать.²⁵ То же в гиперболически преувеличенной форме рассказывает армянский эпос о Давиде Сасунском:

Так был силен Давид, что ремни колыбельные рвал,
Железною цепью обматывать стали его,
Но Давид был настолько силен,
Что и цепь не выдерживала, рвалась.
Чем его ни спеленывали, все он рвал...²⁶

Младенческая сила богатыря раньше всего проявляется в том, что он калечит во время игры своих сверстников. Русские былины знают этот мотив в биографии Добрыни Никитича, Василия Буслаева, молодого Константинушки, сына Саула Леванидовича, и др. Ср. «Добрыня и Илья»:

Еще стал-то Добрынюшка пяти-шести лет,
Еще стал-то на улочку похаживать,

Еще с малыми ребятами поигрывать:
Да которого хватит за праву руку,
Оторвет он у того да праву ручушку;
Да которого он хватит да за леву ножку,
Оторвет он у того да леву ножечку...²⁷

Так же тешатся со своими сверстниками герои армянского эпоса: Санасар и Багдасар «выходили гулять, с детьми играть, да били детей, колотили до слез». ²⁸ Мальчик Давид калечит сасунских ребят: «Махнул кулаками Давид, трем мальчишкам шеи скривил...». ²⁹ В арабском народном романе «Антар», вобравшем в себя много чисто эпических мотивов, герой «тиранит мальчиков своего возраста и бьет своих братьев»; «и когда кто-нибудь обижал его, он бил его палкой и мучил его, так что весь табор был с ним во вражде». ³⁰ Отметим тот же мотив в поздних версиях сказания о Нибелунгах (в норвежской «Саге о Тидреке» и немецкой «Песне о Зейфриде»), где рассказывается, как мальчик Зигфрид, находящийся на обучении у кузнеца, избивает своих товарищей и самого учителя.

Свой первый подвиг богатырь совершает в чрезвычайно юном возрасте. Молодой Зигфрид убивает дракона, юный Рустем — взбесившегося слона, пятнадцатилетний Мгер (в «Давиде Сасунском») раздирает руками льва, двенадцатилетний Дигенис Акрит ударом кулака убивает медведя, ловит руками оленя и разрывает его пополам и мечом разрубает голову львице. Французский эпос особенно охотно изображает героическое «детство» (enfances) и первый подвиг своих паладинов (Карла Великого, Роланда, Вивьена, Эмери Нарбоннского и др.). Молодой герой, которого старшие считают слишком юным, рвется в битву и совершает подвиги, непосильные старшим. Иногда при этом он трагически погибает, как Вивьен в Алисканской битве (или как в немецких поэмах о Дитрихе Бернском — молодой Альпхарт, племянник Хильдебранта, или сыновья Атилы — там же). Чаще он выходит из битвы победителем, как юный Карл (Mainet) в сражении с сарацинским эмиром Брюйаном или молодой Роланд, спасающий войско Карла в битве при Аспремонте («Aspremont»).

Роланд и Эмери Нарбоннский совершают свои первые подвиги во главе целой ватаги своих сверстников, таких же юных, как они сами. То же рассказывает «Джангариада» о трех мальчуганах-богатырях, сыновьях Джангара и его старших витязей Хонгора и Алтана-Цеджи, которые спасают свою родину от хана Бадмин Улана и его войска. ³¹ В узбекском эпосе, в поэме «Кундуз и Юлдуз» (вариант сказителя Эргаша Джуманбулбул-огли), малолетние внуки Горогли, Нурали и Равшан отправляются на выручку отца Нурали — Аваз-хана, окруженного в горах бесчисленными полчищами врагов. Десятилетний Нурали побеждает вражеское войско и освобождает отца раньше, чем подоспели Горогли и его джигиты. В казахском эпосе (поэма

«Урак и Мамай» из цикла Едигея) сыновья Урака, Карасай и Казы, один девяти, другой семи лет, за отсутствием старших богатырей выезжают вдвоем против калмыков и одерживают над ними победу.

Герои монгольского эпоса совершают свои первые подвиги в сказочно юном возрасте. Сам Джангар уже в возрасте двух лет «узнал войну»; в третье лето вступив едва, он сел на коня и разрушил три крепости, покорив себе Гулджин-мангаса; в четвертое лето вступив, он разрушил четыре крепости и покорил Дердинг Шармангаса; в пятилетнем возрасте «пять тулмусов он превозмог, пять владык захватил в полон».³² Первый свой подвиг, которому посвящена отдельная былина, — угон табунов Алтана-Цеджи — Джангар совершает в шестилетнем возрасте; в этом ему помогает его друг, пятилетний Хонгор, будущий главный богатырь Джангара.³³ В ойратской былине «Бум-Эрдени», записанной Б. Я. Владимирцовым, трехлетний герой собирается искать себе невесту. Его мудрый дядюшка Ак-Сахал советует ему «переждать год», чем вызывает гнев своего властителя.³⁴ Соперник «трехлетнего Бум-Эрдени», как называет своего героя былина, — Хаджир-Хара — немногим его старше. «Ему седьмой год, а он заставляет всех дрожать». «Удовлетворял он свою охоту, — говорит о нем былина, — побивал всех мужей, удовлетворял свое желание, похищал жен».³⁵ В «Дайни-Кюрюль», другой эпической песне того же цикла, трехлетний герой вступает в бой с двухлетним Зан-Будингом.³⁶

Сходное развитие этого мотива в его внутренней художественной логике подсказано героическому эпосу не просто бытовыми условиями эпохи варварства с ранним наступлением воинской зрелости (особенно на Востоке), о котором может свидетельствовать хотя бы обычный возраст обрядов инициации, гражданского и брачного совершеннолетия; более существенное значение имеет общий принцип эпической идеализации народного героя, исключительные воинские качества которого должны проявляться уже в самом детстве. Более архаические в стадильном отношении восточные (монгольские) эпические поэмы придают этому мотиву сказочную гиперболичность,³⁷ рассказывая о воинских подвигах трехлетнего Бум-Эрдени, отправляющегося на поиски невесты; в средневековом западноевропейском эпосе, романском и германском, эти сказочные черты уже в значительной степени поблекли и уступили место более реалистическому изображению героического задора и необычной физической силы молодого витязя.

Изображая своего героя как мужественного защитника родины, эпическая поэма охотно посылает его на богатырскую «заставу» охранять ее границы от иноплеменников: выезд героя на «богатырскую заставу» известен и русским былинам, и монгольскому эпосу, и средневековой немецкой поэме «Смерть Альпхарта» («Alpharts Tod», XIII в.). Исследователь средневекового

арабского романа «Антар» отметил в нем ситуацию, сходную с «Песней о Роланде», и назвал это сходство «поразительным»: арабский богатырь, окруженный полчищем врагов, не желая, чтобы меч его достался победителям, пытается, подобно Роланду, разбить его о скалу, но меч не разбивается, а рассекает камень.³⁸ Однако не менее поразительно сходство между Роландом и калмыцким богатырем Улан-Хонгором, который один на вершине горы удерживает полчища наступающих мангусов. «Перед ними, на маковке высокой белой горы — Асар-Улан-Хонгор. С восемью тысячами смертельных ран он не дает отбить у себя Докшин-Шара-Мангус-хана, не дает семи их полкам. Один-одинешенек на маковке высокой белой горы уже шесть месяцев спокойно мечет туда и сюда черные камни, величиною с быка. Ровно семь их полков восемь тысяч раз окружали эту белую гору, но не могли они и в восемь месяцев добраться до Буумин-Улан-Хонгора, как ни порывались. Нечеловеческой крепости богатырей их без промаха валил он своими дикими черными камнями. Боевые их кони, со своими седлами под брюхом, вскачь убегали к зеленому холму».³⁹

Мотив побратимства, боевого товарищества между героями эпоса Веселовский объясняет из обрядов принятия в род.⁴⁰ Интересно и здесь отметить одинаковую художественную разработку бытового мотива: побратимству предшествует поединок между будущими названными братьями, в котором они оказываются равными по силе и в то же время проявляют благородство и великодушие (например, Добрыня и Илья, Роланд и Оливье, Антар и Ралиа ибн Мукаддам,⁴¹ Бум-Эрдени и Хаджир-Хара). Из фольклорных или эпических источников этот мотив проникает и в позднейший французский рыцарский роман (аналогичные поединки Говэна с Ланселотом и рядом других рыцарей в романах «Круглого стола»).

Древность эпической традиции в фольклорных источниках объясняет наличие в ней целого ряда архаических, пережиточных мотивов, также имеющих почти универсальное распространение. Таков, например, мотив девушки-воина,⁴² восходящий по своему происхождению к бытовым отношениям матриархата: образ «удалой поленицы» в русском эпосе, «амазонки» — в греческом, девы-воительницы в эпосе древнескандинавском (Schildmaid), в кельтских сагах, в «Шах-намэ» (Гурдаферид), в киргизском «Манасе» и др. И здесь возможны совпадения в деталях,⁴³ подсказанные логикой разработки сюжета: Брюнхильда в брачную ночь оказывает сопротивление своему мужу Гунтеру, связывая его своим поясом, как это делает дочь Рустема Бану Гушасп со своим слабосильным мужем в эпосе иранском («Бану Гушасп-намэ»),⁴³ — мотив, встречающийся и в русских сказках.⁴⁴ Деву-воительницу укрощает в германском эпосе названный брат Гунтера, его «сват» Зигфрид (аналогичная ситуация — и в русских сказках), в «Гушасп-намэ» помощником мужа вы-

стует отец строптивой красавицы Рустем. «Нибелунги» и русские сказки отражают, вероятно, более древнюю форму сюжета, где заместителем жениха на брачном ложе являлся его сват как представитель прав всего родового коллектива на невесту (пережиток коммунального брака). В обоих случаях, став женою, дева-воительница теряет свою силу.

С мотивом «девы-воительницы» связан один из распространеннейших сюжетов в мировой эпической литературе — «бой отца с сыном». К известным ранее индоевропейским параллелям (Илья и Сокольник — в русских былинах, Хильдебрант и Хадубрант — в германском эпосе, Рустем и Сохраб — в «Шахнаме», Кухулин и Конлах — в ирландских сагах, Одиссей и Теллегон — в греческих сказаниях, ряд позднейших отражений — в средневековых французских и немецких эпических поэмах и рыцарских романах) Всеv. Миллер добавил варианты эстонский (Кивви-аль) и киргизский (Гали и Сайдильда),⁴⁵ а Халатьянц — армянский (Давид Сасунский и его сын Мгер).⁴⁶ Не отмечены до сих пор в классических исследованиях, посвященных этому сюжету, ближневосточные (азербайджанская и турецкая) версии эпических сказаний о Кёроглы (Кёроглы и его сын Хасан-бек)⁴⁷ и арабский роман «Антар», в котором этот мотив использован три раза.⁴⁸

Веселовский первоначально объяснял «сюжеты о спознании или встрече, нередко враждебной или преступной, между близкими родственниками, отцом или сыном, братом или сестрой» как отражение «реальных фактов»: «эпохи грандиозных смещений и переселений, разлучавших родичей на далекие пространства».⁴⁹ Позже он видел в сюжете боя отца с сыном поэтическое отражение матриархальных отношений, когда «отец принадлежит к другому роду, чем сын».⁵⁰ В ряде случаев (в русских былинах, в кельтском эпосе, в «Антаре») матерью сына является дева-воительница, что могло бы служить подтверждением мнения Веселовского. Во всяком случае попытки объяснить сходство сюжетов общим происхождением из «праарийских мифов» были безуспешны. Не удовлетворяют до сих пор и многочисленные попытки объяснить это сходство миграцией сюжета («заимствованием»), поскольку наиболее сходные варианты сюжета неожиданно обнаруживаются на крайних географических полюсах его распространения (например, варианты эстонский и иранский совпадают в существенном мотиве — отдача героем части его чрезмерной силы на хранение до рокового поединка). Это, конечно, не исключает возможности заимствования в частных случаях: так, в русской былине и в немецкой песне о Хильдебранте (в позднейшем скандинавском переложении «Саги о Тидреке», XIII в.) молодой герой одинаково является «сокольником» и, пощаженный отцом, наносит ему изменнический удар, что вряд ли может быть случайным совпадением в развитии темы.

Несомненно, что при достаточно широком сравнительном изу-

чении эпических сюжетов многие сюжетные параллели, обычно объяснявшиеся влияниями, окажутся аналогиями вышеуказанного типа. Так, Стасов сопоставил былинный сюжет о ссоре Ильи с князем Владимиром с ойратским сказанием о князе Конгодое и его сыне богатыре Шюню (в сходном киргизском варианте — хан Конгдаиди и его сын Суну). Известное сходство с этим сказанием представляет, по мнению Стасова, эпизод о ссоре Рустема с шахом Кейкаутом перед его походом на Сохраба в «Шах-намэ». Во всех этих рассказах, говорит Стасов, властитель «вопреки справедливости, распаляется гневом на своего главного богатыря (Шюню или Суну, Рустема, Илью Муромца) и сажает его в подземелье или выгоняет его из своего царства». В дальнейшем происходит нашествие иноплеменных врагов, о котором властитель узнает из письма, привезенного вражеским богатырем. Напуганный этой угрозой государь по совету приближенных посылает за обиженным богатырем, который сначала отказывается помочь ему, а потом с успехом выполняет возложенную на него задачу. Из этого сопоставления Стасов, как обычно для него, делает вывод о «восточном» происхождении русского былинного сюжета.⁵¹

На самом деле круг сопоставлений гораздо шире, чем думал Стасов, но вместе с тем приходится различать несколько существенно различных вариантов указанного сюжета. В первом из них богатырь является сыном властителя, которого оклеветали его братья (или придворные). К приведенным Стасовым рассказам (ойратскому и казахскому) следует прибавить бурято-монгольскую поэму о Шона-Баторе, послужившую в недавнее время источником для бурятской оперы «Энхе-Булат-Батор». Шона—Шюню—Суну— варианты одного имени, что уже само по себе указывает на общность происхождения этого сюжета. Его ближайшим источником, быть может, является аналогичный эпизод о шахе Гуштаспе и его сыне Исфендиаре, заключенном в темницу по проискам Гурезма (в «Шах-намэ»).⁵²

В былине о ссоре Ильи Муромца с князем Владимиром герой не является сыном властителя: отсутствует также мотив клеветы. Аналогичную ситуацию, как указал уже Рамбо,⁵³ мы имеем в старофранцузской поэме «Ожье Датчанин» («Ogier le Danois»), где герой, обиженный императором Карлом и после долгой борьбы заключенный им в темницу, должен в дальнейшем также выступить на спасение его державы от нашествия сарацинов.⁵⁴ Несмотря на более сложную мотивировку самой ссоры, сходство мотивов здесь более близкое, чем с Исфендиаром или Рустемом.

Наконец, третий, наиболее широкий вариант этого сюжета представлен ссорой Кейкауса и его богатыря Рустема, при которой Рустем удаляется в добровольное изгнание в свой удел, отказываясь помочь Кейкаусу в его трудном положении. Аналогичная ситуация встречается нередко в эпической поэзии самых разных народов. Сюда относятся, например, рассказ о ссоре Марко-коро-

левича с султаном («Марко Кралевич и Мина из Костура»),⁵⁵ о ссоре между Карлом Великим и Роландом, который не хочет помочь своему дяде против великана — язычника Фьерабраса (в поэме «Fierabras»), о ссоре Сиды с кастильским королем Альфонсом («Сид»), наконец — в известной мере — о ссоре Ахилла с Агамемноном в «Илиаде» и Хагена с Гунтером в германской эпической поэме о Вальтере Аквитанском («Вальтер Мощный Дланью»).

Все названные произведения непосредственно между собою не связаны, но исходная ситуация везде одинакова: слабый властитель не в состоянии сам защитить свою страну от нашествия иноземцев; это делает герой, несправедливо обиженный им дружинник или вассал, на стороне которого народные симпатии. Общность ситуации определяется сходными бытовыми условиями: мы знаем, например, что в основе сюжета о Сиде лежат подлинные исторические факты. Отсюда возможность в ряде случаев аналогичного и в то же время вполне независимого дальнейшего развития сюжета (ср. Илья Муромец и Ожье). Некоторые более частные совпадения в подробностях (герой — царский сын, оклеветанный братьями или придворными) могут уже указывать на общность происхождения, а сходство имен подтвердит это предположение. Сюжет такого типа становится особенно популярным в определенных исторических условиях: например, когда центральная власть в феодальном государстве ослабела в результате внутренних смут и междоусобиц, неспособна справиться с самовластием своих крупных вассалов и защитить народ от совершаемых ими насилий и в то же время от нападений внешнего врага. Когда образ эпического монарха перестает быть выражением народного единства (как это было в «Чесне о Роланде» или «Джангариаде»), он тускнеет и снижается, приобретая отрицательные черты — трусливого и беспомощного, жестокого и жадного деспота. Известно, что такова была позднейшая трансформация образа Карла Великого во французских эпических поэмах,⁵⁶ Владимира Красное Солнышко в русских былинах; таким изображает и Фирдоуси шаха Кейкауса. Неудивительно поэтому, что в сочетании с этим образом властителя слагается эпическое сказание о народном герое, который терпит незаслуженную обиду и все же остается в минуту крайности единственным защитником своей родины.

Любопытно отметить, что вместе с образом эпического монарха соответственно снижается и образ его супруги, традиционной эпической красавицы. Вс. Миллер, который в «сниженном» образе князя Владимира хотел видеть отражение шаха Кейкауса, а в народном герое Илье Муромце — русскую трансформацию Рустема, в качестве третьей фигуры иранского эпоса в русских былинах присоединяет княгиню Евпраксию, сопоставляя ее с «сластолюбивой и коварной» Судаба, женой Кейкауса.⁵⁷ Судаба предлагает свою любовь своему пасынку, царевичу Сиавушу, — и, отвергну-

тая им, пытается убедить шаха в том, что его сын хотел ее опозорить. Равным образом Евпраксия пытается соблазнить предводителя калик Касиана Афанасьевича и, отвергнутая, возводит на него клевету. Кроме того, сластолюбивая княгиня зазывает к себе в другой былине красавца Чурилу Пленковича, притом столь же неудачно, и изменяет князю с Тугарином Змеевичем.

Однако необходимость прямой связи между аналогичными образами русского и иранского эпоса сразу отпадает, если вспомнить, что подобное же снижение совершается в позднем французском эпосе с образом прекрасной Галиенны, жены Карла, которая охвачена страстью при виде молодого Гарена де Монглан и, пытаясь удержать его, разрывает его плащ («Garin de Monglane», XIII в.).⁵⁸ Аналогичный эпизод встречается в «Давиде Сасунском» (Давид и его тетка Сарие).⁵⁹ Весьма вероятно, что общим источником эпоса (как показывают отдельные сюжетные подробности — разорванный плащ Гарена, чаша, которую Евпраксия велит спрятать в котомке калики) послужил во всех этих случаях популярный рассказ о Иосифе Прекрасном, хорошо известный западным поэтам из Библии, а восточным — из Корана. Характерно, что в одинаковых условиях внутреннего развития эпической идеологии один и тот же сюжет мог понадобиться и был использован совершенно независимо в эпическом творчестве разных народов.

Сходными путями протекает в основном и жанровая эволюция героического эпоса — от эпической песни-былины к широкой форме эпопеи. При этом наблюдаются аналогичные явления сюжетного и стилистического «развертывания» («Anschwellung» — согласно терминологии Хойслера),⁶⁰ образования «сводных былин», биографической и генеалогической циклизации.

Возникновение связанной эпической биографии героя обычно относится к гораздо более позднему времени, чем тот центральный эпизод его подвигов, который прежде всего запечатлелся в народной памяти. Поэтому рассказы о героическом «детстве» героя («enfances» французского эпоса) несут следы более позднего происхождения и отличаются, как уже было сказано, известной шаблонностью. Так, исторический факт лежит в основе эпического сказания о поражении маркграфа бретонского Роланда в Ронсевальском ущелье («Песнь о Роланде»); позднейшим поэтическим вымыслом является героическое детство Роланда (поэма «Аспремонт»). В тюркских сказаниях об Едигее («Идиге») первоначальным историческим зерном является рассказ о его борьбе с Тохтамышем при участии Тимура (Са-Темира); повесть о чудесном рождении Едигея и его детстве (мудрые суды мальчика-пастуха) слагается на основе фольклорных мотивов, имеющих широкое международное распространение, и служит приемом позднейшей идеализации образа народного героя.

Многочисленны примеры циклизации генеалогической. По этому принципу объединяют своих героев позднейшие «ветви» французского героического эпоса. У исторического по своему про-

исхождению героя Гильома Оранжского, опекуна малолетнего сына Карла Великого — будущего Людовика Святого (поэма «Коронавание Людовика»), появляется отец Эмери Нарбоннский, дед Эрно де Боланд, прадед Гарен де Монглан, наконец прапрадед Савари Аквитанский. Среди младшего поколения многочисленных братьев и племянников Гильома выделяется героический образ молодого Вивьена, подвиги которого являются вариацией подвигов Роланда (поэма «Алисканс»). Цикл Гильома Оранжского состоит из 24 поэм, созданных различными эпическими певцами в короткий промежуток между 1150 и 1250 гг.⁶¹

Таким образом, не только потомки героя, но и его предки могут быть моложе, чем сами герои.

Не менее широко применяется принцип генеалогической циклизации и в эпосе народов Средней Азии. Генеалогическим принципом объединяется, например, огромный эпический свод первоначально самостоятельных казахских героических песен-былин «Сорок богатырей» (более 200 000 стихов), записанный недавно Казахским филиалом Академии наук СССР от 80-летнего акына Мурун-жирау Сенгирбаева из Мангышлака. Герой киргизского эпоса Манас имеет сына Семетея и внука Сейтека. Узбекский эпос знает поэму о Ядгаре, сыне Алпамыша, подвиги которого варьируют подвиги его прославленного отца (героическое сватовство за невесту, род которой отпочковал в чужую страну). В казахском эпосе известны внуки Алпамыша (сыновья Ядгара) Алатай и Жапаркул, выступающие как современники исторических событий колониального периода.

Эпические сказания о Кёроглы (Горогли), распространенные среди всех народов Ближнего и Среднего Востока, называют двух приемных сыновей этого бездетного героя — Айваза и Хасана. В узбекском эпосе Аваз-хан становится центром обширного нового цикла эпических песен. У Горогли, несмотря на его традиционную «бездетность», по законам генеалогической циклизации появляется обширное потомство молодых героев: у Аваз-хана — сын Нурали, у Хасан-хана — сын Равшан; у Нурали — сын Джахангир (правнук Горогли). Каждый из этих новых героев выступает в самостоятельной эпической поэме или даже в нескольких поэмах (Нурали). Поэмы эти имеют по преимуществу героико-авантюрное и романтическое содержание, которое само уже свидетельствует об их позднейшем происхождении.

Нередко отдельные богатыри, первоначально стоявшие в центре самостоятельных песенных сказаний, объединяются в процессе развития эпоса как дружинники или вассалы одного эпического монарха. Такого рода циклизация героев, связанных по своему происхождению с различными племенными или областными традициями, является результатом образования более обширных феодальных государств, с характерными для феодального общества противоречиями государственного объединения и местной раздробленности. Дворы Карла Великого, Владимира Красное Солнышко,

Джангара представляют в этом отношении черты поразительного сходства. Во всех этих случаях эпического монарха окружают витязи, известные нам по именам, из которых каждый имеет свою типическую характеристику и свою эпическую биографию. Все они являются боевыми товарищами, членами одного боевого содружества, выступают вместе или порознь в той или иной отдельной эпической песне, но так, что певец предполагает известными всех и может каждого из них включить как эпизодическое лицо в поэму, посвященную любому другому. Исходным положением для отдельной песни-былины становится изображение праздника или пира при дворе эпического монарха, показывающее его избранных витязей в обстановке мирного веселья. Затем следует завязка — появление вражеского посла с вызовом, который принимается одним из героев, или добровольный выезд героя на подвиги (за невестой, против врага и т. д.). Под влиянием эпических поэм о Карле Великом и его паладинах сложилось, по всей вероятности, аналогичным образом построенное содружество короля Артура и рыцарей «Круглого стола» во французских рыцарских романах «бретонского цикла», сохранивших и типичную завязку каролингского эпоса. Сходство этой исходной ситуации поэм о Карле, Владимире и Джангаре является одним из наиболее ярких примеров параллелизма литературного развития, подсказанного сходными общественными отношениями и логикой развития отражающих эти отношения художественных образов.

В наименьшей степени эти тенденции к циклизации нашли осуществление в средневековом немецком эпосе. Франкские песни о Зигфриде и бургундах — Нибелунгах («рейнский цикл»), готские — о Дитрихе и Эрманарихе («дунайский цикл») и ряд других сохраняют и в XII—XIII вв. свою самостоятельность, связанную со старыми противоположностями племенных эпических сказаний. Это отсутствие единства в эпосе — характерное следствие отсутствия единства национального в политически раздробленной средневековой Германии. Не менее характерно с этой точки зрения, что немецкий эпос обнаруживает тенденцию к циклизации вокруг фигуры короля гуннов Этделя — исторического Аттилы, которому были подчинены готы и некоторые другие древнегерманские племена. В этом смысле средневековый немецкий эпос не знал тех «расовых» предрассудков, которые хотели навязать ему современные фашистские варвары.

Конечно, при наличии подчас очень значительного сходства в героическом эпосе разных народов (как в смысле общего идейного содержания, так и в отношении жанровых особенностей, сюжета и стиля) не менее значительны и национальные различия, определяемые своеобразием исторической жизни народа, особенностями его хозяйственного и общественного быта, его культурных традиций и верований. Существенное значение имеют также стадийные различия в самом развитии эпоса. В этом смысле

достаточно сравнить архаические версии древнегерманских эпических песен (например, сказания о Нибелунгах), сохранившиеся в исландской «Эдде», с хронологически одновременными средневерхнемецкими поэмами XII—XIII вв., испытавшими, как «Песнь о Нибелунгах» (около 1200 г.), значительное влияние рыцарской культуры и литературы. При тождестве сюжетов они могут служить особенно ярким примером двух последовательных стадий в развитии эпических сказаний — эпоса родового и феодального общества. Еще архаичнее, чем в скандинавских песнях, те общественные отношения, которые изображают кельтский эпос или руны «Калевалы».

С другой стороны, средневековый западноевропейский эпос (немецкий, французский, испанский) отличается от русских былин, или сербских «юнацких песен», или таких произведений как «Бум-Эрдени» и «Джангар», тем, что эти последние дошли до нас в живой традиции народного творчества и устного исполнения народными певцами, тогда как немецкая «Песнь о Нибелунгах» или французская «Песнь о Роланде» в своей первоначальной устной народной форме остались не записанными и сохранились только в литературной обработке, при которой народные эпические сказания испытали более или менее значительное влияние позднейшей идеологии развитого феодального общества и его культуры. Именно поэтому наблюдения над живым, поющим и творющимся на наших глазах эпическим творчеством народов Советского Союза может послужить ключом для понимания эпоса античного и средневекового, дошедшего до нас лишь в письменных записях и литературных обработках.

Еще ближе к позднейшему куртуазному эпосу стоит «Шах-намэ» Фирдоуси, в которой рядом с мифологическими и героическими сказаниями существенную роль играют романтические эпизоды («Заль и Рудабэ», «Сиавуш и Судабэ» и др.). На границе героического и куртуазного эпоса стоит и «Витязь в тигровой шкуре» Шота Руставели, с его утонченной психологией индивидуального чувства, чуждой старым формам героического эпоса, и новыми идеями рыцарского служения даме. Не случайно, что оба эти произведения сохранили нам имена индивидуальных авторов, поэтов с высокоразвитым личным самосознанием, тогда как имена авторов письменных литературных обработок «Песни о Роланде» и «Песни о Нибелунгах» и большинства других французских и немецких эпических поэм до нас не дошли, растворившись в анонимной традиции жанра.

Таким образом, сравнительное изучение героического эпоса ставит перед нами новую, еще не разрешенную проблему стадияльно-типологического сравнения, ориентированного на социально-историческую обусловленность эволюции литературных жанров.

Лирика провансальских трубадуров и немецких миннезингеров, распространившаяся на Западе в эпоху расцвета феодализма и рыцарской культуры (XI—XIII вв.), с ее культом дамы в формах вассального «служения», неоднократно сопоставлялись с аналогичными, но частью более ранними по времени явлениями арабской поэзии. Уже Томас Уортон в своей диссертации «О развитии романтической поэзии в средневековой Европе» (1774)⁶² выдвинул тезис об арабском происхождении западноевропейской рыцарской поэзии, предполагая возможность влияния испано-арабской поэзии на испанскую и провансальскую. Эта теория без достаточной проверки была подхвачена целым рядом авторов в эпоху романтизма.⁶³ В новейшее время ее защитником выступил Конрад Бурдах, известный исследователь миннезанга.⁶⁴ По мнению Бурдаха, два основных явления определяют новое содержание поэзии трубадуров: 1) положение певца, находящегося на службе при дворе феодального сеньора и развлекающего рыцарское общество новой темой своего индивидуального любовного чувства; 2) новое понимание любви как высокого нравственного начала, которое следует воспитывать и развивать в себе, и отношение к женщине, как к властительнице, которую просят о любви, как о милости, терпеливо ожидая ее благосклонного ответа. Оба эти элемента рыцарской любовной лирики провансальцев Бурдах находит в арабской поэзии, особенно у испано-арабских придворных поэтов IX—XII вв. «В этой поэзии мы находим уже все существенные признаки западноевропейской любовной лирики: новое отношение к женщине, новое, одухотворенное, восторженно-чувственное выражение половой любви, новую общественную роль замужней женщины, новый закон служения даме, требование „любовной тайны“ и запрещения называть имя возлюбленной, тему тоскующей, томящейся, нередко несчастной любви, типичные формы любовной жалобы, гордость страданием любви, виртуозную игру любовными мыслями, кроме того — целый ряд типичных частных мотивов; описание природы, открывающее любовную песню, разлуку любящих на заре, „стражу“ и „соглядатаев“, угрожающих влюбленным, мотивы „похищенного сердца“ и сердца поэта как обиталища его милой, явление возлюбленной во сне и любовь к незнакомой даме по слухам о ее красоте и мн. др.»⁶⁵ Вслед за Бурдахом Лоренс Эккер собрал обильные параллели, иллюстрирующие сходные мотивы у арабских поэтов, трубадуров и миннезингеров.⁶⁶

Сходными являются и общие условия бытования любовной поэзии высокого стиля у арабов и провансальцев, а также их западных последователей. Носителями этой поэзии являются профессиональные певцы-поэты, выступающие при феодальных дворах и получающие вознаграждение от своего феодального сеньора. Любовная поэзия, рассказывающая о личном чувстве, служит

предметом развлечения феодального двора, встречая здесь утонченных ценителей. Арабские поэты, как и трубадуры и миннезингеры, происходят из разных слоев общества, но кроме профессиональных поэтов и в соревновании с ними выступают знатные феодальные сеньоры, для которых песня является развлечением и украшением. Отметим интерес к романтической биографии таких лирических поэтов, скрывающейся за их стихами. Легендарные биографии поэтов, построенные на содержании их стихов и на устной традиции, появляются в арабских песенниках как пояснения к стихам уже с конца XIII в. и дошли до нас в «Книге песен» («Kitab-al-aganî»), составленной на основании более ранних источников Абу-л-Фараджем из Исфагани (ум. 967). По своему романтическому характеру биографические новеллы этой книги весьма напоминают аналогичные легендарные биографии провансальских трубадуров, собранные в XIII в. Юк де Сен-Сирком и также составившиеся из кратких пояснений к отдельным стихотворениям (так называемые *gazos*).

Тем не менее «арабская теория» происхождения провансальской лирики не встречает сочувствия большинства исследователей этого вопроса. Было указано, что многие мотивы, отмеченные Бурдахом и его последователями, имели широкое распространение уже в античной поэзии: например, «стража», охраняющая возлюбленную, любовь как болезнь и как «война», мотивы любовного сна и любовного безумия и т. п.⁶⁷ Другие общие элементы провансальской и арабской лирики широко распространены в народной песне: природный зачин, страх любящих перед соглядатаями, ситуации разлуки на заре (так называемая «альба») и др. Социальное положение поэта характерно для определенной ступени развития феодального общества и феодальной культуры, интерес к личности и биографии поэта связан с развитием индивидуального поэтического самосознания.

Были отмечены также существенные различия в положении женщины на мусульманском Востоке и христианском Западе, хотя, впрочем, и здесь, несмотря на отсутствие «гаремов», бытовое рабство женщины контрастирует с ее поэтической идеализацией в рыцарской лирике не менее ярко, чем на Востоке.⁶⁸ В связи с этим большинство любовных стихотворений испано-арабских поэтов посвящено не замужним дамам (реже всего — жене феодального властителя), а обитательницам гарема, нередко рабыням.⁶⁹ Но наиболее решительным опровержением арабской теории является тот несомненный факт, что поэзия трубадуров зародилась в Провансе, где не было непосредственных культурных связей с испанскими арабами и самый арабский язык не был известен, а в христианскую Испанию или Сицилию, где эти связи были наиболее прочными, она проникает лишь из Прованса и в сравнительно позднее время (XIII в.).⁷⁰

Таким образом, все более укрепляется убеждение, что сходство арабской и провансальской поэзии основано на параллелизме

развития в сходных исторических условиях. Проф. Хелль, посвятивший специальную работу историческим аналогиям в развитии арабской и средневековой европейской поэзии, неоднократно отмечает такой «параллелизм литературных явлений как результат одинаковых предпосылок», «в особенности там, где речь идет не об отдельных, случайно сопоставленных фактах, но о целых группах и эволюционных рядах внутри определенной эпохи», в частности — и в отношении развития любовной лирики у арабов и в Провансе.⁷¹ Об этом в свое время уже говорил Шап, известный исследователь поэзии арабов в Испании, указавший на общность рыцарской идеологии средневекового Запада и арабов. «Поклонение женщине и обязанность служить ей защитой, слава смелых приключений, обязанность покровительства слабым и угнетенным составляли, вместе с обычаем родовой мести, тот круг, в котором заключена была жизнь героев пустыни, и тот, кто прочтет любопытный роман „Антар“ (арабский рыцарский роман), увидит с удивлением, что восточные витязи в большинстве случаев были движимы теми же импульсами, как и паладины наших рыцарских поэм. Этот образ мысли и чувства арабов в дальнейшем сделался более утонченным под влиянием более высокого уровня цивилизации, которого они достигли на Западе, и уже в IX в. мы встречаем здесь стихотворения андалузских поэтов, которые обнаруживают то же нежное чувство и молитвенное преклонение, которое христианские рыцари посвящали даме своего сердца».⁷²

Мнение Шапа подтверждает современный исследователь уже названного выше арабского романа, который находит в нем «те же представления о чести и рыцарстве, о любви и служении женщине, о славе и поэзии», как и в западноевропейской эпической поэзии средневековья.⁷³ Таким образом, причину сходства между провансальской и арабской любовной лирикой следует искать в многочисленных общих чертах испано-арабской и западноевропейской феодальной культуры.⁷⁴ Та и другая поэзия дают идеализованное отражение средневековой рыцарской жизни, — конечно, не в ее бытовой реальности, а в ее идеальных устремлениях, обусловленных общественными отношениями классического периода средневековья.

В новейшее время известным испанским арабистом проф. Рибера была выдвинута теория, согласно которой лирика провансальских трубадуров восходит к испано-арабской поэзии не классического, а народного типа, пользующейся особой строфической формой «заджал», отражения которой Рибера находит у первых провансальских поэтов, как и в средневековой испанской лирике.⁷⁵ Образцом этого жанра является песенник испано-арабского поэта Ибн-Кузмана (XII в.), единственная рукопись которого хранится в собрании Института востоковедения Академии наук СССР.⁷⁶ Теория Рибера встретила поддержку авторитетнейшего современного испаниста, проф. Менендес-Пидалья.⁷⁷ Несомненно, после работ Рибера и Пидалья приходится считаться с возможностью влия-

ния арабской музыки (а следовательно, и строфики) на западноевропейскую. Однако по своему содержанию и стилю заджали Ибн-Кузмана ничем не напоминают провансальских трубадуров с их возвышенной любовью и культом дамы в форме вассального служения: они воспевают вино и чувственную любовь (часто — любовь мужскую), циничны по тону, полны вульгаризмов и в этом отношении скорее приближаются к поэзии западноевропейских «вагантов» («голиардов»). В противоположность испано-арабской лирике классического стиля заджали вряд ли могут рассматриваться как явление, типологически сходное с рыцарской лирикой трубадуров и миннезингеров.

4

Давно уже были отмечены мотивы и сюжеты восточного происхождения в повествовательной литературе западноевропейского средневековья. Распространение их шло через Византию, может быть, как думали некоторые исследователи, через монголов или через манихейские дуалистические секты, и особенно усилилось в эпоху крестовых походов. Рядом с письменными, книжными источниками этому распространению содействовали рассказы крестоносцев, паломников и купцов, побывавших на Востоке, а также жонглеров, охотно пополнявших свой репертуар зажими занимательными сюжетами самого разного происхождения. Несмотря на крушение так называемой «индианистской теории», возводившей большинство европейских сказочных и новеллистических сюжетов к индийским прототипам буддийского происхождения через посредство персов, арабов и Византии, остаются достаточно несомненными примерами таких восточных влияний не только переводные «Повесть о семи мудрецах», «Житие Варлаама и Иоасафа» или сказание о Соломоне, но также ряд мотивов в так называемых «византийских романах» (в особенности в «Флуар и Бланшефлер» и «Окассен и Николетт»), в авантюрных романах с заморскими путешествиями («Гюон из Бордо», «Герцог Эрнст»), восточные элементы легенды о Граале, на которых особенно настаивал Веселовский, сюжеты многих фэблио и т. п. Французский роман об Александре (XII в.), переведенный на все языки Западной Европы, славянские «Александрии» и многочисленные восточные стихотворные и прозаические романы на ту же тему (среди них эпизод об Искандере в «Шах-намэ» Фирдоуси, «Искандер-намэ» Низами, «Вал Искандера» Алишера Навои, грузинские и армянские версии романа и др.), одинаково восходящие в конечном счете к позднегреческой легендарной биографии Александра Македонского (I в. н. э.), ложно приписанной его современнику Каллисфену, являющиеся наиболее ярким примером литературного общения Востока и Запада, развивающегося, как и всякое литературное общение, на основе сходных (при всем различии) форм общественной жизни и идеологии.⁷⁸

Совершенно иной характер представляет стаднально-типологическое сходство между так называемым «романическим эпосом» в персидской и других ираноязычных литературах XI—XIII вв. и куртуазным или рыцарским романом XII—XIII вв. в Западной Европе. Поэмы гениального азербайджанца Низами (около 1140—1203 гг.), написанные по-фарсийски («Лейли и Меджнун», «Хосров и Ширин» и др.),⁷⁹ многими особенностями напоминают его французского современника Кретьена де Труа, создателя этого жанра на Западе. Замена героической темы старого народного эпоса темой романической; сосредоточение повествования вокруг любовной, психологической темы, для которой авантурный элемент рыцарских приключений и подвигов служит только фоном; возвышенный, романтический характер любовного чувства, соединяющего избранных героев; понимание любви как рыцарского служения, изображение любовного томления, оцепенения, в которое впадает любящий при виде любимой, любовной болезни и безумия (Меджнун — у Низами, Ивэн у Кретьена); наконец, совершенно новое искусство раскрытия душевных переживаний героев (обычно в форме интроспективных монологов, диалогов, лирических писем), — все это сближает названные стихотворные романы куртуазного типа как произведения одного жанра и одной исторической эпохи, без того чтобы можно было говорить о прямых заимствованиях с той или с другой стороны. Широкое распространение, которое получает этот жанр как на Востоке, так и на Западе, свидетельствует о том, что в обоих случаях, как и в рыцарской лирике, мы имеем дело с поэтическим оформлением новой идеологии рыцарского общества, с идеализованным отражением сходной общественной действительности.

Следует, однако, отметить, что Низами в соответствии с более развитыми формами общественной жизни на мусульманском Востоке обнаруживает гораздо более зрелую и исторически продвинутую форму развития жанра, чем его французский современник. В то время как у Кретьена рыцарски-авантурный и фантастический элемент временами еще заслоняет искусство психологического анализа и аристократические сословные формы в значительной степени определяют характер развития любовной темы, Низами в «Лейли и Меджнун» создает роман «высокой любви» как всепоглощающего, индивидуалистического чувства, освобожденного от узких рамок феодальной концепции, сосредоточиваясь целиком на изображении внутренних перипетий этого чувства. В этом отношении ближе к Кретьену романические эпизоды из «Шах-намэ» Фирдоуси (Заль и Рудабэ, Бахрам Гур, Бижан и Менижэ и др.), представляющие более раннюю стадию развития «куртуазного» романа, тогда как поэма Низами скорее приближается к «Новой жизни» Данте и является, как эта последняя, порождением более свободной, «предренессансной» культуры средневекового города. При этом в обоих случаях в формировании нового идеала «высокой любви» существенную роль сыграл анало-

гичный идеологический фактор: на Западе — неоплатоническая мистика в христианском оформлении, на Востоке — родственные ей идейные устремления суфизма.

Однако при наличии общиx социально-психологических, а следовательно — и художественных предпосылок возможно и более близкое сюжетное сходство, несмотря на видимое отсутствие прямого «влияния» или «заимствования». С этой точки зрения интересную параллель представляют средневековый французский роман «Тристан и Изольда» (первая редакция, вероятно, не позже 1150 г.) и более ранний персидский роман поэта Гургани «Вис и Рамин» (середина XI в.). Сюжетное сходство этих произведений настолько значительно, что вопрос о восточных источниках «Тристана» ставился неоднократно,⁸⁰ однако совершенно безуспешно, так как, с одной стороны, отсутствуют какие-либо указания на возможные пути прямого или опосредованного влияния иранской литературы на французскую; с другой стороны, имеются довольно очевидные местные (кельтские) источники сказания о Тристане.⁸¹ Немецкий ученый Ценкер, посвятивший этому вопросу специальное исследование, отмечает в обоих романах многочисленные общие черты.⁸²

Старый король (Мобад — в иранской поэме, Марк — во французской) избирает себе в жены прекрасную королевскую дочь (Вис — Изольда), которой он никогда не видал. Королеву привозит его ближайший родич (младший брат Рамин — племянник Тристан), который в пути влюбляется в невесту короля. До брака королева вступает в любовную связь с молодым героем; в дальнейшем ее любовник остается при дворе в тесном общении с королевской четой; страсть, владеющая любящими, толкает их на новые и новые встречи. В роли их помощницы выступает кормилица (в персидском романе) или подруга и прислужница героини (во французском). «Любовь Рамина и Вис, Тристана и Изольды, — пишет Ценкер, — владеет ими со стихийной силой, которая заставляет их отбросить всякие моральные сомнения. Когда любящие разлучены, они тоскуют и доходят до отчаяния; когда они вместе, они без колебания отдаются страсти. Основное содержание обоих романов образуют всевозможные ухищрения, к которым прибегают герои, чтобы сойтись и обмануть короля. Этот последний, несмотря на бесспорные доказательства противного, готов снова каждый раз поверить в невинность своей жены и простить ее: он верит в ее невинность, потому что хочет верить, потому что сам страстно любит неверную и без нее не может жить».⁸³

К этому общему сходству основной ситуации романов присоединяются отдельные частные совпадения. Так, в персидской поэме король предлагает любящим очиститься от подозрения с помощью божьего суда (пройти через огонь костра), после чего любящие, притворно согласившись на это предложение, спасаются бегством из дворца и скрываются в горной пустыне. В различных версиях «Тристана» аналогичный эпизод имеет разную форму:

у Томаса имеется божий суд (испытание раскаленным железом), от которого Изольда спасается двусмысленной клятвой; у Беруля и Эйльхарта любящие осуждены на сожжение. Тристан спасает Изольду, и они скрываются в диком лесу. Во второй половине романа прощенный королем Рамин, как и Тристан, удаляется в изгнание и делает попытку забыть свою возлюбленную. Оба героя находят на чужбине красавицу жену (Гюль — у Гургани, вторая Изольда — во французском романе), но неизменная страсть заставляет их опять вернуться к возлюбленной, которая сперва принимает отступника с холодной суровостью, но затем уступает своей и его страсти. В остальном отдельные эпизоды обоих романов не совпадают; различны также завязка и развязка (смерть короля у Гургани, смерть любящих — в «Тристане»); в персидском романе отсутствует также мотив волшебного любовного напитка, оправдывающего в глазах средневекового поэта «преступление» Тристана и Изольды.

Ценкер считает сюжет французского романа заимствованным из персидского, хотя не может указать сколько-нибудь реальных путей этого заимствования. Можно, однако, предположить, что и в данном случае при создании обоих романов поэтическая мысль шла сходными, внутренне закономерными путями, воплощая типический конфликт эпохи — столкновение индивидуальной любви (в сословно-поэтизированной форме рыцарского «служения даме») с супружескими обязанностями, которые в феодальном обществе, как уже было сказано, основывались не на личном чувстве, а на семейно-политических интересах. Конфликт этот был хорошо известен на Западе из более ранней поэзии трубадуров (с конца XI в.), встречается он и в позднейшем рыцарском романе (Ланселот и Гиньева и др.). Как справедливо замечает по этому поводу Энгельс, «первая появившаяся в истории форма половой любви, как страсть, и притом доступная каждому человеку (по крайней мере из господствующих классов) страсть, как высшая форма полового влечения, — что и составляет ее специфический характер, — эта первая ее форма, рыцарская любовь средних веков, отнюдь не была супружеской любовью. Наоборот. В своем классическом виде, у провансальцев, рыцарская любовь устремляется на всех парусах к нарушению супружеской верности, и ее поэты воспевают это».⁸⁴ Но такого рода конфликт приобретает моральный смысл и действительно трагический характер только в том случае, если муж и любовник были связаны морально узами родства, феодальной верности или взаимного уважения. Отсюда — основная ситуация обоих романов, в конечном счете, быть может, восходящая генетически (по крайней мере в кельтских источниках «Тристана») к пережиткам более архаических и свободных форм семейных отношений, получивших в романе новое осмысление.

Остальные совпадения отдельных мотивов, носящие, впрочем, лишь очень общий характер, следуют из внутренней художественной логики развития этой основной ситуации. Наличие в обоих ро-

манах таких мотивов как встреча в саду, различные попытки обмануть «наивного» мужа, изгнание виновного или виновных, кормилица или подруга в роли помощницы и т. п. — все это не требует особого объяснения и подсказано ходом сюжета и общераспространенными литературными мотивами. Если Рамин, как и Тристан, хороший охотник, на чем находит нужным настаивать Ценкер,⁸⁵ это объясняется нравами феодального общества, к которому они принадлежат. В частности, и мотив «божьего суда» объясняется сходством средневековых обычаев и бытовых представлений, как и двусмысленная клятва Изольды, основанная на характерной для средневекового религиозного мышления юридической фикции, имеет многочисленные параллели в литературе и фольклоре Запада и Востока.

Наибольший интерес представляет совпадение в мотиве второй возлюбленной героя (Гюль, вторая Изольда), который первые исследователи о Тристане были склонны объяснять мифологически. На самом деле вторая возлюбленная героя, выступающая как двойник или замена его идеальной любви, — распространенный «романтический» мотив как в восточной, так и в западной поэзии. Зингер в связи с «Тристаном» указывает на более близкую аналогию из биографии арабского поэта Кайс ибн-Дарих: его вторая жена Лобна носит, как Изольда, то же имя, что и первая, и Кайс, как Тристан, не прикасается к своей жене, охваченный неутолимой любовью к прежней возлюбленной.⁸⁶ Испано-арабский поэт Саид ибн-Джуди, полюбив прекрасную рабыню Джеханэ, принадлежавшую принцу Абдаллаху, покупает другую рабыню и дает ей имя Джеханэ, но не может забыть предмет своей мечты. Бурдах усматривает и в этой биографической новелле параллель к Тристану.⁸⁷ У арабских поэтов, как показал Эккер, эта тема встречается неоднократно. Она должна иллюстрировать невозможность замены для единственной и настоящей любви. Ср. у Шамс ад-Дин-ал-Буданри: «Когда Сельма ушла, и путь увел ее далеко, и я был уверен, что умру от любовных мук, я обратил любовь свою к другой, чтобы развлечься и потушить огонь и пламя в моей груди. Но мое томление и любовь и желание оставались с той, которую я полюбил сначала».⁸⁸ Или Аль-Хаджиби: «Я наполнил сердце свое любовью к очаровательной: я склонился к ней, но она бежала как газель. И я сказал моему сердцу: „Подымись и полюби другую газель“. Но сердце отвечало: „Я не свободно“».⁸⁹ Сходный мотив мы находим в одном стихотворении провансальского трубадура Гвильема де Кабестань: «Я люблю Вас, госпожа, такой высокой любовью, что эта любовь не дает мне возможности любить другую; но любовь позволяет мне быть куртуазным по отношению к другой даме, и этим я надеюсь отвести от себя это тяжелое страдание; ибо, когда я думаю о Вас, перед которой склоняется радость, я забываю и оставляю всякую другую любовь: с Вами я остаюсь и Вас считаю самой дорогой моему сердцу».⁹⁰ Вариантом этой темы является любовь к другой, кото-

рая служит для сокрытия тайны настоящей любви, — мотив, встречающийся также и у арабских лириков и у провансальцев («*donna del scherzo*» в «Новой жизни» Данте).

К «Тристану» и Гургани в трактовке мотива «второй возлюбленной» приближаются и некоторые произведения повествовательной литературы мусульманского Востока, например более поздние обработки сюжета «Лейли и Меджнун» (Эмир Хосров, Алишер Навои) и турецкий народный роман «Тахир и Зухра». В последнем Тахир, разлученный со своей возлюбленной, попадает в страну Рум. Дочь падишаха «Хадича влюбляется в прекрасного чужестранца, и отец выдает ее замуж за Тахира. Хадича в красоте не уступала Зухре. Она была даже еще красивее. Но Тахир помнил обещание, которое дал Зухре, и не говорил с молодой женой, а когда они ложились спать, он клал кинжал между ней и собой». ⁹¹ В конце концов Тахир покидает свою жену и возвращается к Зухре. Хадича следует за его караваном и умирает в пустыне.

На фоне этих параллелей яснее выступает значение указанного эпизода в обоих романах: он был подсказан автору «Тристана» и Гургани одинаковой концепцией «высокой», единственной любви, для которой замены не существует.

К сожалению, немногочисленные работы, посвященные вопросу о соотношении западноевропейского и персидского «куртуазного» романа (немецкого ираниста Этэ, итальянца Пицци и др.), ограничиваются сопоставлением разрозненных мотивов, не касаясь вопроса об идеологических и жанровых аналогиях, лежащих в основе таких совпадений и в свою очередь обусловленных общностью социально-исторического развития. Разбирая довольно сумбурные параллели такого рода, собранные в большом количестве в работе Пицци, д'Анкона справедливо замечает: «Не все, что похоже, обязательно является подражанием». «При общеизвестном сходстве характера персидской и средневековой эпической поэзии, определенные приключения, эпизоды, завязки и развязки по необходимости должны быть тождественными и похожими, без того чтобы нужно было предполагать наличие в них подражания». ⁹²

Приведенные примеры отнюдь не исчерпывают всей сложности вопросов, связанных с стадияльно-типологическими аналогиями историко-литературного процесса. Однако из всего изложенного вполне очевидно, что сравнительно-историческое изучение этого процесса в целом в его социальной обусловленности несомненно требует отказа от привычного для старого буржуазного литературоведения «европоцентризма» и тем самым — принципиального расширения рамок так называемой «всеобщей литературы» за пределы ограниченного круга фактов западноевропейского литературного развития до охвата всей «мировой литературы» в ее важнейших проявлениях. Такой литературный «универсализм» был выдвинут на заре буржуазной науки XIX в. в трудах Гердера

и немецких романтиков. Веселовский, наиболее полно отразивший передовые идеи литературоведения своего времени, положил его в основу своего «сравнительного метода», в частности — в «Исторической поэтике». «Чем больше таких сравнений и совпадений, — утверждал Веселовский, — и чем шире занимаемый ими район, тем прочнее выводы».⁹³ Если в настоящее время буржуазная наука Запада, отказавшись от широких проблем и перспектив мирового литературного развития, целиком уходит в узкую специализацию, ограничивая себя преимущественно национальным, в крайнем случае западноевропейским материалом, то в нашем многонациональном Союзе, где народы Запада и Востока в братском единении строят новую культуру, «национальную по форме, социалистическую по содержанию», постановка проблемы литературного процесса в широкой сравнительно-исторической перспективе с постоянным привлечением как европейских, так и восточных материалов подсказывается сама собой.

Сравнительное литературоведение рассматривает развитие национальных литератур в рамках мировой литературы, объединяющей Восток и Запад. Оно исходит при этом, как уже было сказано вначале, из положения о единстве исторического процесса и постоянном культурном взаимодействии между народами, иными словами — из идеи братства и взаимопомощи народов в деле культурного (в частности — литературного) развития и исторического прогресса.

Конечно, необходимость углубленной специализации, соответствующей требованиям современной науки, и трудность овладения разноязычным литературным материалом сделали бы в настоящее время невозможным требуемое здесь расширение историко-литературной проблематики даже для ученого с таким кругозором и размахом творчества, как Веселовский. Для осуществления этой задачи, которая подводит нас к раскрытию основных закономерностей литературного процесса в целом в его исторической обусловленности, необходима широкая кооперация литературоведов западников и восточников, объединяющихся для совместной работы над одинаковыми проблемами. Предшествующее изложение намечает лишь несколько примеров стадияльно-типологических параллелей, которые могли бы послужить предметом подобного рода исследований.

К ВОПРОСУ О ЛИТЕРАТУРНЫХ ОТНОШЕНИЯХ ВОСТОКА И ЗАПАДА

Сравнительное изучение литератур Востока и Запада имеет особенно важное значение в области фольклора и средневековой литературы. Мы можем проследить здесь последовательную смену аналогичных стадий развития поэзии на сходных ступенях общественно-исторического процесса.

В отношении поэзии доклассового общества мы можем сослаться на выводы «Исторической поэтики» Веселовского, обосновавшего на широком сравнительном материале теорию первобытного народно-обрядового синкретизма, хоровой песни-пляски, сопровождаемой мимическим действием. На ранних стадиях общественного развития стадияльные аналогии выступают особенно четко в области явлений как материальной, так и духовной культуры, благодаря относительной простоте и недифференцированности элементов, из которых эта культура складывается. Не случайно поэтому Веселовский мог опереться в этой области на работы классиков буржуазной этнографии, которые с убедительностью показали на своем материале (говоря словами Тэйлора), «что фазисы культуры мы вправе сравнивать, не принимая в расчет, насколько племена, пользующиеся одинаковыми орудиями, следующие одинаковым обычаям или верующие в одинаковые мифы, различаются между собой физическим строением и цветом своей кожи и волос».¹

В отношении литературы средневековой мы уже рассматривали достаточно подробно стадияльные аналогии героического эпоса народов Востока и Запада, любовной «рыцарской» лирики и куртуазного романического эпоса эпохи развитого феодализма, городской литературы западноевропейских фабльо, шванков и новелл и восточных «хикаятов» и некоторые явления предренессанса в передовых странах Востока.²

К приведенным ранее примерам добавим интересные аналогии между любовными теориями провансальских трубадуров и идеями возвышенной рыцарской любви и служения даме в клас-

сической грузинской поэзии эпохи Шота Руставелли, которые проводит Н. Я. Марр в специальном исследовании,³ опираясь на статью В. Ф. Шишмарева «К истории любовных теорий романского средневековья».⁴ Подобно трубадурам, певец царицы Тамары требует от истинно влюбленного молчания и терпения, сохранения любовной тайны, страха и благоговения перед дамой, постоянства в любви, восхваления дамы в песнях, служения ей рыцарскими подвигами. «Кульм дамы и рыцарства» в грузинской поэме перекликается с аналогичными явлениями западноевропейского средневековья при отсутствии прямого исторического взаимодействия, на основе общих социальных предпосылок культуры развитого феодального общества.

Конечно, в ряде случаев не исключаются прямые или более отдаленные литературные влияния, для рассматриваемой эпохи направленные преимущественно с Востока на Запад. Основанные на давних и многократных хозяйственных, военно-политических и культурных связях, они, по-видимому, были гораздо интенсивнее, чем принято было думать в западной науке недавнего прошлого. Из приведенных примеров эти влияния наиболее очевидны и неоднократно были констатированы в области повествовательной литературы типа фэблио и шванков, среди которых наличие большого числа сюжетов, пришедших с Востока устным и письменным путем, вопреки возражениям Жозефа Бедье,⁵ не подлежит сомнению и становится все более очевидным по мере систематической регистрации этих сюжетов в международных сказочных каталогах.

Тем не менее вряд ли возможно провести строгую границу между стаднальными аналогиями и литературными влияниями с той четкостью, с какой Веселовский наметил ее в отношении повествовательных «мотивов» и «сюжетов».⁶ С одной стороны, самая возможность прямых литературных влияний обусловлена, как мы уже сказали, наличием закономерных стаднальных аналогий и связанных с ними «встречных течений». С другой стороны, область этих аналогий и влияний не ограничивается повествовательными мотивами и сюжетами, но охватывает все стороны идеологии, образности, жанровой композиции, языка и художественного стиля поэгических произведений.

В дальнейшем мы хотели бы привлечением нового восточного материала наметить на нескольких частных примерах более широкую перспективу сравнительно-исторического исследования, которая позволила бы впоследствии, при большей полноте накопленных фактов, вернуться к общей проблеме литературных и культурных связей Востока и Запада.

Начнем с примеров из области международных фольклорных параллелей. Здесь сходство мотивов, очень близкое, может нередко подсказываться сходством ситуации, сюжетного положения на фоне сходных бытовых отношений, мировоззрения, психологического уклада, в сходных условиях социального развития.

1. «Эдвард». В известной шотландской балладе этого названия⁷ сын убивает отца по наущению матери, мать выспрашивает сына, вернувшегося домой с обгаренным кровью мечом. Раскрытие совершившегося дается в форме диалога между матерью и сыном:

1

- Чьей кровию меч ты свой так обагрил,
Эдвард, Эдвард?
Чьей кровию меч ты свой так обагрил?
Зачем ты глядишь так сурово?
— То сокола я, рассердяся, убил,
Мать моя, мать,
То сокола я, рассердяся, убил
И негде добыть мне другого!

2

- У сокола кровь так красна не бежит,
(Привев)
Твой меч окровавлен краснее!
— Мой конь красно-бурый был мною убит,
(Привев)
Тоскую по добром коне я!

3

- Конь стар у тебя, эта кровь не его,
(Привев)
Не то в твоём сумрачном взоре!
— Отца я сейчас заколол моего,
(Привев)
И лютое жжет меня горе!...
И т. д.
(Перевод А. К. Толстого)

Аналогичная ситуация — в казахской новеллистической поэме «Козы-Корпеш и Баян-Слу». Отец и брат Баян убили ее возлюбленного Козы, они возвращаются домой как будто с охоты. Баян выспрашивает их, отвергая (как и мать Эдварда) уклончивые иносказательные объяснения убийц. Ср. версию в «Образцах» Радлова, записанную у сибирских татар.

Баян — отцу:

- Что ты застрелил на охоте, отец?
Стрелял ли ты маралов, отец?
Мясо марала сладко, отец!
Принес ли ты мне мясо марала, отец?
— Что ты застрелил на охоте, отец?
Не дикого жеребенка ли ты застрелил, отец?
Мясо жеребенка сладко, отец!
Принес ли ты мне мясо дикого жеребенка, отец?

Баян — брату:

— Что ты застрелил на охоте, брат?
Уложил ли ты медведя, брат?
Мясо медведя сладко, брат!
Принес ли ты мне мясо медведя, брат?
— Что ты застрелил на охоте, брат?
Застрелил ли ты оленя, брат?
Мясо оленя сладко, брат!
Принес ли ты мне мясо оленя, брат? ⁸

Пример этот поучителен в двойном смысле. Аналогичные условия патриархальных семейных отношений и идеологии и одинаковый бытовой фон военной и охотничьей жизни подсказали сходство драматической ситуации. Аналогии эпического (балладного) стиля дали этой ситуации сходное оформление — в виде монолога или диалога, вопросов и ответов, с типичным для фольклорного стиля «ступенчатым строением», параллелизмом, повторением и припевом.

2. Цветы на могиле любящих. Веселовский связывает этот распространенный фольклорный мотив с первобытным анимизмом, с верой первобытного человека в одушевленность явлений природы. Отсюда представления о родстве человека и растений (деревьев, цветов), о происхождении людей от растений, о метаморфозе человека в растение. Цветы или деревья, вырастающие на могиле, отождествляются с умершим. На могиле влюбленных вырастают деревья или цветы, которые сплетаются друг с другом. ⁹

На западе этот мотив засвидетельствован уже в романе о Тристане и Изольде (XII в.). «Из их могил вырастают роза и виноградная лоза, сплетающиеся друг с другом (Eilhart von Oberge), либо зеленая ветка терновника вышла из гробницы Тристана и перекинулась через часовню на гробницу Изольды (французский роман в прозе); позже стали говорить, что эти растения посажены были королем Марком. Отличие этих пересказов интересно: вначале, и ближе к древнему представлению о тождестве человеческой и природной жизни, деревья—цветы вырастали из трупов; это — те же люди, живущие прежними аффектами; когда сознание тождества ослабело, образ остался, но деревья—цветы уже сажаются на могилах влюбленных, и мы сами подсказываем, обновляя его, древнее представление, что и деревья продолжают, по симпатии, чувствовать и любить, как покоящиеся под ними». ¹⁰

Мотив этот получил впоследствии широкое распространение как типическая концовка в старинных английских и шотландские народных балладах. На могиле любящих, разлученных при жизни, вырастают деревья, береза и шиповник, которые сплетаются ветвями. Ср. «Lord Thomas and Fair Annet»:

Lord Thomas was buried without kirk wa',
Fair Annet within the quire.

And o'the tane there grew a birk
The other a bonny brier.
And ay they grew, and ay they threw
As they wad faine be near.
And by this ye may ken right weel
They were twa lovers dear.¹¹

Ср. в переводе С. Я. Маршакa балладу «Трагедия Дугласов».

У церкви Марии беглянка лежит,
А рядом — погибший любовник.
Над ней белоснежная роза цветет,
Над ним — темно-красный шиповник.

Кусты разрослись и ветвями сплелись,
И в мае цветут они оба.
И шепчут они, что лежат в их тени
Два друга, любивших до гроба.¹²

Можно было бы предположить, что баллада заимствовала эту концовку из широко популярного средневекового романа, если бы мы не имели здесь дела с поэтической формулой народной песни, широко распространенной в фольклоре большинства германских, романских и славянских народов, у кельтов, албанцев, греков, а также у многих народов Востока.¹³ Веселовский цитирует кумыкскую параллель, Гайдоз — китайскую. В этой последней царь приказывает похоронить любящих, которых он разлучил при жизни, в раздельных могилах. За одну ночь из их могил вырастают два кедра, которые растут так быстро, что через 10 дней их ветки и корни оказываются переплетенными.¹⁴

С этими примерами следует сопоставить популярный тюркский народный роман «Тахир и Зухра». Влюбленные разлучены по воле падишаха, отца Зухры. Падишах сватает свою дочь за богатыря Карабатыра. Тахир, вернувшись на родину после долговременной отлучки, проводит ночь со своей возлюбленной. Падишах велит казнить любовника своей дочери. Зухра закалывается на могиле возлюбленного. В варианте, записанном В. Радловым у сибирских татар,¹⁵ отец велит похоронить дочь вместе с ее женихом Карабатыром, а Тахира — «по ту сторону воды».

«Когда прошло 40 дней, то, по воле божьей, у изголовья Тахира вырос тополь, у изголовья Зухры тоже вырос тополь. Тополь, выросший у изголовья Зухры, по воле божьей, соединился с тополем, выросшим у изголовья Тахира, и так стояли они над водой, и в ветвях их играли аисты и пели соловьи. А когда посмотрели, то увидели султана Тахира и царевну Зухру среди этих аистов и соловьев; на плечах Тахира был золотой панцирь, на голове Зухры — красивая шапочка, в руке своей она держала прекрасный свой платок, и так они прогуливались среди аистов и соловьев. А Карабатыр находился вдалеке от них среди каркающих воронов».

В других вариантах «Тахира и Зухры», записанных в Анатолии и в Восточном Туркестане, на могиле Зухры вырастает

куст белых роз, на могиле Тахира — куст красных роз, а из могилы его врага — черный терновник. «Когда же белые и красные розы хотят приблизиться друг к другу, терновник всегда становится между ними и разделяет их...».¹⁶

«Тахир и Зухра», как и «Козы-Корпеш», принадлежит к группе средневековых «народных романов» восточного происхождения, которые изображают трагическую судьбу любящих, разлученных властью родителей. Классическую разработку этого сюжета в восточной литературе дает «Лейли и Меджнун». Тема трагического конфликта пробудившегося индивидуального любовного чувства («единственной любви», роковой страсти) спатриархальными семейными отношениями, родительской или супружеской властью, роднит эти произведения с такими классическими для западной литературы обработками аналогичных сюжетов, как Тристан и Изольда, Ромео и Джульетта и др. Сходный романтический сюжет одинаково притянул на Востоке и на Западе старинный, широко распространенный фольклорный мотив как художественное выражение всепобеждающей силы земной любви.

3. Альба. Один из популярнейших жанров любовной лирики провансальских трубадуров и немецких миннезингеров — альба — изображает разлуку любящих на заре. Уснувших будит утренняя птичка, возвещающая наступление рассвета, или голос ночного сторожа, или друга, охранявшего их покой. Альба чаще всего имеет диалогическую (реже монологическую) форму. Диалог обычно содержит спор между любящими: уже брезжит рассвет — нет, это не рассвет, а сияние луны; уже запела утренняя птичка, жаворонок — нет, это не жаворонок, а ночной соловей, и т. п.

Альбу в рыцарской поэзии трубадуров и миннезингеров рассматривали как жанр народного происхождения.¹⁷ В новейшее время указывали на возможность античного влияния («Героиды» Овидия)¹⁸ и даже на христианские образцы (латинские церковные гимны, в которых Христос сравнивается с утренней зарей).¹⁹ Подобные объяснения весьма характерны для антидемократических тенденций новейшей западноевропейской медиэвистики, принципиально отрицающей народные корни средневековой литературы и самое понятие «народного творчества». Однако поиски книжных источников альбы снимаются указанием, сделанным еще Веселовским, на универсальное распространение альбы как фольклорного жанра. Веселовский ссылается на примеры альбы древнегреческой и новогреческой, немецкой, чешской, черногорской, русской, венгерской, литовской и даже китайской.²⁰ Последняя, например, представляет диалог царя и царьцы, которых тревожит приближение дня: «Уже петух пропел, на востоке занялась заря, пора вставать, во дворце собрался народ. — То не петух, а жужжат мухи, не заря, а светит месяц». К народным источникам восходят в ряде случаев и литератур-

ные обработки мотива альбы, например: у Чосера — в «Троиле и Крисеиде», у Шекспира — в «Ромео и Джульетте» (сцена разлуки на заре). К этим западным литературным примерам можно присоединить восточный — расставание Залы (отца Рустема) и царевны Рудабы после тайного ночного свидания (в «Шах-намэ» Фирдоуси):

Меж тем все сильнее любовь их росла,
Далек был рассудок, страсть близко была,
И так это было всю ночь до утра,
Пока барабан не пробил у шатра.
Залы начал прощаться, готовиться в путь;
Основа — он сам, а уток — ее грудь.
Ресницы у них отягчились водой,
Корят они солнцу свою бедой:
— «О светоч вселенной, хоть миг погоды,
Так сразу над нами еще не всходи!». .²¹

Сходство в разработке мотива может подсказываться прежде всего общностью самой ситуации — расставания любящих после тайного ночного свидания. Такую ситуацию мы находим, например, в уже названной казахской народной поэме «Козы-Корпеш», где герой, переодетый бедным пастухом, проводит ночь в юрте своей возлюбленной, красавицы Баян. Обстановка жизни степных кочевников подсказывает бытовые формы этой пастушеской альбы. Ср. в записи В. В. Радлова (у барабинцев):

«Когда наступил рассвет, Баян-Сулу сказала Козы-Корпешу: „Там снаружи уже блеют овцы, мой Козы! До рассвета промедлила я с тобою, мой Козы! В небесах щебечут птички, мой Козы! До утра промедлила я с тобою, мой Козы!“ — Козы отвечал: „Если снаружи блеют овцы, моя Баян! пусть сожрут их голодные волки, моя Баян! Если в небе щебечут птички, моя Баян! пусть проглотят их голодные ястребы, моя Баян! Вместе с месяцем светит солнце, моя Баян! Из моей груди пусть вырвется вздох, моя Баян!“». ²²

4. Прение Зимы и Лета. Обрядовые прения Зимы и Лета известны в Германии, Англии и скандинавских странах уже в XIV—XVI вв. с приурочением к различным датам весеннего календаря. В западной Германии (на Рейне и в Швабии) также прения сохранились до недавнего времени как весенняя обрядовая игра. Веселовский вслед за Уландом приводит описание игры и содержание сопровождающей ее песни по немецким текстам XVI в. ²³

«Зима и Лето выступают друг против друга среди толпы слушателей в веселый день встречи лета и препираются: кто из них господин, кто слуга? Лето пришло с своей челядью из Österreich, с востока, где всходит солнце, и велит Зиме убираться. А Зима, грубый крестьянин, в меховой шапке, явилась с гор, принесла с собой студеной ветер, грозит снегом и не думает удалиться: она похвально белоснежными полями. Лето зелеными долами; летом произрастают травы и листья, зимой изо-

бретены разные хорошие напитки; лето дает сено, жито, вино: но все это уничтожается зимой, и т. д. Очевидно, все это содержание распределялось, как вопросы и ответы, между главными действующими лицами, за которыми стояла их „челядь“, хоры. Победа остается за Летом. Зима называет себя его работником и просит подать ему руку, чтобы вместе пойти в другие страны. Тогда Лето объявляет, что бой кончен, и желает всем покойной ночи».

Ср. из «прения», напечатанного Уландом (1580):

Строфа 12. Winter:

So bin ich der Winter mit ganzem Fleiß,
Zu meinen Zeiten so werden die Felder weiß;
Alle ihr Herren mein.
Der Winter ist fein!

13. Sommer:

So bin ich der Sommer also kühn,
Zu meinen Zeiten werden die Felder grün,
Alle ihr Herren mein,
Der Sommer ist fein!

14. Winter:

So bin ich der Winter, ein grober Bauer,
Ich trag an mir reich Pelz und Schnauben
(Прунес)

15. Sommer:

So bin ich der Sommer also groß,
Zu meinen Zeiten wächst Laub und Gras
(Прунес)²⁴
и т. д.

Свидетельством того, что народно-обрядовая игра подобного содержания существовала на Западе уже в гораздо более раннюю пору, является латинское стихотворение «Conflictus Veris et Hiemis» («Спор Весны и Зимы»), вышедшее, вероятно, из литературного кружка Карла Великого (VIII—IX вв.). Представляя по своей форме подражание III эклоге Вергилия, оно содержит в литературной обработке традиционное народное «прение» Зимы и Лета. «Зима хвалится своими богатствами, веселыми пирами, сладостным покоем и теплым очагом; Весна порицает лень и веселое житие противницы, спрашивает, что же ей, соне, приносит достаток? То правда, отвечает Зима, но так как вы работаете, собирая для меня как господина плоды своего труда, то вы — мои рабы. А Весна считает ее не госпожой, а надменной нищей, которой нечем было бы прокормиться, если б не питала ее кукушка».²⁵

Еще более древним отражением подобных «прений» является приписываемая Эзопу греческая басня «Зима и Весна», на которую ссылается Веселовский.²⁶

В основе прения Зимы и Лета лежит народный магический обряд, имевший целью, как и другие весенние обряды, путем воспроизведения желаемого помочь его реальному осуществлению — обеспечить благоприятное лето, хороший урожай и т. п.,

в данном случае — способствовать победе лета над зимой. Поэтому наличие латинских текстов «прения», вопреки мнению сторонников литературного происхождения народной поэзии, отнюдь не обязывает к предположению, что источником народного обряда, игры и песни явились ученые упражнения клириков, сочинявших подобные латинские «прения» по литературным образцам. Именно широкое географическое распространение игры и обряда при большом разнообразии оформлений (ср. англ. «Соловей и кукушка», «Остролистник и плющ» и др.)²⁷ свидетельствует о народном и традиционном их происхождении.

Вопрос этот получил в недавнее время освещение в специальной монографии шведского фольклориста Вальдемара Люнсмана, посвященной «Борьбе лета и зимы».²⁸ Люнсман рассматривает более 200 текстов «прения», преимущественно немецких, засвидетельствованных в многочисленных записях от XV в. до наших дней. Подобно большинству современных западноевропейских фольклористов, он скептически относится к «романтическим» теориям народного происхождения подобных песен. С его точки зрения, немецкая песня является произведением литературным, восходящим к книжным источникам — к средневековому латинскому «Conflictus Veris et Hiemis», к Вергилию, Феокриту и Эзопу. Немецкая песня, сочиненная по латинским образцам, впоследствии присоединилась к более древнему (по мнению Люнсмана — пришедшему с Востока)²⁹ обряду «изгнания Зимы». Немецкая песня «возникла в первой половине XV в. или во второй половине XIV в.», — утверждает автор на основании исчерпывающего изучения немецких вариантов.³⁰

Однако выход за пределы европейского материала сразу переворачивает узкую и одностороннюю концепцию Люнсмана. В «Словаре тюркского языка» замечательного средневекового филолога Махмуда Кашгарского («Диван Лугат ат-Турк», 1073) среди большого числа примеров из современного автору эпоса и фольклора тюркских народов имеется отрывок в 7 строф прения Зимы и Лета, представляющий удивительное сходство с приведенными Уландом и Веселовским немецкими текстами. Ср., например, следующие строфы: «Зима и Лето сразились друг с другом, они смотрели косо друг на друга; они подошли друг к другу, чтобы схватиться; они повстречались, чтобы одолеть друг друга». Другая строфа: «Зима и Лето сражались друг с другом, они натянули лук мужества, выставили войско и смотрели друг на друга, чтобы пустить стрелы, встали друг против друга». Зима хвалится перед Летом: «Благодаря мне люди и кони становятся сильнее, большие выздоравливают, мускулы и кожа крепнут». Лето поносит Зиму: «Грязь и распутица наступают, бедняки и нищие прячутся, пальцы у них трескаются (от мороза), у огня они согреваются». Зима поносит Лето: «С тобою нарождаются скорпионы, мухи, комары, змеи, тысячи и десятки тысяч набрасываются (на людей), подняв жало...».³¹

Свидетельство Махмуда Кашгарского, относящееся к середине XI в. и не замеченное Люнгманом,³² переносит нас на три столетия раньше установленного шведским ученым срока возникновения немецкого «прения». Оно делает весьма сомнительным самую теорию происхождения немецкой народной песни из книжных латинских источников и возвращает нас к «романтической» точке зрения Веселовского, объяснявшего литературные (латинские и греческие) обработки «прения» как отражения более древнего народного обряда и сопровождавших его обрядово-игровых песен. Такая точка зрения становится в особенности обязательной, если принять выдвинутую самим Люнгманом (впрочем, довольно спорную) теорию восточного происхождения самого обряда «изгнания зимы».

Правда, современные мусульманские тюркские народы не сохранили весенних обрядов и праздников с подобного рода обрядовыми прениями. Влияние мусульманства и в этом случае, как во многих других, способствовало исчезновению народной домусульманской обрядности. Однако этнографы сообщают о существовании весенних праздников у кочевых тюркских племен на Алтае, — в пору, когда в степи появляется трава, скот выгоняют на пастбище, и он начинает давать молоко. Древность этих обычаев на Алтае подтверждается сообщениями средневековых источников.³³ В разработанной форме они засвидетельствованы на краю тюркского мира — у якутов, наиболее сохранивших в своей изоляции от центров мусульманской культуры Востока обычаи и верования языческой старины.

Согласно сообщению В. Трощанского,³⁴ «у якутов празднества, или, точнее сказать, всенародные жертвоприношения, имели место весной и осенью и назывались ысыхаами». «Во время весеннего ысыха, который происходил днем под открытым небом, приносились жертвы Урунга ы То он'у (доброму небесному богу) и другим а́ы. ..». «По окончании жертвоприношения происходили различные увеселения и бега, причем изображалась смена зимы весной в виде борьбы двух человек, из которых один представлял весну и назывался а́ы уола (т. е. сын доброго божества), а другой — зиму и назывался абасы уола (т. е. сын злого божества). Первый был одет в белое, а второй — в черное или рыжее. Состязались еще в беге, причем раздевались, и у первого кожа должна была быть светлая, а у второго темная, а также в скачке на лошадях, причем для первого выбирался белый конь, а для второго — ржаво-рыжий или пегий (у якутов до недавнего времени не было черных лошадей)». Песен при этих состязаниях не засвидетельствовано.

Якутский обряд позволяет предположить обрядовую основу и в прении, записанном Махмудом Кашгарским. Ввиду большой близости текста этого «прения» с западноевропейскими, засвидетельствованными с древних времен (басни Эзопа), необходимо предположить наличие между ними давней исторической связи,

хотя характер, время и направление этой связи остаются пока неясными за отсутствием промежуточных звеньев.

5. Неуязвимость героя. Героический эпос, рассматриваемый с стадильной точки зрения, представляет у народов Востока и Запада черты всестороннего и далеко идущего сходства. Мы говорили в другом месте,³⁵ что сходство это охватывает общее идейное содержание эпоса (эпическое мировоззрение), круг сюжетов и мотивов, художественные типы и ситуации, традиционные особенности жанровой композиции и типические формулы эпического стиля. Чудесное рождение героя, его младенчество, свидетельствующее о сказочном росте его богатырской силы, первые юношеские подвиги, брачная поездка, защита родины от грозного врага, насильника и завоевателя, пугающего своей чудовищной силой или численным превосходством своих полчищ, — все эти темы, типичные для героического эпоса, выступают в оформлении сходных по своему содержанию мотивов и сюжетов.

Из многочисленных примеров таких мотивов мы остановимся на одном, который роднит героический эпос с волшебной сказкой, — на мотиве чудесной неуязвимости героя.

В эпосе народов индоевропейских этим свойством обладают Зигфрид, Ахилл, Исфендиар (в «Шах-намэ» Фирдоуси). Каждый из названных героев имеет, однако, уязвимое место: Зигфрид может быть поражен между лопатками, Ахилл — в пяту, Исфендиар — в глаз, и это обстоятельство становится причиной их гибели.

К таким «условно уязвимым» героям относится в нартском эпосе народов северного Кавказа (осетин, кабардинцев и др.) богатырь Сосруко. Тело его было закалено на огне (как тело Ахилла) божественным кузнецом Тлепшем (или Девешем); мягкими остались только его колени, за которые держали богатырского младенца щипцы Тлепша. В это место поражает Сосруко волшебное колесо жаншарх (стальное колесо с режущими зубьями), коварно подброшенное герою другими нартами.³⁶

«Условная уязвимость» героя — позднейший мотив, примиряющий первоначальное представление о его сказочной неуязвимости с рассказом о его гибели.

Если мифологическая школа еще рассматривала мотив неуязвимости героя (Ахилл—Зигфрид) как общее индоевропейское наследие, то многочисленные восточные (тюркские) параллели позволяют видеть в нем гораздо более общую черту эпического мировоззрения, наделяющего героя эпоса чудесными, сказочными свойствами.³⁷

Неуязвимым является Алпамыш, герой одноименного среднеазиатского эпоса. В узбекской версии он «в огне не горит, меч не режет и пуля не берет его».³⁸ Когда калмыки изменнически нападают на узбекского витязя, уснувшего непробудным богатырским сном, они убивают всех его дружинников, но не могут справиться со спящим героем, которому ни огонь, ни меч, ни пуля не

могут нанести никакого вреда, спящим и связанным бросают его в глубокое подземелье (зиндан).

В позднейшем мусульманском переосмыслении это чудесное свойство Алпамыша объясняется прикосновением руки святого халифа Али, наложившего на плечо младенца печать своих пальцев. Между тем в алтайском «Алып-Манаше», где отсутствует мусульманский налет, сохранилась та же ситуация, лишь в более архаической, сказочной форме. Семьдесят вражеских богатырей без отдыха день и ночь стреляют в спящего витязя. «Стрелы, ими выпущенные, о богатырские доспехи Алып-Манаша будго трава смялись». Ак-кан велит своим богатырям перерезать шею спящего стальными саблями, перерезать ему грудь шестисаженными мечами. «Это сказав, Ак-кан острую саблю из черной стали правой рукой взял, по шее Алып-Манаша рубанул. Черная сабля на десять частей разлетелась. Алып-Манаш богатырь, не шевелясь, спать продолжал. Все ханские войска, силачи и богатыри по удару нанесли, сабли их сломались. Пробовали мечами колоть — в крючья мечи согнулись».³⁹

Такая неуязвимость присуща не одному Алып-Манашу. Она является общим свойством всех героев алтайского (ойротского) эпоса. Эпическая формула о герое гласит: «Покраснеть — крови ему не дано, умереть — души у него нет».⁴⁰

Возможно, что вторая часть этой формулы связана с широко распространенным у первобытных народов представлением, что герой или его противник (великан, волшебник и т. п.) являются неуязвимыми, а следовательно — бессмертными, потому что душа их хранится в потаенном месте.⁴¹

Мотив этот, как сообщает А. Коптеlev, имеет весьма широкое распространение в алтайском эпосе. «Так, души ханов Еки-Дееп и души их лошадей хранились в золотом шестиугольном ящичке, в животе желтого медведя, скрывавшегося на пустынном острове среди желто-ядовитого моря. Душа Телбеген-Кара-кана и душа его коня находились в четырехкрылом беркуте. Душа Козын-Эркеша — алмазный нож, который он хранит в одной из своих девятирядных бронзовых подошв», и т. д.⁴²

Можно думать, что большинство древних героев тюркского эпоса отличалось магической неуязвимостью. Черта эта еще просвечивает, например, в образе Манаса, о котором в киргизском эпосе говорится: «Если поджечь его — огонь не берет, если вздумаешь ранить — топор тупится, если захочешь застрелить — стрела не проходит, если выстрелишь из пушки — ядро не пробивает». Сходство этой формулы с узбекской в «Алпамыше» свидетельствует о ее древности в эпосе среднеазиатских тюркских народов. В «Манасе» эта магическая неуязвимость героя по-новому мотивируется его боевой одеждой — «непроницаемым для стрел шелковым олпок». Поэтому калмыцкому богатырю Конурбаю удастся убить Манаса лишь с помощью предателя, который сообщает ему, что неуязвимого героя нельзя победить в бою, но

нужно подстеречь его безоружного, когда на рассвете он совершает утренний намаз в рубашке и босой. Кунурбай следует этому совету и наносит Манасу отравленным оружием смертельную рану.

Сопоставление с Манасом позволяет думать, что чудесное свойство Ильи Муромца или Марко Королевича (в южнославянском эпосе), которым «смерть на бою не писана», является ослабленным пережитком традиционной неуязвимости эпического героя, имевшей в более древнюю эпоху универсальное распространение.

6. Спасение героя из плена чужеземной красавицей. Наряду с пережиточными мотивами сказочно-мифологического характера героический эпос на более поздней ступени своего развития может содержать мотивы более нового происхождения, связанные с влиянием эпоса романического, рыцарского или народного романа феодальной эпохи.

Широкое распространение в западноевропейском рыцарском романе, стихотворном и прозаическом, получает с конца XII в. мотив спасения героя из плена чужеземной красавицей, обычно дочерью (реже женой) его врага. Впервые этот мотив засвидетельствован на Западе в «Ланселоте» Кретьена де Труа (около 1170 г.), причем в двух параллельных вариантах. Изменнически взятый в плен своим врагом Мелеаганом, Ланселот заключен в башню замка, из которой его освобождает жена тюремщика, полюбившая рыцаря: она отпускает его, чтобы участвовать в турнире, под условием, что он добровольно вернется в место своего заключения. Вторично и уже окончательно Ланселота освобождает сестра его врага, он является в срок на место назначенного поединка и убивает Мелеагана.⁴³

В прозаическом «Ланселоте» мотив этот варьируется еще два раза.⁴⁴ В кельтском романе «Передур», самостоятельной обработке «Романа о Граале» Кретьена де Труа, герой также, по примеру Ланселота, принимает участие в турнире, отпущенный из плена дочерью тюремщика.⁴⁵

Позднейшие произведения французского героического эпоса, сближающиеся с рыцарским романом, неоднократно изображают прекрасную язычницу, дочь сарацинского царя, которая влюбляется в героя и следует за ним, изменяя ради него своей родине и вере. Так, в поэме «Гюон де Бордо» (около 1220 г.), типичном произведении героико-романического жанра, возникшего в результате подобного сближения, Эсклармонда, прекрасная дочь сарацинского эмира, приходит в темницу к пленному Гюону и предлагает ему свою любовь. Гюон отказывается, потому что Эсклармонда — язычница, но она соглашается принять христианство; тогда он обещает ей свою любовь и верность, и она освобождает его из темницы. В поэме «Осада Оранжа» (рукопись XIII в.) из цикла Гильома Оранжского молодой герой попадает в плен к другому сарацинскому эмиру; красавица Орабль, жена эмира, освобождает Гильома из плена, помогает ему одолеть врага и,

приняв христианство, становится его верной женой под именем Гибург.

Среднеазиатский эпос дает нам ряд параллелей к этому сюжету. В узбекском «Алпамыше» героя спасает из плена калмыцкого хана полюбившая его калмыцкая красавица, ханская дочь Тавка-ойим. Она приводит ему богатырского коня Байчибара, с помощью которого он бежит из подземелья (зиндана), где находился в заключении. Вариантом «Алпамыша» является огузский эпос «Бамси-Бейрек», сохранившийся в составе эпического цикла «Китаби-Коркуд» (турецкая рукопись XVI в.). Здесь Бамси спасается из плена с помощью дочери бека гяуров, заключившего его в крепость Байбурд.⁴⁶ Эпический цикл «Китаби-Коркуд», как показал В. В. Бартольд,⁴⁷ получил окончательную форму в Закавказье на основе эпических сказаний, которые тюркский народ огузов принес со своей более ранней родины, с низовий Сыр-Дарьи и берегов Аральского моря. Отсюда часть огузов переселилась в XI в. в Закавказье и Среднюю Азию под предводительством султанов из династии Сельджуков. Совпадение указанного мотива в узбекском «Алпамыше» и в огузском «Бамси-Бейреке» позволяет отнести его проникновение в эпическое сказание об Алпамыше ко времени, предшествующему переселению огузов, т. е. к X—XI вв. Однако в истории этого древнего сказания указанный романтический мотив является относительно новым: алтайский «Алып-Манап» сохраняет более архаический вариант — спасение героя его богатырским конем (без участия девушки). Роль богатырского коня в спасении героя засвидетельствована многократно в алтайском эпосе и восходит к древнейшим сказочным мотивам.

С «Алпамышем» в узбекском эпосе связана посвященная его сыну поэма «Ядгар». Примыкая к старшему эпосу по принципу генеалогической циклизации, она переносит на младшего героя новую вариацию эпических подвигов его отца. С другой стороны, сюжет «Алпамыша» использован и в хорезмско-туркменской воинской повести «Юсуф и Ахмед» (XVI—XVII вв.).⁴⁸ Киргизский эпос знает аналогичную по сюжету поэму «Джаныш и Байыш», связанную более непосредственно с вышеназванной воинской повестью. Все три произведения, как и «Алпамыш», содержат во второй части мотив долголетнего пленения героя в чужой земле и возвращения его неожиданным и неузнанным на свадебный пир с соперником-самозванцем («муж на свадьбе своей жены»). В «Юсуфе и Ахмеде» героев спасает дочь тюремщика Каракез («черноглазая»), в «Ядгаре» — дочь садовника, в «Джаныш и Байыш» — дочь пленившего братьев китайского хана, полюбившая Байыша. Все перечисленные произведения подхватили поправившийся слушателем романтический мотив вместе с рядом других, заимствованных в конечном счете из «Алпамыша».

Сходный эпизод встречается совершенно независимо от «Алпамыша» в казахской былине XIV—XV в. «Кобланды-батыр». Каракыпчак Кобланды и его боевой товарищ Караман попадают в плен

к калмыцкому хану Кобыкты. Дочь Кобыкты, красавица Карлыг, полюбившая Кобланды, помогает богатырям бежать из плена, сражается на их стороне против калмыков и указывает Коблонды уязвимое место в кольчуге ее отца, и Кобланды пронзает преследующего его врага стрелой из своего богатырского лука.

В киргизском Манасе пленного юношу Билерика, сына Джанхангир-ходжи, освобождает полюбившая его Нургузар, дочь калмыцкого хана Арслана. Эпизод этот относится исследователями к позднейшим наслоениям в составе киргизской эпопеи, о чем свидетельствуют, между прочим, и мусульманские имена героев этого эпизода (Джанхангир, Нургузар).

Сходство приведенных восточных и западных примеров вряд ли обязывает в данном случае к признанию заимствований с той или другой стороны. В основе популярного сюжета могли лежать и бытовые факты, и самостоятельно развившиеся, аналогичные художественные представления, характерные для определенной исторической обстановки. Об этом, между прочим, свидетельствует возрождение этой темы в эпоху романтизма, — по-видимому, независимо от средневековой традиции: в «Корсар» Байрона, «Кавказском пленнике» Пушкина, у Шатобриана и мн. др. Здесь решающим идеологическим и художественным мотивом явилось романтическое противопоставление «цивилизации» и «природы», воплощенных в образах современного индивидуалистического героя-европейца и наивной и непосредственной «туземной» девушки, его спасительницы: вариант трагедии Гретхен или бедной Лизы, перенесенный в экзотическую обстановку. Распространение в героическом эпосе аналогичных мотивов не менее симптоматично для поздней стадии развития эпоса, когда суровая героиня воинских подвигов частично уступает место любовной романтике и сказочной фантастике рыцарских приключений. Однако наличие подобных общих условий не снимает в ряде случаев возможности распространения подобных модных сюжетов из одного источника — как в группе произведений, связанных с «Алпамышем» или с романом о Ланселоте, или в «байронических романах» начала XIX в.

7. Легенда о св. Евстахии и узбекский «Кунтугмыш». Среди французских стихотворных романов XII—XIII вв. существует довольно значительная группа, которая по характеру своих сюжетов связана с традицией позднегреческого или византийского романа. Любящие или члены одной семьи оказываются разлученными, терпят кораблекрушение во время путешествия в заморские — обычно восточные — страны, попадают в руки морских разбойников или в плен к сарацинам и после ряда приключений и тяжелых испытаний благодаря счастливому случаю снова встречаются, узнают друг друга по какому-нибудь признаку (*recognitio*) и воссоединяются. Наряду с романами собственно рыцарскими к этому жанру примыкают и некоторые жития святых романического со-

держания, — тип, широко представленный уже в византийской литературе.

К этой группе относится и роман Кретьена де Труа «Гильом Английский» («Guillaume d'Angleterre», не позже 1180 г.).⁴⁹

Благочестивый король Гильом и его супруга Грасиана, следуя велению божественного голоса, оставляют свой престол, покидают Англию и отправляются в добровольное изгнание в чужие страны. В горной пещере королева рождает двух мальчиков-близнецов. Король отправляется за пищей и помощью для жены и встречается купцов-мореплавателей, которые насильно уводят с собой королеву. Одного из младенцев похищает волк, другой, оставленный отцом в лодке, становится добычей моряков. Обоих воспитывают нашедшие их купцы: один получает прозвище Lovel («волчонок»), другой — Marin («моряк»). Дети рано проявляют свое рыцарское происхождение и отправляются на поиски приключений. Однажды, когда они охотятся в королевских лесах, их хватает лесничий и приводит к властителю этой страны, который, пленившись их рыцарским видом, оставляет их при дворе. После ряда других происшествий семья объединяется. Признание происходит по сумке нищего-короля, которую приносит похитивший ее орел.

Различные варианты этого сюжета получили широкое распространение в средневековых рыцарских романах. К их числу относятся французский «Император Октавиан», английский «Sug Ysumbrase», немецкий «Wilhelm von Wenden» Ульриха фон Эшенбах, «Die gute Frau», «Der Graf von Savoyen», испанская «Historia del Cavallero Cifar» и др.⁵⁰

Большинство произведений этой группы имеет французские источники, но с поэзией Кретьена де Труа непосредственно не связано. Наиболее известен французский стихотворный роман «Император Октавиан», переработанный в XVI в. в Германии в широкопопулярную народную книгу («Kaiser Oktavianus», в русской обработке XVII в. — «Повесть об Оттоне, кесаре Римском»).⁵¹ Здесь супруга императора, несправедливо заподозренная в измене мужу, изгоняется в пустыню с мальчиками-близнецами. Одного из них похищает обезьяна, другого — львица; оба в дальнейшем спасаются, воспитываются простыми людьми в незнании своего происхождения, приходят на помощь императору в борьбе с сарацинами и после ряда подвигов воссоединяются с отцом и матерью.

Все перечисленные произведения восходят в конечном счете к легендарному житию св. Евстахия или Евстафия (римского военачальника Плацида), которое известно в стихотворной латинской переработке уже в IX в.⁵² и в прозаическом переложении «Legenda aurea» и «Gesta romanorum» (XIII в.).

Согласно житию, Плацид был военачальником императора Траяна. Он был язычником, славился своей воинской доблестью и вместе с тем своей добродетелью и заботой о бедных. В христианство он был обращен чудом: преследуя во время охоты оленя,

он увидел между его рогами распятие и услышал голос, призывающий его принять новую веру, которой он уже ранее служил своими добрыми делами. Плацид принял крещение со всеми домашними и был наречен Евстахием, после чего тот же божественный голос возвестил ему тяжелое испытание на земле и венец мученика. Вскоре после этого Евстахий потерял свой дом и состояние и вместе с женой и двумя малолетними сыновьями решил переселиться в Египет. Во время морского пути жену его похищает корабельщик. Сам Евстахий спасается от него со своими детьми, но в дальнейших странствованиях, переплывая через реку, он теряет и обоих мальчиков: одного уносит лев, другого — волк. Детей спасают пастухи и крестьяне. Несчастный отец 12 лет живет в Египте как сторож в поле. В то время варвары совершают набег на окраины Римского государства. Император Траян хочет поставить во главе войска своего испытанного военачальника. За ним посылаются люди, которые находят его и узнают по рубцу от старой раны. Евстахий становится во главе войска. Среди молодых воинов, стекающихся под его знамена, находятся и его юные сыновья. Они узнают друг друга. Их мать, подслушав их разговор, в свою очередь признает в них своих сыновей, а в полководце императора — своего потерянного мужа. Так вся семья Евстахия воссоединяется. Под его начальством римские войска одерживают блестящую победу. Но Евстахий и его семья отказываются служить языческим богам. При императоре Адриане они удостоиваются мученической кончины (согласно церковному преданию — в 118 г.).

Житие Евстахия (Евстафия) вошло также в «Деяния святых». ⁵³ Кроме латинского текста здесь опубликован и греческий, более древний, который послужил источником и для церковнославянского «Жития Евстафия-Плакиды». ⁵⁴ Отметим интересный в культурно-историческом отношении факт: русский книжник XII в., получивший с Запада переводную светскую «Повесть об Оттоне, цесаре Римском», в сущности был давно уже знаком с более древней житийной редакцией того же сюжета по «Четым-Минеям» митрополита Макария.

Соответственно этому и в русских народных сказках отразились обе редакции сюжета, как «Житие Евстафия-Плакиды», так и позднейшая «Повесть об Оттоне» (Аарне—Андреев, № 931, II).

Жития христианского святого, рассказывающие о скитаниях членов семьи, разлученных случаем, испытания которых заканчиваются воссоединением и «узнанием» (*recognitio*), должны иметь своим прямым или косвенным источником позднегреческий или византийский роман, для которого подобного типа авантюрные сюжеты являются традиционными. ⁵⁵ Отсюда — перспектива возможных связей с восточной повествовательной литературой. Связи эти до сих пор не были отмечены. Между тем в эпосе и фольклоре народов советского Востока сюжет этот имеет довольно широкое распространение.

Сюда относится прежде всего узбекский народный роман «Кунтугмыш», записанный в исполнении нескольких современных сказителей.⁵⁶

Герой, царевич Кунтугмыш, видит во сне красавицу царевну Халбика, дочь царя Бугра-хана из страны Зенгар, и заочно влюбляется в нее. Ему удается после ряда приключений проникнуть в ее дворец. Халбика становится его возлюбленной. Осужденные на казнь разгневанным ханом, любящие спасаются, блуждают среди гор и степей. Здесь у Халбика рождаются сыновья-близнецы. Оставив свою возлюбленную в надежном укрытии, Кунтугмыш отправляется искать помощи и встречается купеческий караван. Караванчики, которым он оказал услугу, убив преградившего им путь дракона, позволяют ему присоединиться к каравану вместе с женой и младенцами. Но плата, назначенная Бугра-ханом за поимку красавицы, соблазняет их, они оставляют Кунтугмыша в пустыне и увозят с собою его жену. Переплывая через реку, Кунтугмыш теряет обоих сыновей: одного проглатывает большая рыба, другого уносит волк. Детей спасают пастух и рыбак; от своих воспитателей мальчики получают прозвища Гуркибай (*перс.* гург — «волк») и Мохи-бай (*перс.* мохи — «рыба»). Сам Кунтугмыш в отчаянии странствует по свету как нищий дервиш.

В дальнейшем семья постепенно снова соединяется. Мальчики находят мать, которую похитившие ее купцы привозят в страну Зенгар. После смерти Бугра-хана по старинному обычаю его вельможи выпускают «царскую птицу», или «птицу счастья» («давлат-куш»), которая, при отсутствии у государя прямого наследника, своим полетом должна указать ему преемника. Птица опускается над головой прибывшего в город нищего странника Кунтугмыша, который становится властителем Зенгара. К нему приводят мальчиков, угнавших ханский табун. Во дворец является Халбика, чтобы просить за своих детей. Таким образом герой находит потерянную жену и сыновей.

Сходство сюжета «Кунтугмыша» и средневековых европейских романов, восходящих к житию св. Евстахия, настолько значительно, что может быть объяснено только заимствованием с той или другой стороны или общим источником. Особенно близкую форму сюжета представляет «Гильом Английский»: как в «Кунтугмыше», здесь близнецы рождаются во время скитаний родителей, героиню похищают купцы (караванчики или мореплаватели), к которым герой обращается за помощью, близнецы носят сходные «говорящие имена» (Marin и Lovel — Мохи-бай и Гуркибай); угон табуна в «Кунтугмыше» представляет известное сходство с охотой в королевских лесах у французского поэта; возможно, что орел в развязке у Кретьена де Труа является также отдаленной реминисценцией «царской птицы» восточного романа.⁵⁷ Однако и житие св. Евстахия совпадает с «Кунтугмышем» в существенном мотиве — переправы через реку, во время которой герой теряет обоих младенцев.

Тот же сюжет известен на Востоке и в форме народной сказки, записанной в Азербайджане, у армян, а также в Иране.⁵⁸ Герой азербайджанской сказки — хан (в армянском варианте — набожный и справедливый властитель), который, подобно Гильому Английскому, покидает свой престол по указанию вещего сна. Как в «Кунтугмыше», его жену похищают караванщики, одного младенца уносит волк (в армянском варианте — лев), другой теряется при переправе через реку. Развязка также в основном совпадает с «Кунтугмышем» («давлат-куш», избрание героя царем и воссоединение сыновей сперва с матерью, потом с отцом).

Персидская сказка «Саад и Сеид» (по имени царских сыновей), любезно указанная мне А. Э. Розенфельд,⁵⁹ является, вероятно, ближайшим источником азербайджанской и армянской и совпадает с ними в тех же основных мотивах. Интересно указание на местную локализацию в Куме, где «против гробницы Али бен Джаффары, в саду под двумя древними куполами, находятся могилы Саада и Сеида».

Источником узбекских «народных романов» в ряде случаев также были персидские романы и народные книги. Персидские имена близнецов в «Кунтугмыше» указывают с большой вероятностью на существование такого не известного нам литературного источника. В дальнейшем старый сюжет был приурочен в Узбекистане к местным преданиям и связанным с ним тюркским именам (Кунтугмыш, Бугра-хан и др.). Для жития св. Евстахия, засвидетельствованного на Западе в латинской стихотворной обработке уже в IX в., таким источником был, как мы уже говорили, позднегреческий или византийский роман. Международный романический сюжет должен был существовать на Востоке уже в среднеперсидскую эпоху, в пору интенсивного культурного общения сасанидского Ирана и Византии.⁶⁰ Значительно позже, уже в новоперсидскую эпоху, он проникает из Ирана в фольклор тюркоязычных народов Закавказья и Средней Азии. Хотя между современным народным романом и его средневековыми западными параллелями и отсутствуют промежуточные звенья, эти сюжетные параллели уводят нас в период раннего средневековья, к общению Востока и Запада через Византию и сасанидскую Персию.

Случай этот несомненно далеко не единичный. Более систематическое и пристальное изучение восточного романа, повести и сказки, в особенности мало исследованной даже ориенталистами литературы так называемых «народных романов» и «народных книг»,⁶¹ позволит, вероятно, и в других аналогичных случаях установить восточное происхождение ряда романических, авантурных и сказочно-фантастических сюжетов и мотивов западноевропейских рыцарских романов (прежде всего так называемых романов «византийских»).

Мы разобрали в предшествующем лишь несколько типичных примеров литературных отношений Востока и Запада в области фольклора, героического эпоса и рыцарского романа. Привлечен-

ный для сравнения новый материал заимствован нами из поэтического творчества народов советского Востока, преимущественно Средней Азии. Здесь, в условиях сложных культурных взаимодействий, сложились подлинные сокровища народного творчества, в последовательных отложениях сохранившие культурный вклад различных народов и эпох. Научное собирание и изучение фольклора народов Средней Азии только началось и обещает в ближайшем будущем немало интересных открытий. Не менее богатый материал для сравнительного исследования дает фольклор народов Кавказа, творчество которых, исключительно разнообразное и самобытное, развивалось веками на границе «восточного» и «западного» культурного мира.

Знакомство с творчеством народов советского Востока в ряде случаев помогает и более глубокому пониманию аналогичных явлений европейских литератур. Сравнительное литературоведение найдет здесь еще не использованный источник для поучительных исторических аналогий, по-новому освещающих и объясняющих знакомые нам факты народного творчества и средневековой литературы России и Запада.

1947.

ПРОБЛЕМЫ СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОГО ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУР

1

Поскольку в своих прежних работах я уже неоднократно касался теоретических принципов сравнительно-исторического изучения литератур и места, занимаемого сравнительно-исторической проблематикой в марксистском литературоведении,¹ я позволю себе остановиться в настоящем докладе лишь на самых общих методологических проблемах подобного рода исследований.

(Под «сравнительным методом» в литературоведении обычно понимали изучение так называемых «влияний» и «заимствований»). Именно работы в этой области, в прошлом чрезвычайно многочисленные как в русской, так и в зарубежной науке, а в последней имеющие широкое распространение и до сих пор, вызвали справедливые нарекания против методологии старой формалистической компаративистики, переживающей «вторую молодость» в современном зарубежном «компаратизме». Беспринципное эмпирическое сопоставление фактов художественной литературы, больших и малых, вырванных из исторического контекста и из системы мировоззрения и стиля писателя, на основе наличия между ними чисто внешнего сходства, часто случайного, иногда и вовсе мнимого, объяснение всякого такого сходства механически понимаемым влиянием, «толчком» со стороны, — вызвали в советской науке вполне обоснованное недоверие к так называемому «сравнительному методу» в целом.

Справедливо указывали, что подобный метод не учитывает предпосылок изучаемого литературного явления в местном историческом или специально литературном развитии, его связей с общественной действительностью, которую оно отражает, его исторической, национальной и индивидуальной специфики, а также глубокой переработки всякого заимствованного образца на основе этой специфики.

Между тем сравнение, т. е. установление сходств и различий между историческими явлениями и историческое их объяснение, представляет, как мне кажется, обязательный элемент всякого ис-

торического исследования. Сравнение не уничтожает специфики изучаемого явления (индивидуальной, национальной, исторической); напротив, только с помощью сравнения, т. е. установления сходств и различий, можно точно определить, в чем заключается эта специфика. Это справедливо даже по отношению к простому сопоставлению сходных общественных явлений, согласно меткой формулировке Шевырева, которую цитирует акад. АН УССР Н. К. Гудзий в своих тезисах: «Всякий предмет в одиночестве никак не может быть ясен и определен, если нет других предметов для сравнения». Но путь научного исследования ведет от простого сопоставления, констатирующего сходства и различия, к их историческому объяснению.

Разумеется, сравнение подобного рода представляет не особый метод в собственном смысле, поскольку различие методов (то, что мы называем методологией) есть различие принципов научного исследования, обусловленных мировоззрением данного научного направления. Сравнение относится к области методики, а не методологии: это методический прием исторического исследования, который может применяться с разными целями и в рамках разных методов, однако является необходимым для любой исследовательской работы в области исторических наук.

Поэтому нельзя противопоставлять «марксистский метод» — «сравнительному методу» и не следует вообще, во избежание недоразумений, говорить о «сравнительном методе» или о «сравнительном литературоведении» как об особой науке со своим методом. Марксистский метод можно и следует противопоставлять формалистической, механической компаративистике, которая до сих пор имеет очень широкое распространение в зарубежном литературоведении и отражает специфические особенности его методологии.

Сравнением на основе марксистского понимания исторического процесса пользуется, например, Энгельс в «Происхождении семьи, частной собственности и государства», когда он рассматривает семейные и родовые отношения североамериканских индейцев-ирокезов, описанные Морганом, как ключ для объяснения родовых и семейных отношений у древних греков и римлян, кельтов и германцев на одинаковой ступени общественного развития. Возможность такого сравнения предполагает и Маркс в «Капитале», когда он исследует процессы экономического и общественного развития в Англии XVI в. как классический, по его выражению, пример первоначального капиталистического накопления,² совершающегося на определенной ступени закономерного исторического развития при переходе от феодальных к капиталистическим отношениям. Именно закономерный характер этих исторических процессов объясняет возможность сходства исторических явлений без непосредственного контакта между ними. В. И. Ленин говорил в этом смысле о возможности применения к социальным явлениям «общенаучного критерия повторяемости», «повторяемости и

правильности» в общественных явлениях разных стран: возможность, которую отрицали русские социологи-субъективисты, как в настоящее время в большинстве своем отрицают ее представители буржуазной социологии, отвергающие принцип закономерности исторического развития и понятие прогресса в истории. Как указывает Ленин, эта возможность была впервые научно обоснована в учении Маркса об общественно-экономических формациях.³

Основной предпосылкой сравнительно-исторического изучения литератур разных народов является идея единства и закономерности общего процесса социально-исторического развития человечества, которым обусловлено и закономерное развитие литературы или искусства как идеологической надстройки. Подобно тому как общественно-политические отношения эпохи феодализма, обусловленные сходным состоянием производительных сил и производственных отношений, обнаруживают (несмотря на значительные местные различия) типологически сходные черты на крайнем западе Европы и, например, в Средней Азии (развитие феодальных форм землевладения, цехового ремесла и т. п.), так и в области идеологии — искусство, в частности литература, как образное познание действительности представляет значительные аналогии у разных народов на одинаковых ступенях общественного развития. Черты подобного сходства, более общего или более специального, при отсутствии непосредственного взаимодействия и контакта могут быть названы историко-типологическими аналогиями, или схождениями. Они встречаются в литературе гораздо чаще, чем принято думать; более того, они являются предпосылками для взаимодействия между литературами. Вместе с тем, как и в других сторонах общественной жизни, они неизбежно сопровождаются существенными, более частными различиями, которые вызываются местными особенностями исторического процесса и создаваемым этими особенностями национально-историческим своеобразием. Их сравнительное изучение важно потому, что позволяет установить общие закономерности литературного развития в его общественной обусловленности и в то же время национальную специфику литератур, являющихся предметом сравнения.

В своих прежних работах я приводил три примера таких историко-типологических схождения между поэзией западных и восточных народов в эпоху феодализма — в условиях, не исключающих, но ставящих под сомнение возможность непосредственного литературного взаимодействия: 1) народный героический эпос (средневековый эпос германских и романских народов Западной Европы, русские былины, южнославянские «юнацкие песни», эпическое творчество тюркских и монгольских народов и др.); 2) рыцарская лирика провансальских трубадуров и немецких миннезингеров на Западе (XII—XIII вв.) и несколько более ранняя по времени классическая арабская любовная поэзия (IX—XII вв.); 3) стихотворный рыцарский («куртуазный») роман на Западе (XII—XIII вв.) и так называемый «романический эпос» в франко-

язычных литературах XI—XIII вв. (Кретъен де Труа и Низами и др.).⁴

Черты историко-типологического сходства между указанными явлениями обнаруживаются в идейном и психологическом содержании, в мотивах и сюжетах, в поэтических образах и ситуациях, в особенностях жанровой композиции и художественного стиля, разумеется — с весьма существенными расхождениями, обусловленными различиями социально-исторического развития.

Обращаясь к истории литературы в буржуазном обществе с самых ранних этапов его формирования, мы констатируем у разных европейских народов одинаковую закономерную последовательность литературно-общественных направлений, смену и борьбу связанных с ними больших литературно-художественных стилей, сходство которых объясняется сходными условиями общественного развития этих народов: Ренессанс, барокко, классицизм, романтизм, критический реализм, натурализм, модернизм, а в наши дни, с началом новой исторической эпохи развития общества, — социалистический реализм, представляющий качественно новую, наиболее высокую ступень развития реалистического искусства. Противоречия и отставания общественного развития приводят к разновременности этих явлений в разных литературах. В зависимости от конкретных социально-исторических условий и от национальной литературной традиции эти направления и стили получают у разных народов различный национальный характер. Между отдельными литературными направлениями и стилями могут наличествовать явления переходного характера. Мы говорим в этом смысле о предренессансе или предромантизме; ранние представители критического реализма XIX в. — Бальзак, Диккенс, Гоголь — в отличие от Флобера, Теккерея, Толстого тесно связаны с романтизмом, который представляет существенный, творчески значимый элемент их художественного метода. Углубленное сравнительное изучение таких переходных явлений обнаружит их сходные, исторически закономерные черты. Отдельные этапы общего литературного процесса могут выступать у разных народов в более ярко выраженной — так сказать, классической для данного литературного направления — или в ослабленной форме (французский и английский классический реализм XIX в. по сравнению с немецким).

Литературы великих культурных народов Востока, которые в средние века развивались не только параллельно с европейскими литературами, но шли впереди них, сохраняют на долгое время феодальный характер и выпадают из этого процесса, поскольку сами страны Востока, начиная с эпохи первоначального капиталистического накопления, оказываются выключенными из процесса буржуазного развития, становясь в дальнейшем объектом колониальной эксплуатации капиталистических стран. Их национальное возрождение в эпоху империализма и национальных революций связано со скачком в общественном и литературном

развитии, при котором использование опыта передовых литератур делает, разумеется, необязательным простое повторение всех пройденных европейскими литературами этапов. Просвещение, романтизм, критический реализм, натурализм, модернизм как стили, созданные развитым буржуазным обществом, а в нашу эпоху — и раньше всего у народов Советского Союза — социалистический реализм приходят и здесь на смену литературным традициям эпохи феодальной, при этом по-разному используя национальное литературное наследие.

Когда мы говорим о смене больших литературных направлений и стилей, то подразумеваем изменение как общественной идеологии, так и средств ее художественного воплощения. На этой основе возможны более частные схождения идей, образов, сюжетов, литературных жанров, особенностей поэтического стиля, всей системы средств художественного выражения. Распространение в эпоху романтизма исторического жанра (исторического романа и исторической драмы) связано с развитием историзма в результате революционной ломки феодальных отношений в эпоху Французской буржуазной революции, с обращением к национальному прошлому и попыткой его художественного осмысления в условиях подъема национального самосознания, отражающего процесс формирования буржуазных наций в XIX в. Развитие новых романтических жанров лирической поэмы, лирической драмы, лирического («субъективного», или эгоцентрического) романа связано с характерным для этой переломной эпохи конфликтом между личностью и буржуазным обществом, с развитием индивидуализма, с проникновением во внутренний мир личности. Критика современного буржуазного общества в литературе классического буржуазного реализма выдвинула как ведущий литературный жанр современный общественный роман с его современными рядовыми героями, обыденными конфликтами и психологией, опосредствованной воздействием среды и общественных отношений. Вряд ли возможно рассматривать такие эпохальные изменения в литературе, как переход от классицизма к романтизму, от романтизма к реализму, от этого последнего к натурализму и модернизму как результат влияния международной литературной моды, а смену жанров и стилей выводить из автоматизации ставших привычными и потерявших свою действенность художественных приемов (как утверждал когда-то Виктор Шкловский). А между тем все же бесспорно, что развитие конкретных форм исторического романа или лирической поэмы в первой половине XIX в. было связано в европейских литературах с международными литературными взаимодействиями, с влиянием современных литературных образцов, в первом случае — исторического романа Вальтера Скотта, во втором — лирической поэмы Байрона, а историческая драма эпохи романтизма использовала для своих современных задач литературное наследие прошлого — трагедии и исторические хроники Шекспира.

Приведенные примеры показывают, что вопрос о сходных путях развития литературы разных народов, об историко-типологических аналогиях литературного процесса все время перекрещивается с вопросом о международных литературных взаимодействиях и влияниях. Невозможность полностью выключить эти последние вполне очевидна. История человеческого общества фактически не знает примеров абсолютно изолированного социального и культурного (а следовательно, и литературного) развития при отсутствии взаимодействия между отдельными его участками. Чем культурнее народ, тем интенсивнее его связи и взаимодействия с другими народами. Напомним слова Маркса в предисловии к «Капиталу»: «Всякая нация может и должна учиться у других».⁵

Сказанное относится и к специальной области литературы. Ни одна великая национальная литература не развивалась вне живого и творческого взаимодействия с литературами других народов, и те, кто думает возвысить свою родную литературу, утверждая, будто она выросла исключительно на местной национальной почве, тем самым обрекают ее даже не на «блестящую изоляцию», а на провинциальную узость и «самообслуживание».

Простейший случай такого взаимодействия представляет влияние более передовой литературы народа, опередившего другие в своем общественном развитии, на литературы народов, в общественном отношении более отсталых. Основной предпосылкой таких взаимодействий являются неравномерности, противоречия и отставания, характеризующие развитие классового общества. В условиях неравномерностей единого социально-исторического процесса, при наличии общих тенденций развития, страна, промышленно более развитая, по словам Маркса, «показывает менее развитой стране лишь картину ее собственного будущего».⁶ Отсюда следует, что страны более отсталые не всегда проделывают самостоятельно тот этап пути, который уже пройден странами более передовыми.

В процессе международных литературных взаимодействий в Европе, когда вместе с зарождением капиталистических отношений начинают складываться национальные государства и национальные культуры, можно наметить известную последовательность литературных (вообще идеологических) влияний, очагами которых по очереди становятся страны, представляющие на данном этапе передовые участки общественного развития. Такое международное влияние имели в XV—XVI вв. итальянское Возрождение, в XVII в. — французский классицизм, в XVIII в. — английское и французское буржуазное Просвещение, в XIX в. — французский и английский критический реализм.

В наши дни, в эпоху социалистических революций, советская литература, литература передовой страны социализма, становится главным очагом идейно-художественных воздействий социалисти-

ческого реализма на литературы стран народных демократий и на прогрессивную и революционную литературу капиталистических стран — не только в Европе, но и во всем мире.

Но факты международных литературных взаимодействий отнюдь не ограничиваются этими наиболее ясными случаями. Так, международное влияние русского критического реализма XIX в. не пропорционально уровню общественного развития дореволюционной России. Однако классическая русская литература от «Капитанской дочки» Пушкина до Толстого, Достоевского и Горького была зеркалом русского освободительного движения и назревающей русской революции; поэтому своим общественным пафосом, социальным гуманизмом и народолюбием она со второй половины XIX в. оказывала и оказывает все более обширное влияние на передовую реалистическую литературу всего мира, многократно возросшее после великих исторических событий Октябрьской социалистической революции.

Не следует также прямолинейно и односторонне понимать международные литературные влияния только как влияние передовых литературно-общественных идей и течений. Существуют исторические ситуации, при которых становится возможным обратное, реакционное воздействие. Примером может служить всеевропейское, а в настоящее время, можно сказать, мировое влияние французского модернизма как продукта литературного декаданса эпохи империализма (или влияние Испании и Италии на европейские литературы эпохи рефеодализации и католической реакции, с которым связана проблема европейского барокко XVII в.). И в этом вопросе было бы неправильно представлять себе последовательность литературных направлений и стилей как «единый поток», игнорируя социальные противоречия и борьбу, наличествующие на каждом этапе литературного процесса.

Литературные воздействия указанного типа, вызванные сходными потребностями и тенденциями общественного и литературного развития, могут служить объяснением для влияния исторического романа Вальтера Скотта или лирической поэмы Байрона на европейские литературы эпохи романтизма, но они не относятся, например, к таким приведенным выше случаям, как обращение тех же романтиков к наследию Шекспира. В случаях подобного рода речь идет не о «взаимосвязях и взаимодействиях», а о связях односторонних, о проблеме творческого использования «литературного наследия» прошлого, для которого стоящий на повестке нашей конференции термин никак не пригоден. Учитывая это обстоятельство, я предпочел бы говорить о «литературных связях и взаимодействиях», не настаивая на «взаимном» характере всех подобного рода связей.

В советском литературоведении в методологических спорах о проблеме литературных влияний прежде довольно часто цитировались высказывания Г. В. Плеханова, который положил начало историко-материалистическому рассмотрению этой проблемы в ее

исторической закономерности и социальной обусловленности. Согласно формуле Плеханова, «влияние литературы одной страны на литературу другой прямо пропорционально сходству общественных отношений этих стран».7 В вульгарно-социологическом истолковании «Литературной энциклопедии» положение это приняло следующий вид: «Если классовый генезис творчества разнороден, если несходны психические устремления, — исчезает всякая возможность внутренних взаимодействий. В лучшем случае это будут мелкие, лишенные всякой показательности реминисценции и заимствования» (т. 2, с. 265).

Если бы влияние классического писателя прошлого было ограничено пределами литературы, имеющей одинаковую с ним социальную базу, влияние Шекспира на романтиков было бы вообще невозможно. Еще меньше можно было бы говорить о жизни Шекспира в веках, т. е. о влиянии его на литературу разных направлений, времен и народов, включая и нашу советскую драматургию, о судьбе наследия Гете в русской литературе на разных этапах ее исторического развития, о «Цицероне в смене веков» («Cicero im Wandel der Jahrhunderte» — как озаглавлена книга известного филолога-классика проф. Ф. Ф. Зелинского). Между тем в богатом и сложном, а иногда исторически противоречивом наследии великих классиков прошлого писатели, принадлежащие к разным литературным направлениям и различным общественным группам, в разные исторические эпохи могут находить те или иные аспекты и элементы, созвучные их современности и необходимые им при решении тех или иных актуальных творческих задач.

Конечно, мера творческого осмысления и переосмысления наследия прошлого не безгранична, ее пределы заложены в объективных, исторически обусловленных особенностях самого произведения или писателя. По ту сторону определенной границы возможной идеологической или художественной близости начинается равнодушие или даже полемическое отталкивание (Шекспир и французский классицизм), или переосмысление превращается в субъективное искажение, переходящее в фальсификацию (импрессионистическая разорванность и упадочная эротика «Электры» Гофманстала-Штрауса, типичная для буржуазного декаданса начала XX в.). Тем не менее границы эти достаточно широки, чтобы писатель мог жить в веках с различной степенью интенсивности, вызывая теоретический интерес и творческую симпатию к тем или иным аспектам своего поэтического наследия, самый отбор которых характерен для заимствующей литературы на каждом новом этапе ее развития.

3

Для исторически правильной постановки проблемы международных литературных взаимодействий необходимо учесть следующие методологические соображения.

1. Влияние не есть случайный, механический толчок извне, не эмпирический факт индивидуальной биографии писателя или группы писателей, не результат случайного знакомства с новой книжкой, или увлечения литературной модой, или наличия под рукой двуязычного «посредника» (*transmetteur*), путешественника или политического эмигранта, разыскание которого представляет типичную для подобного эмпирического подхода заботу Ван-Тигема и французских «компаратистов». Всякое идеологическое (в том числе литературное) влияние закономерно и социально обусловлено. Эта обусловленность определяется внутренней закономерностью предшествующего национального развития, общественного и литературного. Чтобы влияние стало возможным, должна существовать потребность в таком идеологическом импорте, необходимо существование аналогичных тенденций развития, более или менее оформленных, в данном обществе и в данной литературе. А. Н. Веселовский говорил в таких случаях о «встречных течениях» в заимствующей литературе. Существование подобных «встречных течений» в ряде случаев затрудняет решение вопроса о наличии или отсутствии «влияний» со стороны.

Так, спорным остается вопрос о влиянии «Декамерона» Боккаччо на «Кентерберийские рассказы» Чосера.⁸ В обоих случаях мы имеем произведение, характерное в идейном и художественном отношении для городской литературы на грани средневековья и Возрождения, с широким использованием аналогичных, а иногда и тождественных международных сюжетов средневековой бытовой новеллистики для новых задач реалистического изображения современного общества; но более раннее зарождение этого нового искусства в Италии и более развитой его характер у Боккаччо, в соответствии с уровнем развития итальянского общества и итальянской литературы в эпоху раннего Возрождения, не говорят еще сами по себе о наличии факта литературного воздействия.

С этой точки зрения можно усмотреть аналогичные тенденции в зарождении жанров мещанской драмы и семейного романа в литературе буржуазного Просвещения в Англии и Франции XVIII в., и можно признать относительную законность точки зрения французских исследователей, которые, как Лансон, ищут источники этого жанра не в импорте из Англии, а в национальной литературной традиции — по крайней мере для раннего периода развития этих жанров (Детуп, Нивель де ла Шоссе, «Марианна» Марию), — тогда как в более поздней мещанской драме Дидро и в его теориях уже отчетливо выступает влияние Англии, передовой страны эпохи буржуазного Просвещения.

Еще один, более частный пример. Роман Альфонса Доде «Малыш» («*Le petit chose*», 1868), изображающий с симпатией и сентиментальным юмором страдания «маленького человека», одинокого и покинутого в своей борьбе за существование в обстановке жестокого эгоизма, царящего в буржуазном обществе, многими чертами, идейными и художественными, напоминает более ранние

по времени романы Диккенса. Тем не менее Доде неоднократно заявлял, что он не читал Диккенса. Если в этом случае не исключается опосредствованное влияние популярного английского писателя, то напомним, что в русской литературе тема социальной жалости к «маленькому человеку» была выдвинута Пушкиным («Станционный смотритель», 1830) и Гоголем («Шинель», 1839—1841) гораздо раньше, чем влияние Диккенса стало заметным фактором в развитии русской «натуральной школы».

Таким образом, историко-типологические схождения и литературные взаимодействия диалектически взаимосвязаны и в процессе литературного развития должны рассматриваться как два аспекта одного исторического явления.

2. Всякое литературное влияние связано с социальной трансформацией заимствуемого образа, под которой мы понимаем его творческую переработку и приспособление к тем общественным условиям, которые являются предпосылкой взаимодействия, к особенностям национальной жизни и национального характера на данном этапе общественного развития, к национальной литературной традиции, а также к идейному и художественному своеобразию творческой индивидуальности заимствующего писателя.

Французские драматурги XVII в., писал Маркс, «понимали грехов именно так, как это соответствовало потребности их собственного искусства, и потому долго еще придерживались этой так называемой „классической“ драмы после того, как Дасье и другие правильно разъяснили им Аристотеля».⁹

Приведу другой, более частный пример. Немецкая бюргерская литература середины XVIII в. видела в библейском эпосе англичанина Мильтона высокий образец религиозно-морального искусства, которое противопоставлялось героической и галантной, «светской» тематике французской классической эпопеи. Но на немецкой почве «Потерянный рай» Мильтона породил «Мессиаду» Клопштока. Центральный драматический образ Сатаны Мильтона, проникнутый героическим пафосом пуританской революции, заменяется лирическим образом Христа, «непротивленческого» героя, все величие которого в кротком терпении под тяжестью неизбежных страданий. Эпическое развитие сюжета превращается в смену лирических картин, рассчитанных на эмоциональное сочувствие взволнованного слушателя. Эта социальная трансформация христианского эпоса Мильтона на почве немецкой литературы XVIII в. наглядно показывает различие между пуританством как боевой идеологией английской революционной буржуазии XVII в. и пие-тизмом немецкого бюргерства, бессильного политически, исповедующего «религию сердца», сентиментально погруженного в интроспективное созерцание своих интимных лирических переживаний.

Таким образом, для историка литературы, изучающего проблему литературных взаимодействий и влияний, говоря шире — для всякого сравнительно-исторического изучения литературы вопрос

о чертах различия и их исторической обусловленности не менее важен, чем вопрос о сходстве. Проблема так называемого «байронизма» молодого Пушкина, как мне представлялось, когда я ею занимался («Байрон и Пушкин», 1924), имеет смысл только как проблема становления и созревания творческого гения Пушкина, его пути к художественному реализму.

3. Тем самым намечается путь для постановки основной и наиболее общей проблемы, связанной с изучением международных литературных взаимодействий — о роли традиции и «влияний» в развитии идеологии вообще. Касаясь вопроса об относительной самостоятельности развития идеологий в связи с критикой вульгарно-социологических извращений учения Маркса, Энгельс в известном письме к Конраду Шмидту (27 X 1890) говорит, между прочим, по поводу философии: «...как особая область разделения труда, философия каждой эпохи располагает в качестве предпосылки определенным мыслительным материалом, который передан ей ее предшественниками и из которого она исходит... Преобладание экономического развития в конечном счете также и над этими областями для меня неоспоримо, но оно имеет место в рамках условий, которые предписываются самой данной областью: в философии, например, воздействием экономических влияний (которые опять-таки оказывают действие по большей части только в своем политическом и т. п. выражении) на имеющийся налицо философский материал, доставленный предшественниками. Экономика здесь ничего не создает заново, но она определяет вид изменения и дальнейшего развития имеющегося налицо мыслительного материала, но даже и это она производит по большей части косвенным образом, между тем как важнейшее прямое действие на философию оказывают политические, юридические, моральные отражения».¹⁰

Эти мысли Энгельса о философии относятся в равной мере и к другим областям идеологического творчества, в частности — к художественной литературе. Как всякая идеология, литература определенной эпохи и определенного общественного направления возникает не на пустом месте, а в сложном процессе взаимодействия с существующей идеологической (в частности, литературной) традицией. Литературное произведение отражает общественную действительность, но это отражение — не пассивная копия, оно активно оформляется исторически обусловленным общественным сознанием писателя. Характер этого оформления в значительной мере определяется наличием литературных традиций, прежде всего национальной, затем и международной, в условиях единства и закономерности в развитии общественно-исторического и литературного процесса и постоянных связей и взаимодействий между его отдельными участками. Поэтому всякая идеологическая борьба в литературе проявляется одновременно как борьба с существующей литературной традицией, как ее дальнейшее развитие, видоизменение, частичное или полное преодоление, или, говоря сло-

вами Энгельса, «как изменение и развитие имеющегося налично мыслительного материала». Отсюда ясно, какое огромное методическое значение имеет сравнение творчества писателя с литературной традицией, национальной и международной, с влияниями на него предшественниками и современниками в целях установления исторически обусловленного сходства и различия между ними. Именно с помощью подобных сопоставлений познается творческая самостоятельность писателя и его место в общем развитии литературы, национальной и мировой.

4

Литературные связи и взаимодействия представляют категорию историческую и в различных конкретных исторических условиях имеют разную степень интенсивности и принимают разные формы. Мне уже приходилось говорить в другом контексте,¹¹ что из фольклорных жанров, например, народный героический эпос обнаруживает в целом наименьшую степень проницаемости по отношению к международным влияниям, поскольку эпос представляет историческое прошлое народа в масштабах героической идеализации, воплощает в поэтической форме, говоря словами Д. С. Лихачева, понимание и оценку народом своего прошлого; напротив, международный характер имеют сюжеты многих сказок — волшебных, животных, новеллистических и анекдотических, чему способствует чудесный и занимательный характер сказочной литературы, отсутствие прямых национально-исторических и географических приурочений, характерных, например, для местных народных преданий, и прозаическая форма, облегчающая пересказ с одного языка на другой и творческие подстановки, связанные с местным колоритом, с приспособлением к другой национальной среде.

Для повествовательной литературы феодального общества характерны традиционные сюжеты, которые варьируются в соответствии с меняющимися идеологическими потребностями и художественными вкусами этого общества. Так возникают последовательные редакции таких средневековых рыцарских романов, как французский «Тристан», романы об Александре и о Трое и др. Из Франции, как передовой, или «классической» (по выражению Энгельса), страны развитого феодализма, эти романы проникают в рыцарскую литературу других европейских стран. Взаимодействия имеют типический в данных условиях характер переводов, но переводов творческих, приспособляющих заимствованный образец к идейным запросам и потребностям заимствующей литературы и к местным литературным традициям. Такой характер имеет немецкий «Тристан» Готфрида Страсбургского, творческий перевод куртуазной версии «Тристана» англо-нормандского трувера Томаса, но также английский «Sir Tristram», приближающийся

к манере английской народной баллады, или «Сага о Тристане и Изольде», прозаический перевод того же источника на исландский язык, выполненный в стиле исландских семейных саг. Немецкие артуровские романы Гартмана фон Ауэ «Эрек» и «Ивейн» представляют такие же переводы одноименных стихотворных рыцарских романов основоположника этого жанра француза Кретьена де Труа.

Историко-типологическую закономерность этого явления наглядно показывают аналогичные творческие переводы или «переключки» в литературах Ближнего и Среднего Востока (так называемые «назира»). Ираноязычные литературы насчитывают с XII в. большое число последовательных переработок таких традиционных сюжетов «романического» (по европейской терминологии — «куртуазного») эпоса, как «Лейли и Меджнун», «Хосров и Ширин», «Юсуф и Зюлейка» и др. Два первые из названных поэм, создания Низами (вторая половина XII в.), известны в ираноязычных литературах вплоть до XIX в., каждая примерно в 20 обработках. С другой стороны, средневековая ираноязычная литература, как на Западе французская, имела на Востоке широкое международное влияние: отметим в литературах тюркских народов «Лейли и Меджнун» и «Фархад и Ширин» узбекского классика Алишера Навои (конец XV в.), «Лейли и Меджнун» азербайджанского поэта Физули (XVI в.); отметим также в средневековой грузинской литературе роман «Висрамиани» (XII в.), представляющий творческую обработку поэмы «Вис и Рамин» Гургани (XI в.), и многие другие.

То же относится и к области средневековой бытовой новеллистики. Немецкие «шванки» нередко представляют переводы-переделки французских «фаблио», которые в ряде случаев имеют весьма отдаленные, в конечном счете восточные источники. Такие сборники занимательных и поучительных рассказов новеллистического содержания, как «Панчатантра» («Калила и Димна») или «Повесть о семи мудрецах», в своих странствиях с востока на запад, из литературы в литературу, претерпевали более поверхностные или более глубокие изменения, приспособляющие переводный сюжет к особенностям местной обстановки, быта и мировоззрения.

В более позднее время источниками многих новелл Боккаччо или Чосера, как и шванков и масленичных фарсов («фастнахтшпилей») Ганса Сакса, являются такие же бродячие анекдоты, многократно пересказанные; пользуясь ими, эти писатели, уже причастные к слагающемуся индивидуализированному искусству эпохи Возрождения, вкладывают в них новый идейный и художественный смысл, подсказанный их собственной общественной современностью, индивидуальным мастерством и национальной литературной традицией. Сравнение новелл Боккаччо с их традиционными источниками позволило акад. А. Н. Веселовскому определить «художественные и этические задачи Декамерона».¹² Такое сравнение представляет необходимый элемент историко-

литературного исследования подобных произведений, позволяя отчетливее выделить на фоне традиции новое идейно-общественное и художественное содержание произведения.

В этой связи следует подчеркнуть, что именно практика работы над памятниками средневековой литературы, для которой переводы и переделки традиционных (так называемых «бродячих») повествовательных сюжетов представляют специфическую форму литературных взаимодействий, укрепила Веселовского в методологически неправильном выводе, будто все развитие литературы сводится к видоизменению традиционных образов и сюжетных схем, передающихся в ряду поколений как готовые формулы, способные оживиться новым содержанием.¹³ Вопрос о традиционных сюжетах в творчестве Боккаччо, Ганса Сакса и даже Шекспира представляет реальную историко-литературную и теоретическую проблему — одну из разновидностей проблемы традиции и новаторства в литературе, тогда как сопоставления Лео в романе Шпильгагена «Один в поле не воин» с Прометеем или героинь детской писательницы Марлитт с Золушкой, предложенные Веселовским, являются не более как игрой ума, аналогиями, притом мало плодотворными и поучительными. Для героя Шпильгагена, как известно, прототипом послужил не Прометей Эсхила или Байрона, а Фердинанд Лассаль — т. е. имело место прямое наблюдение над общественной жизнью своего времени, типическое обобщение и осмысление общественного опыта, характерное для творческого метода современного писателя-реалиста.

Вместе с развитием буржуазных наций литературы нового времени приобретают ярко выраженный национальный характер, они дифференцируются и расходятся в гораздо большей степени, чем средневековые литературы; вместе с развитием личности индивидуальное мировоззрение (в рамках социального, исторического и классового) и индивидуальные особенности литературного мастерства (в рамках национальных традиций и поэтической школы) приобретают небывалое прежде значение. В связи с этим и в области международных литературных взаимодействий выступает индивидуальная инициатива художественной личности, выражающей новую общественную идеологию и создающей новое направление в искусстве: мы говорим соответственно этому о влиянии Байрона на европейские литературы эпохи романтизма («байронизм»), о более ограниченном влиянии Жюль Верн («жюльвернизм»), о влиянии Гете или Диккенса, Достоевского, Толстого или Чехова.

Но вместе с формированием и более четким обособлением национальных литератур растет и другая «всемирно-историческая тенденция капитализма к ломке национальных перегородок, к стиранию национальных различий».¹⁴

В 1827—1830 гг. Гете, развивая мысли, уже намеченные его учителем Гердером, выступает с лозунгом «всеобщей мировой литературы» (allgemeine Weltliteratur). По его мысли, «мировая ли-

гература», основанная на «более или менее свободном духовном торговом обмене» между народами (*freier geistiger Handelsverkehr*), должна преодолеть рамки узкой национальной ограниченности, включив в свой состав все самое ценное, что было создано всеми народами на всех ступенях исторического развития. «Национальная литература сейчас не много стоит, — заявляет Гете в беседе с Эккерманом. — Сейчас мы вступаем в эпоху мировой литературы, и каждый должен теперь содействовать тому, чтобы ускорить появление этой эпохи». «Хорошо, что нам сейчас при тесном общении между французами, англичанами и немцами приходится друг друга поправлять (т. е. дополнять). От этого для мировой литературы большая польза, которая обнаруживается все яснее».¹⁵

Накануне революции 1848 г. в «Манифесте коммунистической партии» Маркс и Энгельс теоретически формулируют понятие «мировой литературы» как один из исторических признаков развития нового буржуазного общества. «На смену старой местной и национальной замкнутости и существованию за счет продуктов собственного производства приходит всесторонняя связь и всесторонняя зависимость наций друг от друга. Это в равной мере относится как к материальному, так и к духовному производству. Плоды духовной деятельности отдельных наций становятся общим достоянием. Национальная односторонность и ограниченность становятся все более и более невозможными, и из множества национальных и местных литератур образуется одна всемирная литература».¹⁶

Гете сам в своем творчестве, как неоднократно отмечалось критикой, представляет наиболее яркий пример «универсального» поэта нового времени, творчески воспринявшего и переработавшего многообразие традиций мировой литературы. Гете проявлял живой интерес к поэзии Запада, классической и современной, к Шекспиру и Байрону, к Расину, Вольтеру и французским романтикам, к персидской и китайской лирике, к немецкой народной песне и сербскому эпосу. Освоение наследия немецкого национального прошлого, античности и открытой им поэзии Ближнего Востока образует этапы его собственного творческого развития, всегда остававшегося национальным и в то же время глубочайшим образом индивидуальным.

Рядом с Гете должен быть назван Пушкин, другой величайший поэт нового времени, столь же универсальный по своему поэтическому кругозору и по своим творческим симпатиям. Отношение Пушкина к его предшественникам и современникам на Западе и к мировому литературному наследию прошлого было различным на разных этапах его творческого пути. Французы XVIII в. (в особенности Вольтер), Байрон, Шекспир и Вальтер Скотт обозначают последовательные литературные воздействия, творчески воспринятые и претворенные в его поэзии. Это — учителя, в общении с которыми сложился его самостоятельный твор-

ческий метод, которые помогали ему в решении задач, поставленных перед ним развитием русского общества и русской литературы. Аналогичный характер имел творческий путь и других великих мировых поэтов, современников Пушкина, — например, Байрона, Мицкевича, — не замыкавшихся в узком литературном провинциализме, но открытых для передовых влияний современности. Было бы поэтому неправильно из ложно понятого национального самолюбия отрицать то, что признавал сам Пушкин. «Бахчисарайский фонтан», писал Пушкин, как и «Кавказский пленник», «отзываются чтением Байрона, от которого я тогда с ума сходил». «Шекспиру я подражал в его вольном и широком изображении характеров, в небрежном и простом составлении типов» (наброски предисловия к «Борису Годунову»). Однако так называемый «байронизм» Пушкина уже в годы, проведенные в южной ссылке (1820—1824), очень скоро превращается в идейную и художественную борьбу с Байроном и в преодоление ограниченности его романтического индивидуализма, а влияния Шекспира и Вальтера Скотта со времени михайловской ссылки (1824—1826) с самого начала имеют характер соревнования в решении сходных задач изображения исторической и современной национальной действительности в художественной форме драмы или романа.

Но кроме предшественников и учителей, влиявших на формирование творческого метода Пушкина, были его современники на Западе — французские и английские романтики, Мицкевич и другие, — с которыми он участвовал в общем литературном движении; на фоне известного сходства общественной ситуации и параллелизма литературного развития сочувственная или враждебная перекличка с этими современниками во многом уясняет литературные позиции Пушкина. Наконец, в последний период творчества Пушкина литературное общение открывает русскому поэту широкий путь к творческому освоению мирового культурного наследия прошлого. При этом художественное многообразие античных, западных и восточных литератур и фольклора служит материалом для его собственного творчества, широко откликающегося на темы мировой литературы.

Этот факт международных литературных связей и отношений Пушкина нельзя игнорировать при изучении его индивидуального творческого пути и при решении вопроса о его месте как великого русского национального поэта в развитии мировой литературы. Замечания эти представляются мне справедливыми и для любого другого крупного писателя нового времени.

Новые формы литературного общения создаются в наше время в литературе социалистического общества. Великая Октябрьская революция заложила основы многонациональной советской литературы, объединенной общим осознанным мировоззрением и общей исторической целью, единством художественного метода социалистического реализма, литературы национальной по

форме, социалистической по содержанию. Тема эта является предметом рассмотрения в специальном докладе. С точки зрения проблематики данного доклада, при наличии существенных особенностей национальной жизни в психологии и национальной литературной традиции советская литература обнаруживает типологически сходные тенденции и факты параллельного развития, которые отмечал, например, казахский писатель Мухтар Ауэзов, сопоставляя процесс развития советского романа, исторического и современного, у разных народов нашей страны. В то же время чрезвычайно интенсивный характер имеет и взаимодействие между братскими литературами советских народов, обмен творческим опытом, использование лучших достижений национальной литературы прошлого, при ведущем влиянии передовой русской литературы, классической и современной. Обе эти стороны единого литературного процесса теснейшим образом связаны между собой: общее направление и единство исторического и литературного процесса служит предпосылкой для связей и взаимодействий между его отдельными национальными участками.

5

Как известно, современная компаративистика на Западе придает большое значение различию, которое она проводит между так называемым общим и сравнительным литературоведением (*littérature générale* и *littérature comparée*, *allgemeine* и *vergleichende Literaturgeschichte*). Разрыв между ними представляет неизбежное следствие социологии, отрицающей общие закономерности исторического, а следовательно — и литературного развития. Такая методология превращает всеобщую литературу в простую сумму отдельных фактов из области национальных литератур, а литературные связи и взаимодействия между ними, составляющие предмет так называемого «сравнительного литературоведения», — в ряд случайных эмпирических «встреч» между писателями, которые приобретают самодовлеющее и притом преувеличенное значение будто бы основного фактора развития литературы.

Марксистское понимание законов исторического развития, единства и закономерности общепристорического (а следовательно — и литературного) процесса делает впервые возможным подлинно историческое построение не только всеобщей истории, но и всеобщей истории литературы. Построение это должно опираться на сравнительное изучение литератур, учитывающее как параллелизм литературного развития и вызванные им закономерные историко-типологические схождения между литературами, так и наличие обусловленных ими международных литературных взаимодействий. Явления эти, как уже было сказано, диалектически взаимосвязаны и должны рассматриваться со всесторонним учетом этих связей.

Разумеется, такая подлинно «всеобщая» литература в соответствии с духом советской исторической науки должна преодолеть традиционный «европоцентризм» зарубежного литературоведения, став историей литературы действительно мировой, а не только общеевропейской. Для этого необходимо прежде всего, чтобы литературы народов, мало нам известных вследствие своей географической отдаленности от европейского мира или отставших в своем культурном развитии и ставших колониями или полуколониями капиталистической Европы, потеряли для нас налет «экзотики», столь характерной, например, для «китайщины» в европейском искусстве XVIII в. или для увлечения негритянской скульптурой в западноевропейском модернизме; иными словами, мы обязаны раскрыть в них те общие исторические и историко-литературные закономерности, которым были подчинены и эти литературы при всей их географической от нас отдаленности и веками сложившемся национальном своеобразии. Путь к осуществлению этой важной исторической и культурной задачи открывает нам сравнительно-историческое изучение литератур.

1960.

А. Н. ВЕСЕЛОВСКИЙ И СРАВНИТЕЛЬНОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

1

Наиболее замечательным представителем сравнительного литературоведения в европейской и русской науке XIX в. был акад. А. Н. Веселовский. В его трудах сравнительное литературоведение из частной проблемы изучения «влияний» и «заимствований» вырастает в принципиальную установку исследования, направленного на раскрытие закономерностей историко-литературного процесса в их обусловленности общими закономерностями социально-исторического развития.

Теоретический пафос всей жизненной борьбы Веселовского как ученого — в идее построения истории литературы как науки. «История литературы — может ли она быть предметом науки?» — спрашивает молодой ученый уже в дневнике своей первой заграничной командировки (1863) и добавляет: «Я говорю об истории литературы, как я ее понимаю, — истории культурной мысли, не о перечне литературных фактов, расположенных в хронологическом порядке и пересыпанных эстетическими оценками и картинками нравов». ¹ От прогрессивного периода буржуазной исторической мысли Веселовский воспринял глубокое убеждение в закономерности исторического процесса в целом, частью которого является и историко-литературный процесс. Задача историка литературы, с точки зрения Веселовского, заключается в раскрытии объективных исторических закономерностей литературного развития, только таким путем может быть построена история литературы как наука.

Веселовский как ученый-позитивист относился резко отрицательно к априорным философско-историческим построениям немецкого философского идеализма. В еще большей степени вызывают его полемику скороспелые «риторические» обобщения французской общественной критики, которая «на трех идейках» строит канву эпохи Возрождения во Франции или заменяет подлинное «внутреннее единство» исторического явления тем «внешним впечатлением единства», какое производит на нас известное имя, известное событие, художественный образ «великого человека», ко-

торый «должен отвечать за единство взгляда, за целостность обобщения».² В этом смысле чрезвычайно показательна ироническая рецензия, посвященная Тэну, которого Веселовский порицает за легкость непроверенных обобщений, за любовь к риторическим эффектам и импрессионизм стиля, пленяющий «публику de l'École des Beaux Arts».³

Сам Веселовский, блестящий стилист и мастер художественной характеристики (Боккаччо, Жуковский), в течение ряда лет последовательно ограничивает себя накоплением параллелей и сопоставлений, фактического материала выписок и цитат по средневековой литературе и народной словесности, которые без вмешательства субъективной точки зрения исследователя должны подсказывать читателю объективные обобщения, как бы заложенные в самом материале. Однако при всем эмпиризме, характерном для ученого-позитивиста, строящего свои выводы как частичные обобщения, Веселовский никогда не теряет из виду общих закономерностей исторического и литературного процесса. Раскрытие этих закономерностей представляет для него последнюю и высшую задачу истории литературы как науки. В эпоху общего упадка буржуазной исторической мысли, когда академическая наука окончательно замкнулась в узкой специализации и бесперспективной фактографии, великий русский ученый создает грандиозный замысел «Исторической поэтики», представляющий, несмотря на свои противоречия и незавершенность, последнюю попытку большого исторического синтеза на базе домарксистского литературоведения, попытку, единственную в своем роде не только в русской, но и в мировой науке и не потерявшую своего значения и для нашего времени.

А. Н. Веселовский — крупнейший русский литературовед до революционного времени. По своему научному кругозору, исключительной широте своих знаний, глубине и оригинальности теоретической мысли он намного превосходит большинство своих современников, как русских, так и иностранных. Литературное наследие Веселовского включает более 280 статей и книг;⁴ оставшееся незаконченным собрание его сочинений (изд. Академии наук) должно было насчитывать 26 томов. Веселовский был не только историком и теоретиком литературы, но и лингвистом и филологом, издателем и комментатором средневековых текстов, русских и западных. Круг его исследований охватывает итальянское Возрождение и романтизм в России и на Западе, средневековую литературу и фольклор, вопросы теории литературы и поэтики. Для того чтобы разобраться в этом разнообразии творческих устремлений Веселовского и проследить пути формирования его теоретических обобщений, необходимо вкратце познакомиться с основными фактами научной биографии великого ученого.

Александр Николаевич Веселовский родился в 1838 г. в Москве в небогатой дворянской семье. Отец его был военный педагог, пре-

подаватель одного из московских кадетских корпусов, человек широко образованный, «постоянно следивший за всем выдающимся в русской и европейской науке и литературе». Влиянию семьи Веселовский обязан своими ранними литературными интересами и хорошим знанием иностранных языков; историком литературы, западником сделался впоследствии и его младший брат, проф. Алексей Н. Веселовский.

По окончании гимназии в 1854 г. Веселовский поступил на словесный факультет Московского университета. Время его студенчества является одной из ярких эпох в истории старейшего русского университета. Среди учителей молодого Веселовского были историки Грановский и Кудрявцев, филологи Шевырев, Буслаев, Бодянский, Леонтьев. Для умственных интересов Веселовского характерно его холодное отношение к реакционеру Шевыреву и равнодушие к лекциям пользовавшегося особой популярностью либерала Грановского, от которых, по его словам, «отдавало фразой». Зато Кудрявцев, работавший в это время над своей известной статьей о Данте («Данте, его век и жизнь» — «Отечественные записки», 1855—1856), первый познакомил Веселовского с его будущей специальностью, итальянским Возрождением, и пробудил его интерес к вопросам истории культуры. Но наибольшее влияние имел на начинающего ученого его ближайший учитель, проф. Ф. И. Буслаев: он направил Веселовского на изучение древней русской литературы и народной словесности и познакомил его с теми теориями, которые в то время господствовали в западноевропейской и русской науке под влиянием романтического «народничества» Гриммов. От «романтизма народности» Веселовский, по собственному признанию, скоро освободился, но он усвоил филологический метод Буслаева, так восхищавший его в студенческие годы: «работа, творившаяся почти на глазах, орудовавшая мелочами, извлекавшая неожиданные откровения из разных Цветников, Пчел и т. п. старья».⁵

Но университет жил не обособленной жизнью. Мирозозрение молодого ученого слагалось под влиянием общественного движения в стране, находившего себе отголосок и в стенах университета. Годы учения Веселовского (1854—1858) падают на начало того общественного подъема, который завершится революционно-демократическим движением «шестидесятников». В некрологе, посвященном памяти друга и во многих отношениях единомышленника, А. Н. Пыпина, Веселовский вспоминает это время в словах, имеющих несомненное автобиографическое значение:⁶ «То было время тревожных ожиданий и розовых надежд, переходивших в требования; новое творилось в перебое со старым; оживали люди сороковых годов, чтобы уступить место молодым шестидесятникам, глубже и страстнее относившимся к вопросам общественного обновления. Чернышевский и Добролюбов вступили в редакцию „Современника“, и Пыпин присутствовал при борьбе старой партии либеральных бар-эстетов с „разночинцами“, как

называл их Фет, ставившими политическую экономию и крестьянский вопрос выше поэзии и лирического прекраснотворения». «В 1855—6-х годах появились в „Современнике“ „Очерки гоголевского периода русской литературы“ Пушкинское направление, которое поддерживали писатели-художники старого кружка „Современника“, должно было поступиться перед гоголевским; это было дальнейшее развитие заветов Белинского, программа ожидаемого литературного движения».⁷

Веселовский испытал на себе влияние революционно-демократической идеологии этого времени, материалистически окрашенного позитивизма, повышенного интереса к вопросам социологии. В полуофициальной научной автобиографии, предназначенной для печати и опубликованной А. Н. Пыпиным в «Истории русской этнографии», ученый академик отметил как существенный факт своего развития, что в молодые годы он втайне увлекался Фейербахом и Герценом и симпатизировал социологическим обобщениям Бокля, за которого «и впоследствии долго ломал копыя».⁸ Имя Чернышевского, по понятным причинам, не упомянуто Веселовским. Но с годами его студенчества совпало появление диссертации Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности» (1855), которая защищалась в Петербургском университете и не могла пройти мимо него незамеченной. В споре между революционно-демократической критикой, представленной Чернышевским и Добролюбовым, и «старой партией либеральных бар-эстетов» молодой историк литературы несомненно стоял на стороне новой, в своей основе материалистической эстетики Чернышевского. Отсюда — сочувствие Веселовского «всеобщему направлению к факту действительности»,⁹ как и его отрицательное отношение к «гнилым теориям прекрасного и высокого, которыми нас занимали до сих пор»,¹⁰ — отношение, засвидетельствованное его юношескими дневниками и кандидатскими отчетами. Не случайно в том же дневнике Веселовский нападает на «старую фразу» «искусство для искусства», так неудачно комментированную, по его словам, критиком «Утра»;¹¹ сборник «Утро», объединивший представителей реакционного лагеря дворянской литературы, сторонников идеи «чистого искусства», вызвал в том же 1859 г. резко полемическую рецензию Добролюбова («Современник», 1859, кн. 1), с которой Веселовский, таким образом, объявляет себя солидарным. Не случайно также значительно позже, во вступительной лекции 1870 г., полемизируя с немецкой идеалистической эстетикой, Веселовский (вслед за Чернышевским) выступает против «гипотезы красоты как необходимого содержания искусства».¹² «Всякое искусство и поэзия в высшей степени отражают жизнь», — записывает Веселовский в своем дневнике.¹³ До конца своего творческого пути Веселовский оставался во многих отношениях «шестидесятником», как и его ближайшие современники Менделеев и Сеченов, ученым-позитивистом со стихийной тягой к материализму, культом факта, скептическим отноше-

нием ко всякой научной романтике и широкими демократическими симпатиями, бессознательно руководившими им при выборе и разработке литературных тем.

В 1858 г. Веселовский окончил университет и был оставлен при нем для подготовки к профессорскому званию. Желая специализироваться в области западноевропейских литератур, он мечтает о поездке за границу для усовершенствования. Стесненный в средствах, он поступает домашним учителем в семейство русского посланника в Испании кн. Голицына, и эта служба дает ему возможность впервые побывать в Испании, Италии, Франции и Англии и тем расширить свой культурный кругозор. Только в 1862 г. он получает казенную стипендию для поездки за границу с учебной целью. В течение года он слушает лекции по германской и романской филологии в Берлинском университете. Эти занятия вооружили его прекрасным знанием средневековых германских и романских языков, которое он насаждал впоследствии в Петербургском университете, и техникой современного филологического исследования. Веселовский занимался германистикой у Карла Мюлленгофа, крупнейшего представителя школы Якоба Гримма и Лахмана (лекции о Нибелунгах, об Эдде, о Вальтере фон дер Фогельвейде в связи с метрикой, курс исторической грамматики немецкого языка).¹⁴ Лекции Мюлленгофа познакомили Веселовского с вопросами теории эпоса, в частности с полемикой вокруг проблемы происхождения германского эпоса («Нибелунгов»)¹⁵.

Впоследствии Веселовский особенно много занимался вопросами, связанными с эпическим творчеством, подготавливая книгу по истории эпоса, в которой значительное место уделялось эпосу германскому.¹⁶ По романской филологии Веселовский частным образом занимался у Мана (провансальским языком). Кроме того, он слушал общий курс средневековой литературы у Гоше, психологию — у Юргена Бон-Мейера, историю искусства — у Вагена и введение в историю литературы — у философа Штейнтала, основателя «народно-психологической» школы (Völkerpsychologie). Идеи Штейнтала, как будет показано дальше, оказали существенное влияние на формирование теоретических взглядов молодого Веселовского, в частности на оформление первого замысла его «Исторической поэтики». Для широкого универсализма литературных интересов кандидата Веселовского характерно, что он был одним из двух слушателей, посещавших специальный курс Шотте о финском народном эпосе (разбор «Калевалы»). Впоследствии «Калевала» занимает постоянное место в сравнительно-исторических изысканиях Веселовского по теории эпоса.

Второй год командировки Веселовский проводит в Праге, самостоятельно занимаясь славянской филологией. Поездка в Прагу и небольшая экскурсия в австрийскую Сербию позволяют ему углубить свои знания и в области славистики, в которой он выступал впоследствии как высококомпетентный специалист.

Срок командировки окончился, но Веселовский мечтает о продолжении образования и едет в Италию с мыслью написать здесь по первоисточникам «обширную историю итальянского Возрождения».

Годы, проведенные в Италии (1864—1867), были первой школой самостоятельной научной работы Веселовского. Он сближается с выдающимися итальянскими учеными — Де-Губернатисом, Д'Анкона, Компаратти, со знаменитым поэтом и филологом Джозуэ Кардуччи. Не менее существенным импульсом для развития общественно-исторического миросозерцания Веселовского были живые впечатления народной жизни Италии, национально-освободительного движения, сочувственно встреченного молодым русским ученым. Об этом свидетельствуют его корреспонденции в русской периодической печати («С.-Петербургские ведомости») ¹⁷ и в особенности страницы его опубликованного в посмертном издании дневника. ¹⁸ Ряд работ, посвященных преимущественно итальянскому Возрождению и написанных на итальянском языке, создает Веселовскому ученое имя на Западе, в особенности публикация рукописи неизвестного романа XV в., найденного им в Риккардианской библиотеке во Флоренции и напечатанного под заглавием «Il Paradiso degli Alberti» («Вилла Альберти», 1867—1868). Эта публикация сопровождалась образцовым исследованием, в котором Веселовский устанавливает автора романа Giovanni da Prato, его общественную и литературную среду и выступает с широкой концепцией общего развития итальянской литературы эпохи Возрождения. ¹⁹

«Явилась идея и возможность совсем устроиться в Италии», — рассказывал впоследствии Веселовский в своей автобиографии. Но московские учителя и друзья, внимательно следившие за его научными успехами, вовремя позаботились о его возвращении на родину. Веселовский получил приглашение на кафедру всеобщей литературы, открытие которой предусматривалось новым университетским уставом. Вернувшись в Россию, он в 1870 г. защитил при Московском университете магистерскую диссертацию — русскую редакцию исследования о «Вилле Альберти». В этом же году он был избран штатным доцентом Петербургского университета, а по защите докторской диссертации («Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине», 1872) — профессором. От всеобщей литературы как подсобного предмета для университетского преподавания русской литературы Веселовский с течением времени перешел к чтению специальных курсов по западноевропейским литературам и романо-германской филологии. По его инициативе при историко-филологическом факультете Петербургского университета было основано первое и в течение ряда лет единственное в дореволюционной России романо-германское отделение, на котором преподавание романских и германских языков и литератур ставило себе целью подготовку нового типа ученого специалиста — филолога-западника. Как

центр научной работы по этой специальности Веселовский организовал в 1885 г. Неофилологическое общество при Петербургском университете, имевшее целью привлечь к научной работе более широкие круги лиц, интересующихся западной филологией. Научное общество, основанное Веселовским, в течение более 30 лет служило главным центром научно-исследовательских работ по западноевропейским литературам.

Вскоре после переезда в Петербург Веселовский был привлечен к работам Отделения русского языка и словесности Академии наук последовательно в звании члена-корреспондента, адъюнкта и академика (1876—1881); с 1901 г. он является председателем отделения. Если университетское преподавание связывало Веселовского с языками и литературами романо-германского Запада, то в Академии его исследовательские интересы должны были сосредоточиться вокруг вопросов русской и славянской филологии, для которых западные литературы могли служить только подсобным сравнительным материалом. Как в той, так и в другой своей специальности Веселовский очень скоро становится непререкаемым авторитетом благодаря своей исключительной эрудиции, широте научного кругозора, напряженной творческой активности и способности к теоретическому обобщению. Он занимает положение признанного главы школы, к которой причисляют себя не только его непосредственные ученики — западники, но, в более широком смысле, большинство русских филологов конца XIX в., работающих в особенности в области средневековой литературы и фольклора и тяготеющих к изучению международных литературных связей и взаимодействий. О том исключительном впечатлении, которое производил Веселовский на своих более близких и более далеких учеников, свидетельствуют воспоминания одного из последних, В. М. Истрина, впоследствии академика: «В нашей отдаленности он казался каким-то сказочным существом. В нашем представлении создавался образ какого-то чародея, сидящего где-то там далеко, в волшебном замке, куда простым смертным вход воспрещен, откруженного массой фолиантов, из которых он черпает трудную для простых смертных свою мудрость». «Вполне становилось ясно, какой крупной научной силой владеет русская наука».²⁰

2

В огромном научном наследии Веселовского можно выделить несколько основных тем или циклов, тем, сменяющих, но не вытесняющих друг друга на протяжении всего его творчества, так что к основным, наиболее интересовавшим его проблемам Веселовский неоднократно возвращался в течение всей своей жизни. Мы остановимся в дальнейшем на четырех таких циклах его работ: 1) Возрождение, преимущественно итальянское; 2) средне-

вековая литература и фольклор («миграция» сюжетов); 3) историческая поэтика; 4) русский романтизм.

Тема Возрождения, впервые поставленная перед Веселовским университетскими лекциями Кудрявцева, занимает полностью его внимание в Италии, но и в последующие годы он неоднократно и подолгу возвращается к этой области прошлого, по которой он справедливо считался одним из первых специалистов в Европе. Сочинения Веселовского, относящиеся к эпохе Возрождения, составляют в настоящее время тома с III по VI академического собрания его сочинений. Сюда входит несколько статей о Данте, из которых самая значительная — «Данте и символическая поэзия католицизма» (1866), диссертация о «Вилле Альберти» (1870), двухтомная монография о Боккаччо («Боккаччо, его среда и сверстники», 1893), юбилейный очерк, посвященный Петрарке («Петрарка в поэтической исповеди своего канцоньеро», 1905) и ряд других, более мелких статей. Веселовскому принадлежит также прекрасный перевод «Декамерона», неоднократно переиздававшийся в наше время (изд. Academia, Л., 1928).

Работы Веселовского по итальянскому Возрождению ставят развитие литературы в широкую связь общественной жизни. Недаром акад. Н. Я. Марр характеризовал Веселовского как «историку литературы и теоретика с яркими социологическими моментами в изысканиях». ²¹ В юношеском дневнике во время первого заграничного путешествия Веселовский записывает: «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». ²² Впоследствии, развивая этот взгляд, Веселовский писал в своих статьях по исторической поэтике: «Поэт рождается, но материалы и настроение его поэзии подготовила группа. В этом смысле, можно сказать, петраркизм древнее Петрарки». ²³ Принципиально существенно отметить эту общую установку историко-литературных работ Веселовского, посвященных великим поэтам прошлого, в том числе его монографий о Данте, Боккаччо, Петрарке, Рабле, Жуковском: писатель выступает в них как социальный тип, характерный для определенной исторической эпохи и социальной группы, его творчество является отражением широких движений общественной мысли его времени.

Основная проблема, которую ставит Веселовский в своих работах по итальянскому Возрождению, — это освобождение личности, связанное с разрушением средневекового общественного строя, ее выделение «из связи родов, цехов, консортерий», а в области идеологической — эмансипация от средневекового эпического мирозерцания, показателем которого всегда являются «разложение видимой, успокаивающей цельности мирозерцания, критическая расторженность мысли, страстное искание новых путей...». Под знаком критического обособления личности от предания в области

миросозерцания и литературного творчества Веселовский и рассматривает деятельность великих поэтов итальянского Возрождения — Данте, Петрарки, Боккаччо, стоящих «на рубеже двух культур». Он отмечает в них характерную раздвоенность мировоззрения, мучительную борьбу освобождающейся личности с традиционным догматизмом «ввиду назревшей потребности сделать выбор между тем, что еще составляет для массы объект веры, что пустило вековые корни в народном сознании, всосанное с молоком матери, — и новыми идеалами», «которые убеждают ум, но не побеждают воспитанного в другом предании чувства».²⁴ В области литературы этот процесс приводит к преодолению условностей и схематизма средневековой литературной традиции, к тому «реализму наблюдения», направленному на внешний мир вещей и событий и на внутренний мир индивидуальной души, который Веселовский отмечает в стиле Боккаччо «как признак времени»: «чувство особи, чутье к человеческому, реальному, в его соответствии с миром психики, и знакомое нам свойство глаза схватывать в предмете не общее, а массу подробностей, которые художник заносит на полотно, одну за другой, в расчете, что их совокупность произведет впечатление целой жизни».²⁵

Культурный и литературный подъем итальянского Возрождения возникает, по мнению Веселовского, на основе широкого демократического движения в итальянских городах, в обстановке «городской свободы», «муниципальных вольностей». Литература этой эпохи имеет народные корни; подобно итальянскому литературному языку, ей суждено было подняться с первым выходом народа на сцену истории.²⁶ Но, отстаивая народный характер итальянского Возрождения в его высших литературных достижениях, Веселовский умел правильно нащупать противоречия буржуазной свободы и буржуазной демократии, впервые раскрывшиеся в истории итальянской городской культуры. «Развитие гуманной, обогащенной самосознанием личности и параллельное развитие личной неволи указывают, что первое в известной мере совершается на счет и силами второго, что одни освобождались для себя, перенося тяжелое иго труда на чужие плечи».²⁷

Эти «противоречия итальянского Возрождения» выступают особенно отчетливо на отношении гуманистов к классическому преданию. Эмансипация личности и мировоззрения происходила в Италии на основе возрождения античной культуры. Для Веселовского эта культура в Италии никогда не умирала, латинское предание является для Италии ее национальным прошлым. Эта точка зрения была усвоена Веселовским под влиянием его итальянских друзей, прежде всего Кардуччи, для которых романтика латинского прошлого итальянской национальной культуры являлась одним из существенных идеологических стимулов в борьбе за национальное освобождение и воссоединение Италии, или, говоря словами Веселовского, «отголоском тех политических надежд, которым суждено было так долго не осуществиться».²⁸ «В перево-

ротах средневековой Италии, — писал Кардуччи, — все было реставрацией, по крайней мере все, что делалось и чувствовалось, ощущалось как реставрация». ²⁹ «Классическое движение XV века выходит непосредственно из политического движения XII стол., т. е. из протеста римского туземного принципа против германского феодального и против папства». ³⁰ Вслед за итальянскими историками того времени и Веселовский неправильно рассматривает муниципальный строй средневековой Италии как непосредственное продолжение римских традиций, а феодализм — как краткий период наносных иноземных влияний, привнесенных германскими завоевателями. Характер итальянской средневековой жизни, по его мнению, — муниципально-торговый, «в противоположность феодально-неподвижному устройству Германии». ³¹ Однако в то же время Веселовский принципиально расходится с Кардуччи в сравнительной оценке последовательных этапов итальянского Возрождения: ученому придворно-аристократическому классицизму XV—XVI вв. он противопоставляет ранний, демократический, национальный период литературы Возрождения (Данте, Боккаччо, Петрарка), опирающийся на народно-поэтическую традицию. «Всякая литература, если она живуча, — говорит по этому поводу Веселовский, — выражает прежде всего народное содержание, в богатстве которого Италии отказать нельзя». ³² Напротив, Ренессанс XV—XVI вв. ознаменован торжеством «классической школы», «школы эрудитов», забывающих «предания гражданской свободы». ³³ «Итальянская литература золотой поры была отчасти органическим продолжением римской, народным развитием ее начал, видоизмененных условиями истории, тогда как Renaissance XV—XVI вв. был предвзятым искусственным воспроизведением тех же начал на почве кружка и партии, делом выбора и сознания, и насколько искусственным, настолько ненародным». ³⁴

Условием победы ученого гуманизма над гуманизмом народным является, по мнению Веселовского, установление в Италии принципата после подавления народной революции и последовавшая утрата муниципальных вольностей. Разбору романа «Вилла Альберти» он предпосылает блестящий анализ общественных отношений Флоренции в переломный период, к которому относится действие этого романа. Поворотным пунктом является восстание «чомпи», флорентийских рабочих и мелких кустарей шерстяной промышленности (1378), заставившее буржуазию, напуганную народным движением, искать спасения в установлении сильной монархической власти. Сначала движение исходило «из среднего класса, из так называемых мелких цехов» и имело характер «буржуазной революции», «с ее обычными иллюзиями и свойственным ей недостатком характера». «Вспыхнувший одновременно плебейский бунт чомпи сообщил ей большой толчок». «Движение было быстрое, неодолимое; буржуазная революция думала сначала опереться на народную, но в непродолжительное время была

смята ею». Но плодами народных побед в конечном счете воспользовалась буржуазия, использовавшая народное движение для достижения «собственных целей».³⁵ После подавления революции «падают народные надежды партии чомпи, и в то же время победа „мелких цехов“ готовит путь для принцепата». Одновременно с этим «вымирает итальянский язык, только что получивший права литературного гражданства, и обновляется латинский»; «вымирает национальная литература, чтобы уступить место придворной поэзии и уединенному философствованию избранных умов, которые начинают сторониться от *profanum vulgo* [«непосвященной черни»], собираясь под крылья княжеского меценатства, вскоре приобывшего смотреть на них, как на предмет роскоши».³⁶ Старая итальянская литература, которая «была выражением народного самосознания», уже «не может удовлетворить потребностям нового строя, который обходит народ, развиваясь на обломках его свободных учреждений, и начинает искать себе нового выражения, не связанного с подозрительными преданиями страны».³⁷

Исходя из этих положений, Веселовский обвиняет современных ему западноевропейских исследователей в односторонней идеализации позднего, аристократического и ученого этапа итальянского Возрождения, не учитывающей за «казовыми приобретениями» «существенных потерь». «Они изобразили нам век старшего Козимо и Лоренцо II Magnifico золотым веком, снова даровавшим миру античную образованность Греков и Латинян; между тем, с него же начинается политическое падение Италии, а политическое падение всегда сопровождается упадком литературы. Они называли его веком Медичи, как будто с них началось возрождение, между тем как они были только продолжателями его, вменившими себе все его заслуги, не приняв ответственности за дурные стороны. Как мы сказали выше, переход совершился тихо и незаметно: в той мере, как падала прежняя свобода и самостоятельность народного развития, возвышалась на их плечах классическая образованность принцепата; так что время от 1378 до 1434 года представляет непрерывную постепенность упадка и прогресса».³⁸ В позднейшей статье, специально посвященной диалектике исторического развития Италии в эпоху Ренессанса, Веселовский добавляет: «Именно на ученое Возрождение падает вина той литературной и культурной розни, которая сделала литературу и поэзию достоянием немногих, обособив ее из общей связи интересов и предоставив народу побираваться остатками прошлого и крохами со стола богатых».³⁹

Отметим эту широкодемократическую концепцию исторического и литературного процесса в целом, особенно существенную для правильного понимания эпохи Возрождения в ее развитии и противоречиях. Точка зрения Веселовского в этом вопросе резко противоречит той аристократической, индивидуалистической и в сущности антигуманистической концепции Ренессанса, которая

укрепилась в западноевропейском литературоведении со времен Буркхардта, Ницше и Гобино. Веселовский показывает народные, демократические корни того большого общеевропейского движения, которое Энгельс назвал «величайшим прогрессивным переворотом из всех пережитых до того времени человечеством».⁴⁰

Возрождению за пределами Италии Веселовский посвятил статью о Рабле (1878) и две большие рецензии на работы по английской литературе времен Шекспира (на переводную книгу Р Жене «Шекспир, его жизнь и сочинения», 1877, и на диссертацию проф. Н. И. Стороженко «Роберт Грин», 1879).

Статья о Рабле хотя частично и устарела по материалу, но не утратила до сих пор значения по своей общей концепции. Особенно важно отметить, что в противоположность Веселовскому, сумевшему раскрыть глубокую идейную значимость сатиры и утопии великого французского гуманиста, современное буржуазное литературоведение Запада все более укрепляется в той неправильной точке зрения на Рабле, с которой Веселовский полемизирует, — рассматривающей автора «Гаргантюа и Пантагрюэля» только как «веселого шутника», «цинического эпикурейца», «неразборчивого в словах, незастенчивого в шутке».⁴¹ Для Веселовского роман Рабле — это его «душевная автобиография», «идеальная автобиография весенней поры французского Возрождения, собравшаяся в одном человеке, пережившем период восторженных утопий, рано пораженном в своих юношеских мечтаниях и молчаливо, сосредоточенно отправившемся в новый путь — в поисках за новыми надеждами и утопиями».⁴² «Он сам жил фантазией в мире еще слагающемся, без определенных очертаний: ему снились отношения, формы, верования, только что зарождавшиеся в жизни и призванные обновить ее. Все это вылилось у него в форму утопии, не знающей ни времени, ни географической определенности, колеблющейся между размерами гигантов и людей, между отрицанием прошлого и просветами в будущее».⁴³ Задача этой гуманистической утопии — «образование цельно-развитого человека»: «общественные идеалы еще не выступили наружу, вся суть в идеале личном, от которого зависит все остальное, — потому что силам обновленной личности не предвидится пределов, она одна способна подвинуть целый мир».⁴⁴ В дальнейшем развитии романа Веселовский прослеживает кризис гуманистических идеалов Рабле, вызванный противоречиями исторической действительности. При разборе художественных образов романа он, как всегда, уделяет особое внимание его народным источникам и традициям, выступающим в том своеобразном сочетании с традицией античной, которое Веселовский и здесь, как и в Италии, считает характерным для «весеннего периода Возрождения, не перешедшего от творчества к подражанию».⁴⁵

Статья о Роберте Грине, известном «предшественнике Шекспира», характеризует методологические позиции Веселовского

как в своей полемической, так и в положительной части. Разбирал книгу проф. Н. И. Стороженко, Веселовский ставит автору в вину современное моралистическое отношение к нравственным «порокам» Грина и индивидуально-биографическое «объяснение» этих пороков, лишённое подлинной исторической перспективы. «Расчленение Грина на человека инстинктивного и воспитанного в известных идеалах, — пишет Веселовский, — не объясняет нам ни сущности его таланта, ни источников его трагической расторженности. Причины этой неудачи представляются мне в том, что, принимаясь за психологическую характеристику Грина, исследователь слишком его изолировал, выдвинув его из исторического момента; что он приложил к его оценке кодекс нравственности, несовместимый с теми „направлениями“ эпикуреизма, которые в сильной мере определили тип Грина и его кружка; в том, наконец, что в Грине он позабыл художника». ⁴⁶ Сам Веселовский, изучая исторические предпосылки «вольнодумства» и «эпикуреизма» английских «университетских умов» (кружок Грина, Марло и др.), сопоставляет их с аналогичным явлением французского Ренессанса, с кружком «либертинов» и «поэтов таверны» (Сент-Аман, Теофиль де Вио и др.). ⁴⁷ Этим сравнительно-историческим сопоставлением аналогичных литературных явлений вскрывается их общественно-историческая закономерность.

В последние годы своей жизни Веселовский приступает к изучению нового круга историко-литературных тем. Его внимание привлекает русская литература начала XIX в. в ее отношении к западной, период сентиментализма и романтизма. Поводом для этих занятий послужил юбилей Жуковского, которому Веселовский посвятил академическую речь («В. А. Жуковский», 1902), ⁴⁸ в дальнейшем разросшуюся в целую книгу («В. А. Жуковский. Поэзия чувства и сердечного воображения», 1904). Ряд университетских курсов Веселовского в последние годы его жизни был посвящен эпохе романтизма. ⁴⁹ В понимании Веселовского тема романтизма, которой он и раньше неоднократно касался мимоходом, представляла известные аналогии с проблематикой итальянского Возрождения: в романтизме, как и в Ренессансе, Веселовский усматривает прежде всего «стремление личности сбросить с себя оковы гнетущих общественных и литературных условий и форм, порыв к другим, более свободным, и желание обосновать их на предании». ⁵⁰ Конечно, аналогия эта скорее внешняя: Веселовский недостаточно учитывает своеобразие исторической эпохи, имеющей за собою опыт французской буржуазной революции. Книга о Жуковском, построенная на обширном неизданном материале писем и дневников, с большим художественным мастерством воссоздает не только индивидуальный биографический облик поэта, но, говоря словами самого автора, его «общественно-психологический тип» ⁵¹ на фоне умственного движения и общественных настроений его времени. Однако при этом отсутствуют те более глубокие

перспективы социальных отношений, стоящих за явлениями умственной жизни, которые придают такую привлекательность ранним работам Веселовского по итальянскому Возрождению. В Жуковском Веселовский усматривает не романтика в западноевропейском смысле, а «сентименталиста карамзинской эпохи», пережившего свое время. С исторической точки зрения этот тезис вряд ли может быть признан правильным: между поэзией Жуковского и сентиментализмом XVIII в. стоит опыт французской буржуазной революции, хотя и воспринятый не во всех противоречиях, которые отразились в западноевропейском романтизме. Тем не менее книга Веселовского представляет большой интерес для историка русской литературы начала XIX в. как богато документированный культурно-психологический очерк, особенно по своим ярким характеристикам западноевропейского и русского сентиментализма и романтизма. Новым для русской науки того времени было исследование поэтики этих литературных направлений, основанное, как всегда у Веселовского, на широком сравнительно-историческом материале.

По замыслу Веселовского эта первая работа в новой области должна была явиться приступом к более ответственной задаче — биографии Пушкина, тема которой намечена юбилейной академической речью: «Пушкин — национальный поэт» (1899). Приступить к осуществлению этого замысла Веселовскому помешала смерть.

3

Другой цикл работ Веселовского охватывает его исследования, посвященные средневековой литературе и фольклору — былинам, духовным стихам и народным сказкам, христианским легендам и апокрифам, народным обрядам и верованиям, средневековому роману и повести. Сюда относятся: его докторская диссертация «Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине. Из истории литературного общения востока и запада» (1872); серии статей, объединенные под заглавием «Опыты по истории развития христианской легенды» (1875—1877).⁵² «Разыскания в области русского духовного стиха» (1879—1891), «Южнорусские былины» (1881—1884), «Мелкие заметки к былинам» (1885—1896), «Из истории романа и повести» (1886—1888) и др.; ряд более крупных или мелких работ по частным вопросам, опубликованных в специальных научных изданиях.

В круг вопросов древней русской литературы и народной словесности Веселовский был введен уже в университетские годы своим учителем Ф. И. Буслаевым. Буслаев, как и другие крупнейшие ученые его времени (Афанасьев, О. Ф. Миллер), стоял на точке зрения так называемой «мифологической школы», основателями которой были братья Гриммы. Представители мифологи-

ческой школы рассматривали фольклор и средневековую литературу европейских народов (народный эпос, сказку, обряды и суеверия) как пережитки мифологических верований древнего языка, выразившие взгляды первобытного человека на природу, в особенности на небесные явления. «Мифологи» окружали национальную старину романтической идеализацией, считая ее целиком продуктом местного, органического, бессознательного творчества, корни которого уходят в глубочайшую древность и имеют общий для всех европейских народов источник. Подобно тому как сходство в языках «индоевропейской системы» объяснялось лингвистикой того времени гипотезой их общего происхождения от реконструированного сравнительной грамматикой «праязыка», на котором будто бы говорили предполагаемые «общие предки» индоевропейских народов, так с точки зрения «сравнительной мифологии» общие черты в фольклоре и древнейшей литературе этих народов объяснялись как пережитки общих мифологических представлений «предков». Если в области лингвистики гипотеза «праязыка» и «пранарода» просуществовала в буржуазной индоевропеистике до наших дней (она впервые была подвергнута разрушительной критике в трудах советского ученого акад. Н. Я. Марра), то в области мифологии и фольклора романтические концепции были разрушены уже позитивистской критикой 1860—1870-х гг. Выдающуюся роль сыграли при этом труды индианиста Бенфея, который в предисловии к переводу сборника индийских рассказов «Панчатантра» установил в них один из главнейших источников повествовательной литературы Западной Европы и указал пути распространения (в значительной части — книжного) этих рассказов из Индии в средневековую Европу (1859). Бенфей явился тем самым одним из основателей так называемой «теории заимствований», выдвинувшей вопросы международного литературного общения, в частности «миграции (т. е. заимствования) сюжетов» в средневековой и народной литературе. Независимо от Бенфея те же вопросы международного литературного общения были поставлены и в русской науке в диссертации А. Н. Пыпина «Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских» (1857).

К новому направлению западноевропейской и русской науки Веселовский примкнул с конца 60-х гг. Он выступает против романтического национализма, рассматривающего народную культуру в искусственном обособлении от культуры других народов. Реакционно-романтическому пониманию народности Веселовский противопоставляет научно-критическое: «народность» лежит не в историческом прошлом, не в общности происхождения европейских народов, не в «расовых» свойствах общих «предков», она является продуктом сложного процесса исторического развития, основанного на международном взаимодействии, взаимном влиянии, смещении культур. «Когда явилась буддийская гипотеза (то есть теория Бенфея), — пишет Веселовский в своей автобио-

графии, — пути изучения, и не в одной только области странствующих повестей, были для меня намечены точкой зрения на историческую народность и ее творчество как на комплекс влияний, веяний и скрепиваний, с которыми исследователь обязан считаться, если хочет поискать за ними, где-то в глубь, народности непочатой и самобытной, и не смутится, открыв ее не в точке отправления, а в результате исторического процесса». ⁵³ Для Веселовского отказ от мифологической гипотезы обозначает путь к реалистической интерпретации средневековой старины во всей ее исторически обусловленной сложности и многосоставности, «где столько неразрешимо смешанных влияний, где тонкая струя классического предания пробивается в основу народного мифа и все вместе отливаётся в христианскую форму, так что иногда и не отыщешь, где кончается одно и начинается другое». ⁵⁴ Веселовский приветствует этот переворот в исторической методологии как общий сдвиг научного мировоззрения в сторону реализма. «Возвращение к историческому взгляду при оценке явлений народно-литературной старины — может быть, признак времени, возвращение к реализму. Мы так долго витали в романтическом тумане праарийских мифов и верований, что с удовольствием спускаемся на землю». ⁵⁵

В своей критике конкретной практики «мифологической школы» ⁵⁶ Веселовский полемизировал с произвольным аллегорическим истолкованием эпических и сказочных сюжетов по шаблонным схемам астральных или грозовых мифов (на Западе — Макс Мюллер, Шварц, Кун, Де-Губернатис, в русской науке — Афанасьев, Сумцов, Воеводский и др.). Для «мифологов» сюжеты героического эпоса («Нибелунгов», «Песни о Роланде», русских былин) объяснялись как мифы о богах, перенесенные на исторические имена эпических героев; в народной сказке мифологические сюжеты наполнялись новым бытовым содержанием; свадебные обряды и обычаи определялись первобытными религиозными представлениями о «браке» небесных светил и т. д.

В противоположность идеалистическим установкам «мифологов», Веселовский при объяснении процесса возникновения мифов был склонен, следуя общим принципам Фейербаха, исходить из конкретных бытовых и общественных отношений, отраженных в примитивном сознании. «Вспомним только, как создались небесные мифы: в их образах мы открываем земные формы, в их мотивах житейские отношения». «Миф только закреплял в более широкие образы обыденные общественные отношения и дальше сохранил их благодаря своей космической основе». ⁵⁷ Поэтому не мифы о богах, согласно учению Веселовского, являются источником эпических и сказочных сюжетов: напротив, эти последние предшествовали мифу. «Антропоморфизм, делающий зарю замарашкой, а солнце — красавцем-царевичем, показывает, что интерес к подобным явлениям на земле уже сложился, что

схемы сказок должны были жить раньше в земных отношениях, и лишь впоследствии подведены под них отношения небесные».⁵⁸

Необыкновенный размах знаний Веселовского позволил ему развернуть материал сравнений при изучении «миграции сюжетов» в таких широких рамках, в каких до него эти вопросы не ставились ни в русской, ни в западной науке. Так, он первый указал на значение византийских, славянских, русских источников для изучения средневековой литературы Запада. «Исследователи средневековой литературы, — писал Веселовский в своей докторской диссертации, — до сих пор почти не пользовались славянской стариной; между тем я убежден, что изучение ее явлений и памятников могло бы во многом изменить существующий взгляд на некоторые факты западных литератур, объяснило бы несколько иначе их зарождение и первичные формы». «Сравнивая какую-нибудь западную, хотя бы романскую повесть с соответствующей южнославянской, вы всегда ожидаете встретить последнюю на более ранней степени развития или, если хотите, неразвитости, потому что косность среды охраняла здесь предание, как рифма и размер охраняют содержание традиционной песни. Так как источники южнославянских повестей были главным образом византийские, утраченные теперь, либо еще не найденные, то славянские параллели могут заменить для нас во многих случаях недоступные нам подлинники, которые они сохранили с археологической точностью».⁵⁹ С другой стороны, Веселовский один из первых вывел и изучение русской литературы из национальной изолированности, поставив ее в центр международного культурного и литературного общения. В работах этого цикла «русская тема» обычно стоит в центре исследования, окруженная многочисленными параллелями из других литератур. Кроме романо-германского и византийско-славянского мира, Веселовский привлекает к рассмотрению и восточные литературы — в той мере, в какой они были ему доступны по переводам и исследованиям. Весьма широко пользуется он и фольклорно-этнографическим материалом, собранным среди многочисленных национальностей, входивших в состав царской России, — финских, тюркских, монгольских, палеоазиатских народов. По словам Н. Я. Марра, Веселовский «чутко учитывал вклады в предмет его исследования всех народов и племен».⁶⁰

• Именно работы этого цикла, так или иначе связанные с «русской темой», определили положение Веселовского в русском литературоведении дореволюционного времени, создали ему авторитет главы «школы заимствований», насчитывавшей целый ряд приверженцев среди специалистов по древней русской литературе и народной словесности. Для широкого читателя, интересующегося вопросами литературоведения, эти исследования Веселовского наименее доступны. Обобщения — подчас частичного и специального, подчас более широкого характера — возникают в них на ос-

новании кропотливой филологической работы: сопоставления деталей старинных литературных памятников, цитируемых на всех европейских языках, древних, средневековых и новых. Исследовательская работа сопровождается публикацией неизданных рукописных текстов — славянских, древнерусских, византийских, западноевропейских, — служащих материалом для анализа и доступных лишь самому узкому кругу специалистов. Сравнение литературных сюжетов иногда открывает широкую перспективу культурного общения, формирования идеологий на основе общественных отношений, но часто оно превращается в простое нагромождение материала и чисто формальное сопоставление аналогичных «странствующих сюжетов». Среди учеников и последователей Веселовского в этой области погоня за «литературными источниками» того или иного сюжета выступает на первый план, и чисто механическое сопоставление сюжетных «параллелей», без осмысления этих сопоставлений как идеологического и, следовательно, социально значимого факта, становится одним из характерных признаков так называемого «филологического метода», претендующего на исключительную «научность» своих формалистических построений и выводов.

Веселовский в своей собственной исследовательской практике лишь в малой степени повинен в этих крайностях позднейших представителей «школы заимствования». Как правильно отметил М. К. Азадовский, «его интересует не история сюжетов, не их встречи как таковые, но история идей, борьба и взаимодействие мировоззрений; встреча сюжетов — это сплошь и рядом встреча разных культур и различных мировоззрений».⁶¹ Поэтому вопрос о заимствовании связан всегда для Веселовского с вопросом о переосмыслении заимствованного в новой социальной среде, приспособляющей заимствованный материал к своим особым потребностям. Веселовский неоднократно прослеживал переосмысление заимствованных сюжетов в новых условиях общественной жизни и мировоззрения. Так, в книге о Боккаччо он изучает традиционные «бродячие сюжеты», получившие в «Декамероне» новое содержание, и это позволяет ему дать характеристику мировоззрения Боккаччо и его художественного стиля, раскрывающихся в переосмыслении заимствованного материала.⁶² Он сопоставляет с этой точки зрения средневековую легенду о Евстратии и Юлиане Странноприимном с ее обработками в драме немецкого романтика Захарии Вернера «24-е февраля» и в известном рассказе Флобера, переведенном Тургеневым,⁶³ или эпизод поэмы Данте (Франческа да Римини) с «Пелеасом и Мелисандой» символиста Метерлинка.⁶⁴ Как показал М. К. Азадовский, даже докторская диссертация Веселовского «Соломон и Китоврас», в которой особенно ярко сказывается влияние школы Бенфея, отнюдь не ограничивается установлением путей миграции индийского сюжета через еврейскую талмудическую легенду в Византию, Западную Европу и к славянам, но прежде всего ставит вопрос о творче-

ской активности той народной среды, которая перерабатывала эту легенду (Веселовский говорит об ее «обнарождении»).⁶⁵

В связи с этим уже в первых своих работах по сравнительному литературоведению Веселовский выдвигает положение о том, что всякое заимствование предполагает у заимствующего встречное движение мысли — аналогичную тенденцию в том же направлении, лишь оформляемую сторонним «влиянием». «Заимствование, — говорит Веселовский, — предполагает в воспринимающем не пустое место, а встречное течение, сходное направление мышления, аналогичные образы фантазии. Теория „заимствования“ вызывает, таким образом, теорию „основ“ и обратно...».⁶⁶ Эта теория «встречных течений» исходит из необходимости развития одинаковых форм идеологии при сходных общественных условиях. В диссертации о Соломоне и Китоврасе Веселовский считается и с этой возможностью. Сходство двух повестей, по его словам, «само по себе не доказательство необходимости между ними исторической связи»: «оно может быть продукт равномерного психического развития, приведившего там и здесь к выражению в одних и тех же формах одного и того же содержания».⁶⁷ Поэтому, например, признавая широкое влияние христианской книжной образованности (а через христианскую церковь — и античных традиций) на народное творчество средневековой Европы, Веселовский в то же время говорит о «самостоятельном воспроизведении мифического процесса на христианской почве»: христианские мифы развивались по тем же «народно-психологическим законам», как и языческие; «вследствие единства психического процесса» в них должны были «самостоятельно воспроизвестись образы и приемы языческого суеверия».⁶⁸ В этом широком смысле «и христианские легенды, и языческие верования всех возможных народностей являются результатом одной и той же творческой деятельности мысли, присущей человеку на известной ступени развития и выражающей в сходных образах сходные представления, надежды, убеждения».⁶⁹

В дальнейшем знакомство с классиками буржуазной этнографии поставило перед Веселовским во всю широту вопрос о «полигенезисе» (т. е. «множественности происхождения») сходных явлений общественного быта и идеологии первобытных народов, находящихся на одинаковой ступени социального развития. В связи с этим, например, возвращаясь в 1891 г. к вопросу о дуалистических космогониях, которые он раньше связывал с влиянием народной ереси богомилов, явившихся на Западе проводниками влияний восточного (парсийского) дуализма,⁷⁰ Веселовский ставит вопрос о том, что «дуализм мог быть одной из ступеней религиозного развития у многих народов».⁷¹ Окончательное теоретическое разрешение эти вопросы получили в «Поэтике сюжетов»: специальные историко-литературные исследования, посвященные исто-

рии сюжетов в средневековой литературе и народной словесности, постепенно подготовили материал для теоретических обобщений этой последней работы Веселовского.

4

Теоретическое обоснование истории литературы как науки, вопрос о ее содержании и методе, о месте, занимаемом историей литературы в ряду других исторических наук, возникает перед Веселовским с самого начала его научной деятельности параллельно с очередными частными вопросами его специальности. Об этом свидетельствует уже дневник его первого заграничного путешествия с характерным подзаголовком «из дневника человека, ищущего пути» (1859) и чрезвычайно содержательные именно в методологическом отношении отчеты о заграничной командировке 1862—1863 гг., подводящие критические итоги непосредственному знакомству с западной университетской наукой.⁷² Завершает этот первый этап теоретической мысли Веселовского известная статья «О методе и задачах истории литературы как науки», представляющая вступительную лекцию в курс всеобщей литературы, читанный в 1870 г. в Петербургском университете. Работу Веселовского над построением исторической поэтики обычно датировали 1890-ми гг., когда появилась в печати серия статей, объединенная впоследствии в I томе посмертного собрания сочинений (1913) под общим заглавием «Поэтика». Этому противоречит свидетельство, содержащееся в рукописных заметках Веселовского к курсу поэтики, читанному в 1888—1889 гг. «В первом моем курсе, читанном в С. Петербургском университете (1870), — сообщает Веселовский, — я затеял дать схему поэтики, приблизительно по указанной выше программе».⁷³ Однако в сущности тема поэтики намечается у Веселовского еще раньше, с самого начала его самостоятельной научной деятельности, в годы его первой заграничной командировки 1862—1863 гг. Она возникает в процессе полемики молодого русского ученого против априорной, догматической, антиисторической концепции «высокого и прекрасного» в эстетике западноевропейских и русских эпигонов немецкого классического идеализма. Слушая в Берлине лекции Штейнтала по «психологии народов», знакомясь с работами Штейнтала и его школы в журнале «*Zeitschrift für Völkerpsychologie*», посвященными происхождению языка, мифологии, народному эпосу, Веселовский взвешивает возможность построения истории литературы как «эстетической дисциплины, истории изящных произведений слова, исторической эстетики». «Без сомнения, история литературы может и должна существовать в этом смысле, заменяя собою те гнилые теории прекрасного и высокого, какими нас занимали до сих пор».⁷⁴ Термин «историческая эстетика» сохраняется в сочинениях Веселовского до конца 80-х гг.⁷⁵

В 70-х и 80-х гг. Веселовский работает по преимуществу над вопросами русской и западноевропейской средневековой литературы и народной поэзии. Обращение к теме исторической поэтики является попыткой синтетического обобщения собранного в этой области обширнейшего материала. С начала 80-х гг. Веселовский ведет подготовительную работу по исторической поэтике в серии университетских курсов, озаглавленных «Теоретическое введение в историю литературы» («Теория поэтических родов в их историческом развитии»). Курс распадается на три части: «Очерки истории эпоса» (1881—1882), «История лирики и драмы» (1882—1883), «Очерки истории романа, новеллы, народной книги и сказки» (1883—1884). «История эпоса» читается вторично в виде расширенного двухгодичного курса (1884—1885; 1885—1886). Эти лекции сохранились в форме литографированных записок, составленных одним из слушателей, студентом М. И. Кудряшевым, впоследствии известным переводчиком «Нибелунгов» и директором библиотеки Петербургского университета. Существуют также аналогичные литографированные записки лекций по истории эпоса, составленные слушательницами Высших женских курсов (1882—1883 и 1884—1885 гг.).⁷⁶ В дальнейшем Веселовский почти каждый год читал в университете курсы по исторической поэтике под разными заглавиями: «Введение в историю поэтических родов» (1888—1889), «История литературы и ее теория» (1890—1891), «Чтение по теории поэзии» (1892—1893), «Историческое развитие поэтических форм» (1893—1894), «Введение в поэтику» (1894—1895), «Историческая поэтика» (1896—1897 и сл.). Записей перечисленных курсов не сохранилось. В 1897—1903 гг. основной темой чтений Веселовского по поэтике вместо истории жанров становится «История поэтических сюжетов» («Поэтика сюжетов»)⁷⁷. Наброски «Поэтики сюжетов», опубликованные проф. В. Ф. Шипмаревым во II томе посмертного Собрания сочинений по рукописи Веселовского, включают конспекты этого курса и материалы, собранные Веселовским по указанной теме.

Общие рамки «исторической поэтики», намеченные в университетских курсах начала 80-х гг., отчетливо обозначены вступительной лекцией к курсу 1883—1885 г.: «Наше исследование должно распасться на историю поэтического языка, стиля, литературных сюжетов и завершиться вопросом об исторической последовательности поэтических родов, ее законности и связи с историко-общественным развитием».⁷⁸ В лекциях фактически уже разработаны все основные вопросы, с которыми Веселовский выступает в печати в 90-х гг., — проблема синкретизма первобытной народной поэзии, ее обрядовый характер, анализ весенней обрядовой песни, психологического параллелизма, эпических повторений, развитие эпитета, — а также дана первая постановка основного вопроса поэтики сюжетов («почему известного рода сюжеты популярны, почему одни из них падают, сменяясь новыми?»).⁷⁹ Совпадения со статьями 90-х гг. касаются не только основных

идей, они распространяются на источники и примеры, на последовательность изложения и отдельные формулировки. Таким образом, можно сказать, что «Историческая поэтика» в основном была уже подготовлена в первой половине 80-х гг. до появления «Поэтики» Шерера (1888) и целого ряда других аналогичных попыток построения сравнительно-исторической поэтики, довольно многочисленных именно в 90-х гг. Однако вместе с развитием этнографии и фольклористики, с расширением круга собственных исследований Веселовского и его ознакомлением с новейшими научными открытиями в этой области его основная концепция происхождения поэзии дополнялась новыми чертами и подтверждалась привлечением более широкого сравнительного материала.

Печатные работы Веселовского на протяжении 80-х гг. касаются вопросов исторической поэтики лишь попутно, по частным поводам. Так, в обширном отзыве, посвященном этнографическим и фольклорным «Материалам и исследованиям» П. П. Чубинского (1880),⁸⁰ впервые поставлен вопрос о генезисе народнопоэтической символики из психологического параллелизма и тем самым — о происхождении и развитии народной лирической песни. К этой теме Веселовский возвращается еще раз в рецензии на «Новые книги о народной словесности» (1886),⁸¹ где одновременно выдвигается конкретная историческая проблема происхождения средневековой литературы из народной поэзии. Другая рецензия, посвященная «Новому журналу по сравнительной литературе» (1887),⁸² в связи с общей темой этого журнала ставит проблему «сравнительной поэтики» на частном примере происхождения «припева» (Refrain) в народной песне. Попутно затрагивается вопрос, на который впоследствии ответит «Поэтика сюжетов», — «о причинах популярности известных сюжетов в известную пору».⁸³ В «Разысканиях в области русского духовного стиха» выпуск VII, посвященный «Румынским, славянским и греческим колыбам» (1883), содержит обширную главу о средневековых бродячих певцах (мимах, жонглерах и скоморохах) как о распространителях международных влияний в области устной народной поэзии (гл. II: «Святочные маски и скоморохи», с. 128—222). В рецензии на книгу Воеводского «Введение в мифологию Одиссеи» (1882)⁸⁴ Веселовский дает развернутую методологическую критику мифологической теории происхождения эпических сюжетов и выясняет исторические основы возникновения героического эпоса. В рецензии на «Новые исследования о французском эпосе» (1885)⁸⁵ он ставит вопрос о происхождении эпической песни из лирико-эпической кантилены, об эпических повторениях французского эпоса как признаке устной народнопоэтической традиции, наконец — об отношении эпоса к истории.⁸⁶ Развить свои взгляды по этим вопросам Веселовский обещает «в общей книге об эпосе», над которой он «давно работает».⁸⁷ Университетский курс по истории эпоса 1884—1886 гг. можно рассматривать, та-

ким образом, как развернутый проспект этой неосуществленной книги.

С общей проблемой исторической поэтики Веселовский впервые выступает в печати в статье «История или теория романа?», представляющей вводную главу к книге «Из истории романа и повести» (1886).⁸⁸ Статья эта должна быть датирована 1883 г.: она повторяет буквально, почти без всяких изменений, вступительную лекцию к литографированному курсу 1883—1884 гг. по истории романа и новеллы, помеченную 3 октября 1883 г. Здесь в связи с «Теорией романа» немецкого писателя Шпильгагена Веселовский выдвигает задачу построения поэтики исторической и сравнительной в противоположность нормативной и догматической поэтике старого времени и намечает как ее основное содержание изучение закономерного в своей последовательности выделения поэтических жанров из первобытного синкретизма народной поэзии.

В течение 90-х гг. Веселовский публикует ряд отдельных глав своего будущего труда, продолжая развлекать проблемы, намеченные в его университетских курсах. Постановку вопроса дает статья «Из введения в историческую поэтику» (1894); эволюции поэтического стиля посвящены статьи «Из истории эпитета» (1895), «Эпические повторения как хронологический момент» (1897), «Психологический параллелизм и его формы в отраженных поэтического стиля» (1898); наконец, «Три главы из исторической поэтики» (1899) охватывают проблемы исторического генезиса поэзии — происхождение поэтических жанров («Синкретизм древней поэзии и начала поэтических родов»), обособление поэзии как особой сферы человеческой деятельности («От певца к поэту. Выделение понятия поэзии»), образование поэтического языка («Язык поэзии и язык прозы»). Рукописные наброски «Поэтики сюжетов», которой Веселовский посвящает в последние годы своей жизни ряд университетских курсов, не получили окончательной авторской обработки.

5

Развитие историко-литературных взглядов Веселовского представлялось его позднейшим критикам как путь от истории культуры к исторической поэтике. С точки зрения формализма, пытавшегося опереться на авторитет Веселовского, это означало — от истории идей к истории форм. Такое формалистическое противопоставление искажает действительное содержание «Исторической поэтики»: хотя Веселовский подошел к этим проблемам не сразу, в основу его концепции поэтического развития положен культурно-исторический принцип, выдвинутый в его первых теоретических размышлениях о задачах истории литературы как науки. Для Веселовского этот принцип означает связь развития литературы с развитием общества в целом, взгляд на литературу как на

отражение общественной жизни, включение ее закономерностей в более широкие закономерности общественного развития. «Факты жизни связаны между собою взаимной зависимостью, — заявляет молодой ученый в своем кандидатском отчете 1862 г., — экономические условия вызывают известный исторический строй, вместе они обуславливают тот или другой род литературной деятельности, и нет возможности отделить одно от другого».⁸⁹ Эта декларация показывает, что Веселовский как историк культуры временами очень близко подходит к материалистическому пониманию общественно-исторических предпосылок литературного процесса.

«История литературы в широком смысле этого слова — это история общественной мысли, насколько она выразилась в движении философском, религиозном и поэтическом и закреплена словом».⁹⁰ Это определение программной лекции 1870 г. подводит итог научным исканиям молодого Веселовского, засвидетельствованным в дневнике и в кандидатских отчетах. За ним стоит очень актуальная для своего времени и до сих пор не раскрытая в своей принципиальной значимости полемика против «ходячего определения литературы, которое ограничивает ее одним кругом изящных произведений, поэзией в обширном смысле. Определение узкое, в каком обширном смысле ни понимать поэзию. Почему именно отведена истории литературы область изящного и в каких пределах? Я не думаю, чтобы кто-нибудь в наше время останавливался преимущественно на эстетических вопросах, на развитии поэтических идей. Времена реторик и пиитик прошли невозвратно. Даже те господа, которые из истории литературы желали бы сделать историю поэзии, приводят в защиту себе вовсе не поэтическое оправдание, взятое из другого лагеря: поэзия — цвет народной жизни, та нейтральная среда, где бесконечно и цельно высказался характер народа, его идеи и душевные стремления, его оригинальная личность. Оправдание уничтожает само себя и прямо ведет от поэзии к жизни».⁹¹

Эта полемика молодого ученого-общественника в данном контексте направлена против Шевырева, автора «Истории поэзии» (1835) и учителя Веселовского по Московскому университету. По словам Веселовского, Шевырев, «установив понятие об истории литературы как изящной словесности, был вынужден (в своей «Истории русской словесности») расширить свое определение, когда дело дошло до фактов».⁹² Но Шевырев выступает здесь как академический представитель целой школы русской критики того времени, эпигонов идеалистической дворянской эстетики, защитников идей «искусства для искусства», поэзии как обособленной от общественной жизни нейтральной сферы чистого эстетического созерцания, «высокого и прекрасного». Научная полемика Веселовского со своим учителем Шевыревым была, в сущности, отражением борьбы революционно-демократической критики «шестидесятников» против «старой партии либеральных барстетов».

Таким образом, характерное для культурно-исторической школы включение в круг историко-литературных исследований «литературы непоэтической», т. е. всей совокупности словесных памятников, отражающих «историю общественной мысли», не является у молодого Веселовского результатом пренебрежения к литературной «специфике», оно служит методическим приемом в борьбе с эстетическим формализмом, который пытается ограничить задачи истории литературы изучением того, что Веселовский называет «поэтической экономией» литературных произведений, т. е. их художественной структуры. Сближение литературоведения с рядом смежных исторических наук (в частности, поэтики с этнографией) становится предпосылкой широкого социально-исторического синтеза. «В самом деле, — продолжает Веселовский в своем отчете, — чтобы понять цвет этой жизни, т. е. поэзию, надо, я думаю, выйти из изучения самой жизни, чтобы ощутить запах почвы, надо стоять на этой почве. Историю провансальской поэзии нельзя ограничить биографиями трубадуров да сирвантезами Бертрана де Борн и нравоучительными песнями Джираута де Борнейль. Биографии трубадуров поведут к рыцарству, к жизни замков и судьбе женщин в средние века; на ярком фоне крестовых походов яснее выскажется значение любовной песни; а сирвантезы заставят говорить об альбигойцах и их непоэтической литературе. Я думаю, что из обозрения не следует исключать и провансальского луцидария, дидактического трактата об охотничьих птицах и наставления жонглера. Все это также относится к истории литературы, хотя и не имеет претензии называться поэзией; разделить то и другое было бы так же неуместно, как если бы кто вздумал ограничить свое изучение Данте одной поэтической экономией его комедии, предоставив специалистам его исторические намеки, средневековую космогонию и богословские диспуты в раю».⁹³

При таком расширении материала, подлежащего ведению истории литературы, вопрос о художественной специфике этого материала все время продолжает тревожить Веселовского. Он сознает опасность, которую представляет отождествление литературы со всей обширной областью «словесности». «В самом деле — словесность? Чего-чего не подойдет под это определение: история науки, поэзии, богословских вопросов, экономических систем и философских построений».⁹⁴

• Слушая лекции Штейнтала в Берлине, он взвешивает возможность построения истории литературы как «эстетической дисциплины», «истории изящных произведений слова, исторической эстетики». «Без сомнения, история литературы может и должна существовать в этом смысле, заменяя собою те гнилые теории прекрасного и высокого, какими нас занимали до сих пор».⁹⁵ Здесь впервые уже в 1862 г. в полемике против реакционной эстетики эпигонов немецкого философского идеализма, априорной и догматически оторванной от общественной действительности, намеча-

ется идея новой поэтики, построенной на исторической основе, но и она включается в более широкие границы истории «образования, культуры общественной мысли, насколько она выражается в поэзии, науке и жизни».⁹⁶

В дальнейшем Веселовский уточнит понятие художественной специфики литературы, над которым он уже задумался, слушая лекции Штейнтала. Тогда история литературы представится ему как «история общественной мысли в образно-поэтическом переживании и выражающих его формах. История мысли — более широкое понятие, литература — ее частичное проявление, ее обособление предполагает ясное понимание того, что такое поэзия, что такое эволюция поэтического сознания и его форм, иначе мы не стали бы говорить об истории».⁹⁷

«Эволюция поэтического сознания и его форм» — это тема «Исторической поэтики» Веселовского. Однако характер дальнейшей разработки этой темы у Веселовского предполагает опыт исследователя, для которого литература связана со всей культурной и общественной жизнью в целом, опыт «историка литературы и теоретика с яркими социологическими моментами в изысканиях».⁹⁸ «Поэтическое сознание» для Веселовского отражает общественное бытие и изменяется в соответствии с его изменениями. Изучая первобытную обрядовую поэзию, Веселовский рассматривает ее содержание как символическое воспроизведение и обобщение коллективного общественного опыта, отраженного в примитивном сознании. Выделение литературных жанров обусловлено конкретными общественными отношениями, «условиями быта» — по терминологии Веселовского. «Так, патриархально-аристократические пиры и посиделки в палатах Алкиноя или в замке средневекового рыцаря должны были вызвать память о подвигах, рассказы аэдов и труверов. Ведийские гимны и дельфийская лирика развиваются в непосредственной связи с жертвоприношениями и славословием бога, с развитием жреческого сословия; греческая драма обусловлена уличной жизнью Афин, общественной деятельностью народных собраний и торжественным обиходом празднеств Диониса».⁹⁹ «За греческой, английской и испанской драмой стоят: победа эллинизма над персидским востоком, торжество народно-протестантского сознания, наполняющего такую жизнерадостностью английское общество эпохи Елизаветы, и греза всемирной испанской монархии, в которой не заходит солнце».¹⁰⁰ Незаконченная «Поэтика сюжетов», последний теоретический опыт Веселовского, рассматривает мотивы и сюжеты как отражения «доисторического быта», прослеживая в них следы анимизма и тотемизма, матриархата и экзогамических запретов. Теоретическое обоснование этой точки зрения мы находим, однако, уже в рецензии на работы Либрехта по этнографии и фольклору («Zur Volkskunde», 1879). «Нет ничего заманчивее задачи, естественно представляющейся исследователю народного быта в его разнообразных проявлениях: угадать в ныне живущем суете

верном обряде, обычае, образе песни полузабытые следы действительных житейских отношений, юридических взглядов и серьезных требований культа: попытаться восстановить эту старину из открытого ему народнопоэтического материала, как лингвисты с той же целью пользуются откровениями слова.¹⁰¹ Теоретические основания такому приему исследования легко найти: переиначивая известное философское положение, можно сказать, что все спетое в песне, проделанное в обряде, отбываемое в обычае было когда-то и в жизни; откуда, как не из жизни, почерпнули они свое содержание, свои образы? Разумеется, высказанное нами положение находит ограничение в условиях обособленной жизни обычая, обряда и песни».¹⁰²

Таким образом, процесс литературного развития, изучаемый в «Исторической поэтике», рассматривается Веселовским как часть более широкого процесса — общественно-исторического. «Поэтика» Веселовского постулирует идею единства и закономерности развития мировой литературы, обусловленного в свою очередь единством и закономерностью всего исторического развития в целом. «Историю всеобщей литературы не следует понимать как агglomerат отдельных литератур, связанных белой нитью», — заявляет Веселовский в своем университетском курсе «Истории эпоса» (1884).¹⁰³ Без «идеи развития, эволюции» история литературы «будет набором фактов, накопившихся в жизни и отложившихся в памяти». В основу своей «теории поэтических родов» Веселовский кладет эту «идею литературного развития».¹⁰⁴ «В этом очерке, — говорит Веселовский в начале более раннего курса на ту же тему (1881), — я намерен проследить элемент законности, необходимости того или другого рода литературных произведений в известную пору цивилизации. Элемент законности обнимает историю всего человечества».¹⁰⁵ В своих печатных работах по исторической поэтике Веселовский неоднократно возвращается к мысли, что в «унаследованных нами формах поэзии есть нечто закономерное, выработанное общественно-психологическим процессом», что «поэзия вечно творится в очередном сочетании этих форм с закономерно изменяющимся общественным идеалом».¹⁰⁶ «Как последовательные изменения быта и рост общественного и личного сознания выражались в новых формах политического устройства, в выделении научного миросозерцания из мифического, философии из религии, истории из эпоса — так выражались они и в поэзии, в чередовании ее форм, обусловленных изменениями ее идеального содержания».¹⁰⁷

Идея общественной «эволюции» связывает Веселовского с позитивизмом середины XIX в. — с Боклем, которому он симпатизировал на студенческой скамье, со Спенсером и в особенности с классиками буржуазной этнографии. Окончательная формулировка идеи «литературного развития», подсказанной Веселовскому его общей концепцией единства и закономерности исторического развития, появляется в его лекциях 1884—1885 гг., по всей

вероятности, не без влияния одновременной методологической работы русского социолога проф. Н. И. Кареева «Литературная эволюция на Западе» («Филологические записки», 1883, вып. 5—6).

Но, восприняв от позитивистов идею исторического развития, столь характерную для передовой общественной мысли XIX в., Веселовский сумел подняться над специфической ограниченностью буржуазного позитивизма и эволюционизма. Так, он относится резко отрицательно к перенесению на исторический процесс закономерностей биологических, к теории общественного организма Конта и Бокля, к учению Тэна о влиянии «природных условий» («расы и климата») на развитие искусства, к мнимому дарвинизму Брюнетьера, «неофита эволюционизма», «у которого где-то в уголке сознания в тишине царят старые боги». ¹⁰⁸ «Мы не верим в возможность физического построения исторических явлений», — заявляет Веселовский уже в 1863 г. по поводу книги Бокля. «История не есть физиология; если она развивается на исключительно физиологических началах — она уже не история». ¹⁰⁹ Вместе с тем Веселовский не был также сторонником идей непрерывности исторического развития, характерной для буржуазных эволюционистов («природа не действует скачками», согласно известной формуле Лейбница, подхваченной Тэйлором). В полемике против теории исторического развития он временами приближается к диалектическому пониманию исторического и литературного процесса. Он пишет в том же отчете 1863 г.: «Мы готовы почти принять, что история или то, что мы обыкновенно называем историей, только и движется вперед помощью таких неожиданных толчков, которых необходимость не лежит в последовательном, изолированном развитии организма. Иначе говоря, вся история состоит в *Vermittelung der Gegensätze* [разрешении противоречий], потому что вся история состоит в борьбе». ¹¹⁰

В специальных историко-литературных исследованиях Веселовского, в особенности в его ранних работах по итальянскому Возрождению, всегда наличествует глубокое понимание конкретной диалектики исторического развития. Напомню хотя бы его классическое определение исторического места Данте «на рубеже двух столетий различной культуры», в основном совпадающее с известным определением Энгельса: «Данте представляется нам с ног до головы средневековым человеком — и это положительная сторона его литературного характера, — но уже человеком, пришедшим в сознание самого себя, что уже предполагает возможность отрицания. Он еще стоит на почве средневековой науки и целиком вносит ее в величавое здание Божественной Комедии; и в то же время, вырывая ее из рук схоластиков, дабы передать народу, народною речью, он делает первый шаг к ее критике». ¹¹¹

Наконец, при исключительной широте исторического кругозора Веселовского он менее всего мог симпатизировать узкому,

филистерскому морализму английских позитивистов, теории буржуазного прогресса, рассматривающей современное буржуазное общество как конечную цель социального развития и средневропейского мещанина с его религией, моралью, нацией и искусством как высший идеал и последнее достижение мировой истории.

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

Идея единства и закономерности процесса исторического развития является основной предпосылкой для методик исторического исследования Веселовского. В его понимании так называемый «сравнительный метод» вовсе не ограничивается изучением литературных влияний. Формулируя его принципы в статье «О методе и задачах истории литературы как науки», Веселовский рассматривает методику сравнительно-исторического исследования как своего рода историческую индукцию, основанную на сопоставлении «параллельных рядов сходных фактов», которая позволяет «проследить между ними связь причин и следствий». «Это обобщение можно назвать *научным*, разумеется, в той мере, в какой соблюдена постепенность работы и постоянная проверка фактами и насколько в вашем обобщении не опущен ни один член сравнения».¹¹² «Чем больше таких сравнений и совпадений и чем шире занимаемый ими район, — говорит Веселовский в «Исторической поэтике», — тем прочнее выводы».¹¹³ Несмотря на эмпиризм самой формулировки, подсказанной философским стилем английского позитивизма, за этой формулировкой стоит уверенность в закономерности общественного процесса и в возможности для научной «индукции» путем сравнения исторически аналогичных явлений открыть и формулировать эти закономерности.

В своей «Исторической поэтике» Веселовский прибегает к широчайшему сопоставлению и сравнению аналогичных литературных явлений у разных народов и в разные хронологические периоды, явлений, хотя и не связанных между собой непосредственной генетической зависимостью, но относящихся к одинаковым стадиям общественного развития, — как поэзия гомеровской Греции, древних германцев и североамериканских индейцев, «Илиада», и «Калевала», похоронный обряд англо-саксонской поэмы о Беовульфе и современное абиссинское причитание о Балае и т. п. «Так, греческая подражательная игра *Γέρανος* (журавль) находит себе соответствие в таких же играх и плясках североамериканских индейцев».¹¹⁴ «Как у греков была игра под названием „рост ячменя“ (*ἀλφίτων ἐκχουσις*), так у североамериканских индейцев „green-corn dance“».¹¹⁵ Диалогические четверостишия Алкея и Сапфо напоминают любовные stornelli, которыми обмениваются в Сицилии крестьяне и крестьянки,¹¹⁶ и т. п. Реконструируя процесс развития поэзии от первобытного народно-обрядового синкре-

тизма хоровой песни-пляски к последующей дифференциации поэтических жанров, Веселовский ставит в один ряд с историческими свидетельствами о ранних этапах поэтического творчества европейских народов этнографические данные об искусстве народов культурно отсталых и пережитки «живой старины», сохранившиеся в фольклоре современного классового общества. Такие сопоставления законны и допустимы только в том случае, если рассматривать все эти явления, независимо от их происхождения, географического и хронологического приурочения, как равноценные в отношении стадильности с точки зрения единства и закономерности литературного развития, как и всего общественного процесса в целом.

В связи с этим, несмотря на свое увлечение проблемой международных литературных влияний специально в области средневековой литературы и фольклора, Веселовский уже в первых своих работах по сравнительному литературоведению выступает против крайностей так называемой «миграционной теории». Сходство первобытного мышления, обрядов и суеверий, как и сходство фольклорных мотивов, определяется «единством психического процесса»,¹¹⁷ «народно-психологической законностью» (термин Штейнтала),¹¹⁸ т. е. закономерной сменой идеологий, обусловленной сменой общественных отношений. Отсюда — возможность «полигенезиса» мотивов, т. е. самостоятельного зарождения одного и того же представления в разных этнических сферах, не соприкасающихся друг с другом.¹¹⁹ «Как в языках, при различии их звукового состава и грамматического строя, есть общие категории (например, числительных имен), отвечающие общим приемам мышления, так и сходство народных верований, при отличии рас и отсутствии исторических связей, не может ли быть объяснено из природы психического процесса и совершающегося в человеке? Чем иначе объяснить, что в сказках и обрядах народов, иногда очень резко отделенных друг от друга и в этнологическом и в историческом отношениях, повторяются те же мотивы и общие очертания действия? . . .»¹²⁰

Как уже было отмечено выше, эта точка зрения была подсказана Веселовскому примером классиков буржуазной этнографии. Он сам ссылается на «Первобытную культуру» Тэйлора, только что вышедшую в русском переводе (1872), которую он называет «замечательной книгой».¹²¹ Во вступительной главе этой книги Тэйлор выдвигает мысль о единообразии и постоянстве явлений материальной и духовной культуры на одинаковых стадиях общественного развития независимо от внешней хронологии и района географического распространения, рассматривая этот факт как подтверждение закономерности исторического развития. «Обитатели озерных жилищ древней Швейцарии могут быть поставлены рядом с средневековыми ацтеками и североамериканские Ой-ибва рядом с южноафриканскими Зулу».¹²² Вместе с тем Тэйлор, как и Веселовский, отрицает расовую замкнутость и изолирован-

ность культурного развития народов, рассматривая историю цивилизации как единый процесс. «Я надеюсь, частности нашего исследования покажут, что фазисы культуры могут быть сравниваемы, не принимая в расчет, насколько племена, пользующиеся теми же орудиями, следующие тем же обычаям или верующие в те же мифы, различаются между собою физическим строением или цветом своей кожи и волос». ¹²³ Наконец, Тэйлору принадлежит столь существенная и для Веселовского идея изучения так называемых «переживаний» (survivals), т. е. пережитков прежних стадий культурного развития, сохраняющихся в новых общественных условиях. С Тэйлора начинается знакомство Веселовского с классиками буржуазной этнографии, которое постепенно расширяется, охватывая основные проблемы общественного строя первобытного человечества (коммунальный и групповой брак, матриархат, патриархально-родовой строй), особенности его мышления и верований (анимизм, тотемизм, первобытная магия). Историческая поэтика Веселовского, посвященная проблеме происхождения поэзии и построенная на огромном фольклорном и этнографическом материале, в значительной мере является поэтикой историко-этнографической.

Существенной особенностью сравнительно-исторического метода Веселовского является его универсализм, стремление к максимально широкому охвату всех явлений мировой литературы. Расширение кругозора европейской науки XIX в. Веселовский охотно связывал с универсализмом Гердера и романтиков, преодолевших сословную замкнутость и односторонность художественных вкусов и интересов классицизма XVIII в.: «Явился Гердер со своими „Песенными отголосками народов“, англичане, а за ними немцы открыли Индию; романтическая школа распространила свои симпатии от Индии ко всему востоку и также далеко в глубь запада, к Кальдерону и к поэзии немецкой старины». ¹²⁴ «Романтики и школа Гриммов открыли непечатую дотоле область народной песни и саги — и Карьер, Ваккернагель и другие распахнули перед ними двери старых барских покоев, где новым гостям было не по себе. Затем явились этнографы, фольклористы; сравнительно литературный материал настолько расширился, что требует нового здания, поэтики будущего». ¹²⁵ Кругозор самого Веселовского, ученого-энциклопедиста, отличается исключительной широтой: он обнимает классические и новоевропейские литературы, романо-германский Запад, славяно-византийский мир и Восток, рядом с книжной литературой — безыменную народную песню и поэзию культурно отсталых народов. По широте научного кругозора Веселовский не имеет соперников не только в русской, но и в мировой науке. Как и для Гердера, для Веселовского не существует привилегированных народов и литератур. В этом отношении его исследования по вопросам «поэтики» выгодно отли-

чаются от «европоцентризма», столь характерного для буржуазного литературоведения на Западе.

Другая существенная особенность историко-литературной концепции Веселовского — ее широкодемократический характер. Историческая поэтика приводит нас к народным истокам литературного творчества, она ищет корней художественной литературы в народной поэзии, в анонимном художественном творчестве народных масс. Эта концепция литературного процесса опирается на традицию демократической мысли конца XVIII в. Открытие «народной поэзии» Гердером означало конец сословной замкнутости и исключительности литературы привилегированных классов в соответствии со всесословными, широкодемократическими симпатиями молодой буржуазии накануне французской революции.¹²⁶ Романтическое литературоведение и фольклористика начала XIX в. сохраняют в основном эти демократические симпатии, но придают понятию «народности» мистифицированный характер, рассматривая народную поэзию как спонтанный продукт бессознательной творческой деятельности мистического организма «народной души». «Народная поэзия, — пишет Я. Grimm, — рождается в душе всего народа (aus dem Gemüte des Ganzen), то, что я называю искусственной поэзией, — в душе отдельного поэта».¹²⁷ При этом коллективное, первобытное в оценке ученого-романтика выше индивидуального, современного. «В этом смысле, — говорит Я. Grimm, — поэзия Гете менее значительна, чем какая-нибудь старинная мифология, и Лютер значит меньше, чем христианство».¹²⁸ Веселовский как ученый-позитивист выступает против этой романтической мистификации понятия народного творчества. Опираясь на данные современной этнографии, он дает реальную картину первобытной народной поэзии — поэзии доклассового общества, в которой личность еще не выделилась из коллектива, как она не выделилась из него и в реальных общественных отношениях и в отражающем эти отношения общественном сознании. «Человек живет в родовой, племенной связи и уясняет себя сам, проектируясь в окружающий его объективный мир, в явления человеческой жизни. Так создаются у него обобщения, типы желаемой и нежелаемой деятельности, нормы отношений; тот же процесс совершается и у других в одинаковых относительно условиях и с теми же результатами, потому что психический уровень один. Каждый видный факт в такой среде вызовет оценку, в которой сойдется большинство; песня будет коллективно-субъективным самоопределением, родовым, племенным, дружинным, народным; в него входит и личность певца, то есть того, чья песня понравилась, пригодилась. Он анонимен, но только потому, что его песню подхватила масса, а у него нет сознания личного авторства».¹²⁹ Как реальное выражение мирозерцания первобытного коллектива выступает хоровое, народно-обрядовое начало первобытной поэзии. «Если бы у нас не было свидетельств о древности хорового начала, мы должны были бы предположить его теоретически:

как язык, так и первобытная поэзия сложилась в бессознательном сотрудничестве массы, при содействии многих». ¹³⁰

Но определяющая роль общественного коллектива не прекращается и с выделением личности. С точки зрения Веселовского, выделение личности всегда предполагает социальную дифференциацию, «групповое выделение». «Личный поэт, лирик или эпик, — заявляет Веселовский, — всегда групповой, разница в степени содержания бытовой эволюции, выделившей его группу». ¹³¹ Конечно, буржуазная социология не могла помочь Веселовскому дать правильный анализ тех общественных отношений, которые определили собой борьбу социальных «групп» и их идеологов в классовом обществе, и тем самым осмыслить для себя содержание и направление исторического процесса в целом, в частности процесса литературной эволюции. Однако существенно отметить, что Веселовский приближается к подлинно научному, материалистическому пониманию решающей роли народных масс в социально-историческом процессе. Во вступительной лекции 1870 г. он четко противопоставил свой взгляд на этот основной вопрос исторического познания романтической «теории героев, этих вождей и делателей человечества»: «...современная наука позволила себе заглянуть в те массы, которые до сих пор стояли позади их, лишенные голоса; она заметила в них жизнь, движение, неприемное простому глазу, как все совершающееся в слишком обширных размерах пространства и времени; тайных пружин исторического процесса следовало искать здесь, и вместе с пониманием материального уровня исторических изысканий центр тяжести был перенесен в народную жизнь. Великие личности явились теперь отблесками того или другого движения, приготовленного в массе, более или менее яркими, смотря по степени сознательности, с какою они относились к нему, или по степени энергии, с какою помогли ему выразиться. . .». ¹³²

С другой стороны, параллельное изучение фольклора и средневековой литературы приводит Веселовского к установлению между ними более сложных взаимодействий, чем те, которые были намечены романтическим противопоставлением «народной» и «искусственной» поэзии. Как уже было указано, народность для Веселовского — не архаическое наследие прошлого, плод спонтанного органического развития изолированной и объединенной общностью происхождения племенной группы, а реальный продукт исторического развития, международных культурных взаимодействий и влияний. В своих исследованиях о происхождении отдельных сюжетов в современном западноевропейском и русском фольклоре Веселовский неоднократно указывал на наличие в них книжных влияний, античных реминисценций, церковно-христианских мотивов. Однако его точка зрения в этом вопросе принципиально расходится с теми антидемократическими течениями, утвердившимися в реакционном буржуазном литературоведении и фольклористике с конца XIX в., которые, отрицая способность народа

к самостоятельному творчеству, пытались безуспешно доказать исключительно книжное происхождение всей средневековой литературы. Как в народной поэзии, так и в средневековой литературе Веселовский признает возможность культурных влияний, «толчков» со стороны, нарушающих спонтанную и органическую «эволюцию» литературных жанров, хотя за каждым влиянием он ищет «встречных течений», обусловленных законами внутреннего развития. Но в общей перспективе исторической «эволюции», хотя и нарушаемой «посторонними влияниями», Веселовский принципиально отстаивает народные истоки литературы. Так, рыцарская лирика трубадуров, миннезингеров, согласно выдвинутой им теории, развивается из весенней народно-обрядовой песни в условиях «культурно-сословного выделения» феодальной эпохи, предполагающих тем самым возможность существенных творческих импульсов со стороны античной традиции и христианства. «Художественная лирика средних веков — сословная, она наслоилась над народной, вышла из нее и отошла в новом культурном движении».¹³³

Благодаря своему широкому историческому универсализму, опирающемуся на сравнительное изучение первобытной поэзии, современного западноевропейского и русского фольклора и обширной области «мировой литературы», Веселовский с неизбежностью приходит к отрицанию односторонних и априорных взглядов на искусство, эстетических норм и оценок, опирающихся на субъективно-групповые пристрастия. Его «Историческая поэтика» должна заменить и в то же время объяснить нормативные поэтики различных литературных школ. Она «не станет нормировать наши вкусы и пристрастия, а оставит на Олимпе наших старых богов, помилив в широком историческом синтезе Корнеля с Шекспиром».¹³⁴ Априорным эстетическим теориям Веселовский противопоставляет свой идеал «индуктивной поэтики, которая устранила бы ее умозрительные построения» и сделала возможным «выяснение сущности поэзии из ее истории».¹³⁵ «Поэтика будущего», — говорит Веселовский, — должна быть построена на «массовом сравнении фактов, взятых на всех путях и во всех сферах поэтического развития; широкое сравнение привело бы к новой, генетической классификации. Эта поэтика очутилась бы в таком же отношении к старой, законодательной, в каком историко-сравнительная грамматика — к грамматике до-гриммовской поры».¹³⁶

Особенно скептически относится Веселовский к многочисленным теориям искусства и поэзии, процветавшим в первой половине XIX в. на почве немецкого философского идеализма. Его отрицательная оценка немецкой идеалистической эстетики, воспитанная теоретическими спорами конца 50-х гг., направлена против «теории красоты, как исключительной задачи искусства»,¹³⁷ против «одностороннего обобщения фактов греческого литературного развития» (в эстетике Гегеля),¹³⁸ приводящего к априорным и противоречащим исторической действительности конструкциям процесса литературной эволюции. Огромное положительное значе-

ние этой критики «умозрительной» эстетики — в ее материалистических тенденциях, в принципиальном историзме, признании не только изменяемости поэтических форм и художественных вкусов, но и в то же время общественной закономерности и обусловленности этих изменений. Но, отказавшись от эстетики идеалистической, Веселовский не мог поставить на ее место свою концепцию сущности искусства, его познавательного значения, его места в общественном развитии. Попытка построить поэтику на основе исторической индукции, без философских и исторических предпосылок, неминуемо была обречена на неудачу. По-видимому, сам Веселовский сознавал необходимость найти более прочные теоретические основания для обобщающего исторического синтеза своей поэтики. Как видно из ряда ссылок и критических высказываний в статьях 90-х гг., он внимательно следил за новейшей литературой по вопросам эстетики, психологии и социологии искусства.¹³⁹ Но ограниченный позитивистический эмпиризм буржуазной мысли конца XIX в. не мог служить опорой для сколько-нибудь широких исторических обобщений, а наивный психологизм и биологизм новейшей «научной» эстетики слишком явно противоречили конкретным общественно-историческим установкам и интересам автора «Поэтики». Характерно, что в своей практике Веселовский неоднократно обращался к различным эстетическим теориям, классическим и современным; например, он пользуется теорией искусства как игры — в связи с игровыми элементами первобытной поэтики,¹⁴⁰ теорией психофизического катарсиса по отношению к коллективному хоровому действию,¹⁴¹ теорией экономики сил (Спенсера) — при изучении ритма.¹⁴² Но эти формы всегда останутся у него рабочими гипотезами при объяснении того или иного частного исторического явления, не проверенными и не подлежащими проверке в своей общей значимости.

6

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

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

Отношения Веселовского к основным направлениям, борющимся в фольклористике второй половины XIX в., обычно представляются в следующей упрощенной схеме: он боролся с мифологической теорией, в которой был воспитан в школе Буслаева, примыкал в основном к «теории заимствований», выдвинутой Бенфеем и А. Н. Пыпиным, внося в нее некоторые поправки и ограничения, подсказанные знакомством с трудами английских этнографов (так называемой «антропологической школы»). На самом деле отношение Веселовского к господствующим научным теориям его времени гораздо сложнее,¹⁴³ и все они в различном смысле подготовили ту концепцию литературного процесса, которая изложена в «Исторической поэтике». Уже в кандидатских отчетах 1862—1863 гг. в поисках объяснения сходства литературных сюжетов как явления закономерного Веселовский считается со всеми тремя возможностями объяснения, которые выдвинуты были наукой его времени (общность происхождения, взаимное влияние, самозарождение),¹⁴⁴ точно так же — в диссертации о Соломоне и Китоврасе (1872),¹⁴⁵ в полемической статье «Сравнительная мифология и ее метод» (1873),¹⁴⁶ особенно часто — в университетских курсах 1881—1886 гг.,¹⁴⁷ наконец, в «Поэтике сюжетов» он дает оригинальное разграничение сферы применения принципов «самозарождения» («полигенезиса») и «заимствования», основанное на дифференциации «мотива» и «сюжета» как в морфологическом, так и в стадильном отношении.¹⁴⁸

При этом, несмотря на полемику с реакционным романтизмом «мифологов», Веселовский, как и вся наука его времени, в существенных отношениях опирается на работы основоположников этого направления. В школе Буслаева и Якоба Гримма Веселовский научился широкому пониманию народности во всей совокупности ее исторических проявлений — не только в памятниках письменности и художественной литературы, но в народной поэзии, в мифологии и обрядности, в правовых отношениях, в языке. Веселовский с благодарностью вспоминает об этом в своей автобиографии: «Увлекали веяния Гриммов, откровения народной поэзии, главное: работа, творившаяся почти на глазах, орудовавшая всякими мелочами, извлекавшая неожиданные откровения из разных Цветников, Пчел и т. п. старья».¹⁴⁹ От «мифологов» Веселовский воспринял наиболее существенную сторону их учения: рассмотрение языка, поэтической образности и мотивов, обрядов и верований первобытных народов как выражения мифологического мышления, т. е. определенной стадии общественного сознания. Полемизируя с «мифологами» по частным вопросам интерпретации эпических и сказочных сюжетов, восставая против произволь-

ных аллегорических объяснений их готовыми схемами «солярной» и «астральной» теории, Веселовский не отрицал принципиальной связи первобытной поэзии с мифом, он только ставил рядом с небесными мифами — мифы растительные и животные, порожденные анимистическими представлениями и реальными «житейскими отношениями», и искал отражения первобытных верований не в законченных мифологических системах, сформировавшихся в более позднее время и закрепленных в культе и в поэзии, а во всей совокупности фольклорных пережитков, в народных верованиях, обычаях, обрядах и т. п.¹⁵⁰

В этом смысле Веселовский следует за развитием всей науки его времени. Английские «антропологи» (Тэйлор, Лэнг, Фрейзер и др.) в сущности также продолжали работу «мифологической школы», но открытие и широкое использование обширного сравнительно-этнографического материала, характеризующего общественный быт и верования культурно отсталых народов, позволили им более правильно интерпретировать аналогичные явления в истории европейской культуры, установив генезис сложных форм мифа из первобытных верований. В этом отношении теснейшую связь между мифологической и этнографической школой хорошо иллюстрирует такая переходная фигура, как Маннгардт, который начал свою деятельность как «мифолог» школы Куна, но под влиянием Тэйлора пришел к широкому сравнительному изучению современных народных обычаев, обрядов и суеверий как наиболее примитивной и архаической «мифологии».¹⁵¹ В своей полемике с «мифологами» Веселовский уже в 1873 г. ссылается на работы Маннгардта, выдвигая положение, что только «собирательное изучение поверий и обрядов подарит нас со временем наукой мифологии».¹⁵²

Такое же в известной степени переходное положение между «мифологами» и «этнографами» занимает и «народно-психологическая школа» Штейнтала. Хотя Штейнталь и стоит на точке зрения «сравнительной мифологии», признавая существование «примифов», общих для народов индоевропейской группы, но в то же время миф для него есть форма восприятия («аперцепции») действительности, характерная для определенной ступени развития человеческого сознания («народного духа», по терминологии самого Штейнтала). Рассматривая миф, язык и поэзию в их взаимосвязи, как выражение «народной психологии», Штейнталь, несмотря на свой гербартианский психологизм, в сущности оставался учеником Гумбольдта и Гегеля: он ставил проблему истории человеческого сознания на основе сравнительного изучения материалов лингвистики, истории литературы, фольклора и этнографии, притом в самых широких международных рамках. В журнале Лацаруса и Штейнтала. «*Zeitschrift für Völkerpsychologie*» (с 1860 г.) печатались статьи по вопросам происхождения и философии языка, по мифологии, по народной поэзии, эпосу и сказке, этнографические исследования об обычаях, обрядах и ве-

рованиях первобытных народов как сравнительный материал для «народно-психологических» обобщений, устанавливающих общие закономерности первобытного сознания. Среди сотрудников журнала наряду с лингвистами и философами выступали литературоведы, фольклористы и этнографы (например, Лебрехт, Бастиан и др.).

Первобытная поэзия, по мнению Штейнтала, выделяется из мифа и обряда (Sage und Kultus). Лирика, эпос и драма при своем происхождении еще не дифференцированы (im Ursprung kaum geschieden), они разделяются лишь в дальнейшем развитии. Начало поэзии следует искать в народном творчестве (Volksdichtung), которое Штейнталь понимает в духе Гердера и романтизма как Naturdichtung «поэзию природы», — в противоположность Kunstichtung «поэзии искусства». Развитие последней связано с выделением личности, индивидуального самосознания и культуры (Dichtung des selbstbewußten kultivierten Geistes).¹⁵³

Веселовский уже в Берлине слушал лекции Штейнтала и познакомился с его журналом. В своих кандидатских отчетах он отмечает плодотворное устремление новой школы к отысканию «закона внутреннего развития», проявляющегося в различных сторонах человеческой культуры. «Мы видим, как постепенно от отвлеченных вопросов о начале языка она переходит к таким живым вопросам, как начало мифа, обычая, народного характера, народной психологии». Введение в литературную историю, которое Штейнталь читает в этом семестре, также относится к ряду дисциплин, получающих новый смысл и более ясное значение под влиянием философско-лингвистического взгляда.¹⁵⁴ Как уже было сказано выше, этот курс Штейнтала подсказал Веселовскому мысль о возможности построения истории литературы как «исторической поэтики». Говоря о закономерности развития литературных явлений и об аналогиях между ними, возникающих независимо от общности происхождения и взаимных влияний, Веселовский неоднократно ссылается на «народно-психологическую законность».¹⁵⁵ Свой первый курс по истории эпоса (1881—1882) он прямо начинает с указания на необходимость «обратить внимание на то, что называется народной психологией, которой в настоящее время посвящен целый журнал Лацаруса и Штейнтала „Zeitschrift für Völkerpsychologie“».¹⁵⁶ Историческую поэтику он и впоследствии определяет как «эволюцию поэтического сознания и его форм»¹⁵⁷ и ищет познавательного содержания поэтического образа в «историко-психологической перспективе» его происхождения.¹⁵⁸

Впрочем, если интерес к проблемам первобытного сознания в отражении языка, мифа и поэзии в достаточной степени объясняет положительное отношение молодого Веселовского к «народной психологии» Штейнтала, то как ученый-позитивист, прошедший через школу Фейербаха и русской материалистической эстетики конца 50-х гг., Веселовский, в противоположность По-

тебе, никогда не разделял методологических позиций немецкого философа — ни его психологизма, ни его общей идеалистической концепции исторического процесса. Поэтому для дальнейшего развития замысла исторической поэтики гораздо более существенное значение имело последующее знакомство Веселовского с классиками буржуазной этнографии, которая складывается в самостоятельную науку в 60—70-х гг. Оно позволило ему не только расширить круг «демопсихологических исследований»¹⁵⁹ огромным количеством новых фактов, открытых и приведенных в систему современными (по преимуществу английскими) этнографами, но воспользоваться целым рядом обобщений, намечающих основные закономерности развития первобытного общества, не ограничиваясь при этом, как немецкие «психологи-идеалисты», законами развития человеческого сознания, но с широким учетом всех сторон социальной жизни первобытного человека и прежде всего — его материально-производственной деятельности и его общественной организации.

Знакомство Веселовского с так называемой «этнографической школой» начинается, как уже было сказано, с «Первобытной культуры» Тэйлора, которая позволила Веселовскому уже в начале 70-х гг., отказавшись от крайности «миграционной теории», формулировать новое положение «сравнительного метода», основанное на единстве и закономерности процесса исторического развития в целом. В своей конкретной интерпретации первобытного «мифологического» мышления как познавательного содержания первобытной поэзии в ее образах и мотивах Веселовский также опирается на выводы современной ему этнографии, которая на протяжении своего развития в последней трети XIX в. последовательно освещала различные аспекты мифологического процесса: анимизм (Тэйлор), тотемизм (Эндрью Лэнг и др.), «симпатическую магию» (Фрейзер). Построенная Веселовским теория «психологического параллелизма» как основы поэтической образности опирается на учение Тэйлора о первобытном анимизме. В противоположность психологической эстетике Дюпреля,¹⁶⁰ цитируемого в лекциях 1882 г., Веселовский рассматривает мифологическое «одушевление природы» не как общее и неизменное свойство человеческой психики, а как закономерную деятельность человеческого сознания на определенной стадии исторического развития. С учением Фрейзера о «первобытной магии» Веселовский познакомился в начале 90-х гг.; в окончательной редакции «Исторической поэтики» оно помогло ему осмыслить содержание народной поэзии как символическое отражение общественного быта первобытного человека, основанное на вере, что «символическое восприятие желаемого влияет на его осуществление».¹⁶¹

Влияние Эндрью Лэнга сказалось несколько позже, в «Поэтике сюжетов»: в первый раз уже в статье «Из введения в историческую поэтику» (1893), где Веселовский, вслед за Лэнгом, объясняет происхождение сюжета Амура и Психеи брачными запре-

тами эпохи тотемизма.¹⁶² «Фольклорный метод»¹⁶³ Лэнга и его школы позволил Веселовскому поставить в «Поэтике сюжетов» общий вопрос о палеонтологии повествовательных методов, «символически выразивших старые формы быта и религиозного сознания»,¹⁶⁴ прослеживая в них поэтическое отражение первобытного анимизма или тотемизма, группового брака или материнского рода.

С этой работой над поэтикой сюжетов связан усиленный интерес Веселовского к первобытным семейным и общественным отношениям, пережиточно сохранившимся в мифе, эпосе и сказке. Как свидетельствуют рукописные наброски к «Поэтике сюжетов», относящиеся к 90-м гг., Веселовский ознакомился с этой целью с классическими трудами Бахофена, Леббока и Моргана, Кунова, М. Ковалевского и Л. Штернберга и др., из которых он заимствовал сведения о «коммунальном» (или «групповом») браке, «тотемистическом роде», «пунулуанской семье» (термин Л. Моргана), матриархате и т. п.¹⁶⁵ Его концепция первобытных семейно-родовых отношений, изложенная как вывод из указанных работ, в основном приближается к точке зрения Моргана и его школы; с книгой Энгельса «Происхождение семьи, частной собственности и государства» он был, по-видимому, знаком лишь по весьма поверхностной рецензии «Этнографического обозрения».¹⁶⁶ Однако еще задолго до «Поэтики сюжетов» Веселовский уже касался в печати этих вопросов в связи с изучением общественных основ народной обрядности: попутно в рецензии на «Материалы» Чубинского¹⁶⁷ (по поводу украинских свадебных обрядов), более подробно — в позднейшей статье «Гетеризм, побратимство и кумовство в купальной обрядности» (1894),¹⁶⁸ многократно использованной в дальнейшем как в «Исторической поэтике», так и в «Поэтике сюжетов».¹⁶⁹ Веселовский признает в этих статьях вслед за Бахофеном и Леббоком как первую ступень семейных отношений беспорядочное половое сожительство («гетеризм» — по терминологии Бахофена) и «общинно-родовой брак», интерпретируя в этом смысле современные записи русских этнографов и сравнительные материалы, собранные Либрехтом, Фрейзером и др. В свете этих предварительных исследований в «Исторической поэтике» рассматривается эротизм весенней обрядовой поэзии европейских народов, «находящей себе параллель в соответствующих хорových играх некультурных народов», который, по словам Веселовского, «восходит к эпохе коммунальных браков и первоначальной приуроченности половых сношений к известным временам года».¹⁷⁰

Характерно, что эта передовая по своему времени концепция Веселовского, приближающаяся к историко-материалистическому пониманию семейных и общественных отношений, вызвала полемику со стороны его ближайших учеников и продолжателей. Так, проф. Е. В. Аничков считает недоказанным, что индоевропейские народы прошли через стадию беспорядочных половых

сношений («гетеризм»). По его представлению, юноши и девушки, достигшие половой зрелости, после обрядов инициации «весною, в начале нового сезона, искали себе не временного сожительства, но уже жен и супругов».¹⁷¹ Веселовскому пришлось вести борьбу и против антиисторических теорий поэзии современных ему западноевропейских ученых, согласно которым содержанием первобытной лирики было выражение индивидуального чувства любви (Якобовский, Р. Вернер, Шерер). Отвлеченным эстетико-психологическим построениям своих противников Веселовский противопоставляет точку зрения «историческую, социологическую».¹⁷² «Что касается любви, основного мотива древнейшей поэзии, по мнению Шерера и Вернера, то эта категория у места лишь в том случае, если мы ограничим ее понятием физиологической, обрядовой эротики. Уже не раз этнографы замечали теоретикам поэзии, что собственно любовные песни не принадлежат к той поре развития, которую имеет в виду автор. .».¹⁷³

Основные особенности первобытной народной поэзии, установленные Веселовским в «Исторической поэтике», — синкретизм, хоровое начало, связь поэзии с народным обрядом, отражающим в символической форме содержание общественной действительности. Эта концепция Веселовского является в подлинном смысле историческим открытием, хотя отдельные ее элементы уже были подготовлены предшествующим развитием мировой науки.

Уже в XVIII в. знакомство с жизнью первобытных народов («дикарей»), явившееся результатом колониальной экспансии западноевропейских стран, позволило поставить вопрос об особенностях поэтического творчества на ранних ступенях общественного развития. В книге англичанина Джона Броуна (1715—1766) «Трактат о поэзии и музыке»¹⁷⁴ впервые сделан вывод из наблюдений европейских путешественников: Броун выдвигает гипотезу о первоначальной связи «трех сестер» (three sisters) — музыки, пляски и поэзии, из которых каждая в дальнейшем развивается в самостоятельное искусство. Свою теорию Броун подтверждает в главе «О музыке, пляске и поэзии первобытных народов» («Of Music, Dance and Poem in the savage state») ссылками на описание народных праздников американских индейцев-ирокезов, заимствованное из книги французского путешественника Лафито «Нравы американских дикарей в сопоставлении с нравами первых времен»,¹⁷⁵ в которой автор в духе исторических идей эпохи Просвещения выдвигает мысль, впоследствии углубленную английскими этнографами школы Тэйлора, о возможности воссоздания древнейшей жизни народов культурных по аналогии с общественным бытом современных культурно отсталых народов. Следуя этой мысли Лафито, Броун со своей стороны переносит свою теорию первоначального единства трех искусств, подсказанную наблюдениями над современными «дикарями», на развитие поэзии в древней Греции, у народов северной Европы (скандинавов, кельтов), а также Китая, Перу и Индии.¹⁷⁶

Книга Броуна вызвала большой интерес и вскоре после своего появления была переведена на языки французский (1768), немецкий (1769) и итальянский (1772). Между прочим, она послужила важнейшим источником известного «Рассуждения о лирической поэзии» Державина.¹⁷⁷ В Англии идеи Броуна развивает Адам Смит в своем опыте «О родстве между музыкой, пляской и поэзией».¹⁷⁸ Существенно отметить, что глава английских позитивистов Спенсер также придерживался этой теории. В дифференциации поэзии, музыки и танца из первоначального единства он видел иллюстрацию общего закона эволюции, формулированного им как «переход из состояния однородности в состояние разнородности». «Общее происхождение и постепенная дифференциация танца, поэзии и музыки, — писал Спенсер, — достаточно ясны без дальнейших примеров».¹⁷⁹

В Германии Гердер, читавший и неоднократно сочувственно цитировавший Броуна,¹⁸⁰ держался сходных мыслей о природе открытой им «народной поэзии». Не давая, в соответствии с общим стилем своего изложения, законченной теории по этому вопросу, Гердер неизменно рассматривает народную поэзию как «песню» (т. е. в соединении с музыкой) и в этом усматривает ее существенное отличие от книжной поэзии, «мертвых, книжных виршей», предназначенных «для бумаги» («Извлечения из переписки об Оссиане и песнях древних народов»).¹⁸¹ Он отмечает «лирический», живой и как бы плясовой характер песен первобытных народов.¹⁸² Ссылаясь на того же Лафито с его прокезами и на других путешественников, он подчеркивает роль ритмического начала в этих песнях, «живое движение, мелодию, язык жестов и пантомиму».¹⁸³ В другом месте он подчеркивает драматический характер первобытных песен.¹⁸⁴ Он уже понимает роль хора в народной поэзии, хотя и о ней говорит скорее намеками: «Песня, — заявляет Гердер, — требует массы, созвучия многих (*Zusammenstimmung*); ей нужно: ухо слушателя и хор голосов и душ».¹⁸⁵ Хор греческих трагедий он рассматривает как «идеал греческой народной песни» (предисловие к «Народным песням»).¹⁸⁶

Развивая мысли Гердера (а может быть, и Броуна), немецкий романтик Август Шлегель в своих «Письмах о поэзии, стихосложении и языке» (1795) утверждает уже в категорической форме: «В своем происхождении поэзия образует с музыкой и танцем одно неделимое целое». «С этими искусствами произошло то же, что и с ремеслами. В старину каждый занимается всеми для своих личных потребностей; с развитием общества они обособились».¹⁸⁷ Следуя этой романтической традиции, поэт и филолог Уланд в своих статьях о немецкой народной песне отмечает не только первобытный синкретизм поэзии, музыки и пляски, но и в самой поэзии на ранних ступенях ее развития — синкретизм литературных жанров: «Подобно тому, как всякое развитие в природе начинается с состояния замкнутости еще не развернувшегося ростка, так и юная народная поэзия появляется сперва не только

в объединении с родственными ей искусствами пения и пляски, но и в ее собственной области основные поэтические формы, лирико-дидактическая, эпическая, драматическая, существуют без более строгого разграничения и только постепенно развивают присущие им возможности, смотря по предмету и потребности, в самостоятельные поэтические жанры». ¹⁸⁸ Наконец, Мюлленгоф, учитель Веселовского по Берлинскому университету, выступает с латинской диссертацией «О древнейшей германской хоровой поэзии». ¹⁸⁹

Сам Веселовский среди своих ближайших предшественников в науке XIX в. называет представителей «историко-этнографической школы» (Мюлленгофа, Ваккернагеля, Лилиенкрона, Уланда, шведского поэта и фольклориста Гейера), которые, по его словам, последовательно приближались к понятию древнего хорового синкретизма. ¹⁹⁰ Одновременно с Веселовским над той же темой работает немецкий ученый Вильгельм Шерер. Уже в 1876 г. Шерер наметил очертания своей будущей работы: «Рано или поздно необходимо приступить к созданию исторической и сравнительной поэтики. Это подсказывается развитием этнографии, хотя последняя до сих пор мало интересовалась этой проблемой». «Если поэтика не хочет продолжать по-прежнему брести все той же изъезженной дорогой, она обязана будет, разумеется, строить свои выводы на основании всего доступного материала, подымаясь от простейших образований к более сложным, исходя при этом из поэтики первобытных народов и разыскивая следы явлений примитивных среди более высокой культуры». В качестве образца для исследователя «первых ростков поэзии и происхождения поэтических жанров» Шерер также ссылается на этнографа Тэйлора, ищущего «происхождения языка и мифологии». ¹⁹¹ «Поэтика» Шерера осталась незаконченной и вышла в свет лишь в 1888 г. как посмертное издание лекций, читанных в 1885 г. в Берлинском университете. ¹⁹² Фактически она не содержит почти никакого историко-этнографического материала и, несмотря на декларацию принципа исторического развития и краткие замечания о происхождении поэзии из первобытной хоровой песни-пляски, имеет — в противоположность работам Веселовского — обычный описательный и психологический характер. К этому времени поэтика Веселовского, развернутая полностью в его университетских курсах 1881—1885 гг., была уже в сущности закончена, и в первой печатной статье «Из введения в историческую поэтику» (1892) Веселовский мог сослаться на немецкого ученого как на попутчика, справедливо отметив непоследовательность и фрагментарность его интересного замысла. ¹⁹³

В гораздо большей степени, чем теориями предшественников, выводы Веселовского были подсказаны самим материалом исторических свидетельств, фольклорных и этнографических записей и наблюдений, которые сделались в науке его времени предметом широкого сравнительно-исторического исследования. Материалы,

характеризующие обрядовую поэзию западноевропейских народов, в частности весеннюю обрядность, в основном почерпнуты Веселовским из статей Уланда о немецкой народной песне, сыгравших немаловажную роль и в подготовке его общей концепции.¹⁹⁴ Вопрос о весенних праздниках был затронут уже Я. Гриммом в «Немецкой мифологии» и пополнен богатыми этнографическими и фольклорными параллелями в последующих исследованиях Маннгардта, посвященных аграрным культам.¹⁹⁵ Глава о весенней обрядности широко развернута Веселовским уже в лекциях 1882—1883 гг. Поэтому известная статья Гастона Париса,¹⁹⁶ посвященная происхождению средневековой любовной лирики из весенней народно-обрядовой поэзии, не дала Веселовскому ничего принципиально нового: она только несколько дополнила собранный им материал в окончательной редакции «Исторической поэтики». Лекции 1882—1883 гг. показывают полную независимость Веселовского от позднейшей работы Гастона Париса (1891): скорее можно предположить знакомство французского ученого с идеями Веселовского через посредство их общих русских учеников (Ф. Д. Батюшкова, проф. Ф. А. Брауна). Зато в книге Фрейзера («The Golden Bough», t.1—2, 1890—1891) Веселовский нашел существенные для него указания на связь весенней обрядности европейских народов с культом умирающего и воскресающего бога (Адониса, Тамуза, Диониса, Озириса, Бальдера).¹⁹⁷ Эта тема, впервые затронутая Веселовским в статье «Гетеризм, побратимство и кумовство в купальной обрядности» (1894), нашла себе место и в окончательной редакции «Исторической поэтики».¹⁹⁸

Широко использовал Веселовский в своих работах по исторической поэтике материалы русского и славянского фольклора. Сборники Чубинского, Головацкого, Шейна, Барсова и др., цитируемые в его лекциях, представляют существенные преимущества по сравнению с западноевропейскими изданиями народных песен: сделанные со всей тщательностью современных этнографических записей, они показывают песню в бытовой связи, как часть народного обряда. К тому же самый материал народной поэзии «славяно-греко-румынского мира» по сравнению с западноевропейской поэзией сохранил, как неоднократно указывал Веселовский, черты глубокого архаизма и народности (синкретизм, хоровое исполнение, связь песни с народным обрядом, особенности стиля). Недаром этими материалами широко пользовались и западные фольклористы и этнографы в своих сравнительно-исторических исследованиях: Якоб Гримм, знавший несколько славянских языков, Маннгардт, широко осведомленный в русской этнографической литературе, Фрейзер, охотно привлекавший материалы Маннгардта и переводы Ральстона.¹⁹⁹ Мы имеем все основания утверждать, что глубокое и всестороннее понимание народной поэзии в значительной степени подсказано было Веселовскому знакомством с живыми источниками русского народного творче-

ства, собрание и издание которого составило эпоху в развитии европейской фольклористики.

Менее всего могли быть полезны Веселовскому различные «поэтики», построенные на традиционных категориях античной поэтики, риторики и стилистики и частично расширенные включением западноевропейского материала: старые книги Ваккернагеля и Гербера, вышедшие еще в 70-х гг., и более новые «компендиумы» Боринского, Брухмана, Е. Вольфа и др. Даже в тех случаях, когда делается попытка, как в лекциях Ваккернагеля или в позднейшем опыте Брухмана, учесть особенности поэзии первобытных народов и современного народного творчества, «в старых барских покоях, — по образному выражению Веселовского, — новым гостям было не по себе».²⁰⁰ В противоположность своим предшественникам в области поэтики, Веселовский выступает с требованием исторической точки зрения и широкой сравнительной перспективы. Обзор работ по этому вопросу, который включен в «Историческую поэтику»,²⁰¹ показывает, что Веселовский имел все основания и впоследствии оставаться не удовлетворенным отвлеченной эстетико-психологической трактовкой проблемы поэтики в современной ему западноевропейской науке, частично модернизированной в духе времени психологией творчества и художественного восприятия (Лакомб), биологическим эволюционизмом (Брюнетьер), сомнительными наблюдениями над «играми животных» (Гроссе) и над психологией первобытного человека (Якобовский). Лишь в редких случаях он мог сослаться на попутчика, который, подобно Шереру, все же не мог тягаться с Веселовским по полноте охвата этнографического и фольклорного материала и широте социально-исторической перспективы.

7

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

В начале всякого поэтического развития, — так учит Веселовский, — лежит первобытный синкретизм поэтических жанров, т. е. такое состояние поэзии, когда эпос, лирика и драма еще не выделились из первоначального единства и сама поэзия не обособилась от музыки и мимической пляски. Первобытная синкретическая народная поэзия представляет песню хора, сопровождаемую пляской и мимическим действием (игрой). На самой ранней стадии развития главенствует элемент ритмический, музыкальный, слово играет второстепенную роль, текст импровизируется на случай и потом забывается. Содержание первобытной поэзии дает обряд, сопровождающий в символической форме различные стороны общественной (трудовой) жизни первобытного коллектива в соответствии

с верой первобытного человека, что символическое воспроизведение желаемого влияет на его осуществление (впоследствии Н. Я. Марр в этом смысле будет говорить о «труд-магическом процессе»).²⁰² Особенное внимание Веселовский уделяет весенней обрядности, имеющей первостепенное значение для зарождения лирики и драмы. Дальнейшее развитие поэзии приводит к выделению песни из обрядовой связи и к дифференциации поэтических жанров. Предпосылкой этих процессов является начало выделения личности из первобытного коллектива, за которым стоят «групповые выделения», связанные с разложением патриархально-родового строя и социальной дифференциацией первобытного общества.

Формированию эпоса в условиях «дружинного быта» предшествует выделение из хорового синкретизма лирико-эпической песни («кантилены») с содержанием, заимствованным из мифа или легендарного исторического предания. Возникая «по горячим следам событий», такая песня трактует повествовательный мотив в эмоциональном, лирическом освещении. Развитие эпопеи из лирико-эпических кантилен представляется Веселовскому, в противоречии с господствовавшей в первой половине XIX в. теорией Вольфа—Лахмана, не как механически-редакционный «свод» кантилен, а как «народный спев»,²⁰³ не исключающий, однако, участия индивидуального творчества, но в рамках типического, словесного мирозерцания.

Лирика выделяется из эмоционально-аффективного элемента хоровой песни — хоровых кликов, возгласов радости и печали как выражения «коллективной эмоциональности».²⁰⁴ Простейшей формой лирического творчества являются импровизованные двустипия или четверостишия, короткие образные формулы, представляющие выражение субъективного чувства, но субъективизма группового. Развитие индивидуальной лирики предполагает дальнейшее развитие личности на основе сословно-группового выделения. В стадийном отношении лирика следует за эпосом, она требует более глубокой дифференциации индивидуального сознания и общественных отношений.

Драма развивается из хоровой пляски и мимического обрядового действия в условиях освобождения из обрядовой связи, прошедшей через стадию культа. Веселовский различает обряд и культ.²⁰⁵ Последний предполагает сложившимися «более определенные представления божества и образы мифа».²⁰⁶ Обряд «отбывался родом, держась в предании старших», культ «переходил в ведение профессиональных людей, жрецов».²⁰⁷ Выделение драмы из культа связано с очеловечением мифа, ставящим «вопросы нравственного порядка, внутренней борьбы, судьбы и ответственности».²⁰⁸

Параллельно с этим процессом происходит и превращение запевалы хора в профессионального певца и поэта, развивается «самосознание личного творчества», и выделяется понятие поэзии как искусства из первоначальной связи с обрядовым актом, магиче-

ским знанием, «вдохновением», о которой свидетельствуют многочисленные пережитки в языке и традиционной поэтической образности.

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

Теория первобытного синкретизма поэтических жанров, уже намеченная (как указывал сам Веселовский) в отдельных высказываниях представителей так называемой «историко-этнографической школы», после работ Веселовского может считаться окончательно доказанной. Сравнивая в этом отношении «Историческую поэтику» с аналогичными работами предшественников и современников Веселовского на Западе, чрезвычайно ограниченными по материалу, заимствованному по преимуществу из европейской литературной традиции, мы не можем не изумиться широте научного горизонта и размаху творческого замысла великого русского ученого. Сравнительно-исторический метод Веселовского опирается в своих обобщениях на огромный материал фактов античных, западноевропейских, славянских, восточных литератур, сближенных с широким кругом наблюдений над культурно отсталыми народами и освещенных методами этнографии и истории первобытного общества. Отсюда картина развития «поэтического сознания» как общественно закономерного процесса, связанного на своих первых этапах с разложением первобытного общества, в котором Веселовский сумел нащупать его первобытнокоммунистическую основу и своеобразные особенности его мирозерцания. В господстве хорового начала Веселовский правильно указал основную особенность поэзии доклассового общества, в которой личность еще не выделилась из первобытного коллектива.

К основному кругу вопросов, намеченных выше, примыкают проблема поэтического языка и поэтика сюжетов. Рассматривая формы поэтического языка в их генезисе, Веселовский всегда исходит из их познавательного содержания, иными словами — из понимания языка как «реального сознания» (по терминологии Маркса) в его соотношении с мышлением. Эпитет как «одностороннее определение слова», выделяющее его «существенный признак», в своем содержании отражает тем самым «народно-психические воззрения».²⁰⁹ Пережитки старых общественных оценок, «бытового и этнографического предания», сложившихся в поэтические формулы, со временем вступают в противоречие с новым общественно-психологическим содержанием. Так, история эпитета превращается, по замыслу Веселовского, в «историю поэтического стиля в сокращенном издании». «И не только стиля, но и поэтического сознания от его физиологических и антропологических

начал и их выражений в слове — до их закрепощения в ряды формул, наполняющихся содержанием очередных общественных мирозерцаний».²¹⁰

Генетическую основу поэтической образности Веселовский усматривает в психологическом параллелизме как выражении первобытного анимистического мировоззрения. Одушевление природы в первобытном сознании основано на «сопоставлении по признаку действия, движения: дерево хилится, девушка кланяется» — так поется в украинской песне.²¹¹ Лирические двустопия и четверостопия, сохранившиеся в народной поэзии, построены на подобных сопоставлениях, «упроченных ритмическим чередованием»:

Ой тонкая хмелиночка
На тын повилася,
Молодая дивчинонька
В козака вдалася. . .²¹²

Явление психологического параллелизма впервые отметили в народной поэзии немецкие поэты, подражавшие в собственном творчестве народной песне. Гете в рецензии на «Сербские песни» Вука Караджича («*Serbische Lieder*», 1824) указал на обычный для этих песен природный зачин. Шамиссо сопоставил малайскую поэтическую форму «пантума», построенную на принципе последовательного параллелизма картины природы и душевного переживания, с построенными по тому же принципу немецкими плясовыми четверостопиями (*Schnaderhüpfel*) типа частушек. Уланд в предисловии к уже названной статье о немецких народных песнях придает этому явлению более широкое значение. «Древнейшие китайские песни соприкасаются в этом отношении с четверостопиями (*Schnaderhüpfel*), которые до сих пор ежедневно возникают у баварских и австрийских горцев».²¹³ Шерер в статье, посвященной «природному зачину» (*Natureingang*) в средневековой лирике миннезингеров, расширил круг этнографических параллелей, остановившись с особенным вниманием на старинной форме китайских четверостиший из книги «Шин-кинг».²¹⁴ Еще более разнообразный сравнительный материал включает статья Г. Мейера «О природном зачине народных четверостиший».²¹⁵

Широкому обсуждению вопроса о психологическом параллелизме в середине 80-х гг. способствовало появление книги Вильманса о Вальтере фон дер Фогельвейде (1883).²¹⁶ Вильманс, один из ранних представителей того антидемократического направления в буржуазном литературоведении конца XIX и начала XX в., которое последовательно отрицало народные корни средневековой литературы, выступил с утверждением, что в Германии XII в. вообще не существовало народной лирики до возникновения рыцарского миннезанга. В полемике против Вильманса ученики Шерера обратились к изучению «природного зачина» средневековой лирики как наследия народной песни, сохранившегося в рыцарской поэзии.²¹⁷ Веселовский также связывает «природный зачин»

миннезингеров с «народно-песенным параллелизмом», хотя и не отрицает возможности влияния классической школы.²¹⁸

По сравнению со своими предшественниками Веселовский углубляет проблему психологического параллелизма в двух направлениях: он раскрывает познавательную основу формулы параллелизма, заложенную в особенностях первобытного мышления, и в то же время он рассматривает параллелизм как источник народно-поэтической образности — сравнения, метафоры, традиционной символики народной поэзии (жемчуг — слезы, месяц — жених и т. п.). Эта познавательная точка зрения на генезис поэтического образа позволяет Веселовскому в его университетских курсах говорить о мифологических основах поэтического языка и определять свое исследование как «палеонтологию лирики».²¹⁹

«Простейшие поэтические формулы, сопоставления, символы, метафоры могли зародиться самостоятельно, вызванные теми же психическими процессами и теми же явлениями ритма».²²⁰ В результате общения некоторые образы, имевшие первоначально только «областное» значение, сообщаются, и создается своеобразное «народно-поэтическое койнэ», т. е. особый общий поэтический язык, отличный от прозаического.²²¹ Веселовский выдвигает идею создания международного словаря такого поэтического языка: «Статистика общих мест и символических мотивов поэтического стиля, возможно широко поставленная, дала бы нам возможность приблизительно определить, какие из них, простые и далеко распространенные, могут быть отнесены к формулам, везде одинаково выразившим одинаковый психический процесс, в каких границах держатся другие, не влияя и не обобщаясь, показатели местного или народного понимания; в какой мере, наконец, и на каких путях литературные влияния участвовали в обобщении поэтического языка».²²² В процессе развития поэзии происходит постоянное переосмысление традиционных формул поэтического языка, наполняемых новым содержанием в связи с новыми общественными запросами. Но Веселовский придает огромное значение традиции поэтического языка, в границах которого совершается процесс переосмысления поэтических формул. «Вне установившихся форм языка не выразить мысли, как и редкие нововведения в области поэтической фразеологии слагаются в ее старых кадрах».²²³

Известные аналогии с развитием поэтической образности представляет и поэтика сюжетов. Последняя является попыткой ответить на вопрос, поставленный Веселовским еще в курсе по теории эпоса (1884): «почему известного рода сюжеты популярны, почему одни из них падают, сменяясь новыми?».²²⁴ Веселовский хочет связать художественное содержание поэзии с содержанием общественного опыта, или, говоря его словами, установить «внутреннюю связь между сюжетом и течением идей».²²⁵ В основу «поэтики сюжетов» Веселовский кладет деление повествовательных схем на мотивы и сюжеты — морфологическую классифика-

цию, связанную в его понимании с различными стадиями общественного развития и позволяющую разграничить сферу «самозарождения» в одинаковых общественных условиях аналогичных повествовательных схем и область «влиятий», вызванных международным культурным обменом. «Под мотивом я разумею простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные вопросы первобытного ума или бытового наблюдения. При сходстве или единстве бытовых и психологических условий на первых стадиях человеческого развития такие мотивы могли создаваться самостоятельно и вместе с тем представлять сходные черты». «Под сюжетом я разумею тему, в которой снуют разные положения-мотивы». Сюжет как сложная комбинация мотивов не может повторяться случайно. «Чем сложнее комбинация мотивов, тем труднее предположить при сходстве, например, двух подобных разноплеменных сказок, что они возникли путем психологического самозарождения на почве одинаковых представлений и бытовых основ. В таких случаях может подняться вопрос о заимствовании в историческую пору сюжета, сложившегося у одной народности, другою».²²⁶ Таким образом, для Веселовского заимствование становится исторической категорией определенной эпохи: оно развивается в условиях классового общества, предполагающих международное культурное, в частности литературное общение; в обществе «первобытном» (доклассовом) в основном мы имеем дело с самозарождением сходных «мотивов», обобщающих примитивный общественный опыт и представляющих значительное сходство при аналогичных условиях развития общества.

По замыслу Веселовского «Поэтика сюжетов» должна была показать широкую перспективу стадияльной последовательности в зарождении, видоизменении и развитии поэтических мотивов, представляющих образные обобщения исторического опыта человечества на последовательных ступенях общественного развития. Познавательное содержание первичных повествовательных мотивов, «символически выразивших старые формы быта и религиозного сознания»,²²⁷ раскрывается Веселовским методами «этнографической школы» (Эндрью Лэнг, Хартлэнд, Колер и др.). Труды этой школы широко использованы в «Поэтике сюжетов». Мы можем говорить о своего рода «палеонтологии мотивов», раскрывающей переживание древних бытовых и религиозных отношений в обрядах, детских играх, сказках и т. п.²²⁸ Так, уже «Введение в историческую поэтику» (вслед за Лэнгом) трактует повесть об Амуре и Психее как экзогамическую сказку.²²⁹ «Мы знаем, что в тотемистических кланах брак между членами его был запрещен; предположим, что и Мелюзина и ее муж, Психея и Амур принадлежали к одному экзогамическому клану, не зная того; открытие общего тотема разрывает связь: Мелюзина исчезает, Амур также, а Психея соединяется с ним лишь после долгих испытаний».²³⁰ Повесть построена на противоречии старых тотемистических представлений с новой формой личного брака.

С тотемизмом связаны многочисленные легендарные сюжеты: происхождение людей от растений и животных, брак со зверями и соотствующиe генеалогические сказания, звери-кормильцы (Кир был вскормлен собакой, Ромул и Рем — волчицей), помощные звери, песиглавцы (средневековые поверья и звероголовые египетские боги и т. п.).²³¹ Матриархальный быт отражается в представлениях о партеногенезисе («девственном зачатии») — легенда о Данае и сродные ей,²³² в роли племянников в позднейших эпических сказаниях (Роланд, Тристан, Дитрих Бернский — племянники Эрманариха, племянники в русском эпосе и др.).²³³ Бой отца с сыном (Хильдебрант и Хадубрант, Илья и Сокольник, Рустем и Зораб и др.) — «матриархальный мотив».²³⁴ Мотивы «кровного братства», «побратимства» связаны с символическим приемом в патриархальный род.²³⁵ Бытовым субстратом представлений о преимуществе младшего брата Веселовский, вслед за Лэнгом, признает полигамию, «при которой не трудно объяснить предпочтение сына самой юной из жен»,²³⁶ и т. д. Такие мотивы встречаются у всех народов, независимо от общности происхождения или культурных связей; они являются «общечеловеческим, самородным выражением бытовых форм и взглядов, которые существовали у всех народностей в известную пору развития»; по словам Веселовского, они «вышли из практики жизни и доживают в символах обряда и сказки».²³⁷

«Так сложился ряд формул и схем, из которых многие удержались в позднейшем обращении, если они отвечали условиям своего применения, как иные слова первобытного словаря расширили свой реальный смысл для выражения отвлеченных понятий».²³⁸ Новое применение приводит к переосмыслению старых мотивов, создаются новые комбинации мотивов — сюжеты. Типические схемы, захватывающие положения бытовой действительности, передаются в ряду поколений как готовые формулы, способные оживиться новым содержанием.²³⁹ Таких повествовательных схем, по мнению Веселовского, немного. Как и в области поэтического языка, оригинальность поэта ограничена «либо развитием (иным приложением...) того или другого данного мотива, либо их комбинациями; стилистические новшества приурочиваются, применяясь к кадрам, упроченным преданьем».²⁴⁰ Эта точка зрения намечена Веселовским очень давно, уже в программной лекции 1870 г.: «Не ограничено ли поэтическое творчество известными определенными формулами, устойчивыми мотивами, которые одно поколение приняло от предыдущего, а это — от третьего, которых первообразы мы неизбежно встретим в эпической старине и далее, на степени мифа, в конкретных определенных первобытного слова. Каждая новая поэтическая эпоха не работает ли над историей 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».²⁴¹

В этом смысле история литературы как наука получает в понимании Веселовского следующую «идеальную задачу»: «проследить, каким образом новое содержание жизни, этот элемент свободы, приливающей с каждым новым поколением, проникает старые образцы, эти формы необходимости, в которые неизбежно отливало всякое предыдущее развитие».²⁴² Или в позднейшей формулировке «Поэтики сюжетов»: «Определить роль и границы предания в процессе личного творчества».²⁴³

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

«Историческая поэтика» Веселовского осталась незавершенной. Фактически Веселовский доводит свою поэтику до порога средневековой литературы и останавливается, проследив генезис литературных жанров и обособление личного сознания и поэтического творчества из первобытного коллектива. Правда, университетские курсы по «Теории поэтических родов» (1881—1885) содержали попытку развернуть эволюцию жанров на всем протяжении истории, но эта попытка имела чисто описательный характер, и Веселовский, обработав вводные главы своих лекций для печати в статьях 90-х гг., не нашел возможным использовать материал последующих, чисто исторических глав, очевидно мало его удовлетворявший, и перешел к «Поэтике сюжетов». Однако эта последняя в сущности также обрывается на начале исторической стадии. Короткая схема последних шести глав «Поэтики сюжетов», охватывающая исторические эпохи (до романтизма включительно), снова показывает принципиальную невозможность построить по этому принципу дальнейшее литературное развитие.

Таким образом, Веселовскому не удалось показать закономерность процесса литературного развития на всех его ступенях и достроить грандиозное здание «истории литературы как науки». Причины этой неудачи не случайны. Они лежат в методологических предпосылках всего научного творчества Веселовского как ученого, воспитанного в теоретических принципах позитивизма, в его попытке раскрыть общие закономерности общественно-исторического и литературного процесса без каких бы то ни было философских и эстетических предпосылок, путем своего рода исто-

рической индукции, от случая к случаю, в его отрицательном отношении ко всякого рода философской «спекуляции», ко всякой «априорной», как ему казалось, теории исторического процесса и художественного творчества.

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

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

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ТЕЧЕНИЯ КАК ЯВЛЕНИЕ МЕЖДУНАРОДНОЕ

1

Вопрос о литературных течениях как явлении международном связан прежде всего с проблемой международного развития и взаимодействия литератур, т. е. с сущностью и задачами сравнительного изучения литератур, которому посвящена наша конференция. Поэтому я позволю себе начать свой доклад с некоторых общих положений, которые являются его предпосылками.¹

Под «сравнительным литературоведением» (*littérature comparée, vergleichende Literaturgeschichte*) обычно понимают прежде всего изучение так называемых международных литературных «влияний» или «заимствований». Именно работы в этой области, чрезвычайно многочисленные, вызвали справедливые нарекания против традиционной «компаративистики» не только в советском, марксистском, но и в западном литературоведении.² Чисто эмпирическое сопоставление фактов художественной литературы, больших и малых, вырванных из исторического контекста и из системы мировоззрения и стиля писателя, на основании наличия между ними внешнего сходства, часто случайного, иногда и вовсе мнимого, объяснение всякого такого сходства механически понимаемым влиянием, «толчком» со стороны, — все это послужило причиной широко распространенного недоверия к так называемому «сравнительному методу» в целом.

Между тем в истории литературы, как и в других общественных науках, сравнение, т. е. установление сходств и различий между явлениями, всегда было и остается основной методикой научного исследования. Сравнение не уничтожает специфического качества изучаемого явления (индивидуального, национального, исторического); напротив, только с помощью сравнения можно установить, в чем заключается это качество. Однако путь дальнейшего научного исследования должен вести от простого сопоставления, констатирующего сходства и различия, к их историческому объяснению.

Сходство между литературными фактами, рассматриваемыми в их международных взаимоотношениях, может быть основано, с одной стороны, на сходстве в литературном и общественном развитии народов, с другой стороны, на культурном и литературном контакте между ними. Соответственно этому необходимо проводить различие между **типологическими аналогиями** литературного процесса и так называемыми **«литературными влияниями»**. Обычно те и другие взаимодействуют: литературное влияние становится возможным при наличии внутренних аналогий литературного и общественного процесса. Однако с точки зрения методологии и методики исследования отсутствие этого принципиального разграничения неизбежно приводит к искажению реальной картины международных связей и взаимоотношений.

Основной предпосылкой сравнительного изучения литературы разных народов является единство и закономерность общего процесса социально-исторического развития человечества, которым обусловлено и закономерное развитие литературы и искусства как образного познания действительности, отраженной в сознании общественного человека. Так, для историка, обобщающего с социологической точки зрения результаты специальных исследований в национальных масштабах, эпоха феодализма обнаруживает типологически сходную общественную структуру где-нибудь на крайнем западе Европы, в Испании, и, например, на Ближнем Востоке или в Средней Азии: развитие феодальных форм землевладения и цехового ремесла, иерархическую организацию общества и государства, господствующую роль феодальной церкви, рыцарство и монашеские ордена и многое другое, большое и малое. Такое же сходство обнаруживается и в литературе феодальной эпохи, независимо от наличия или отсутствия непосредственных контактов: оно проявляется как аналогичная последовательность литературных жанров и стилей, закономерная смена которых определяется закономерным развитием человеческого общества и отражающего это развитие общественного сознания человека.

Историко-типологические аналогии или конвергенции литературного процесса встречаются в истории мировой литературы гораздо чаще, чем это принято думать; более того, как уже было сказано, они являются предпосылками для взаимодействия между литературами. Вместе с тем, как и в других сторонах общественного развития, общее сходство всегда сопровождается существенными различиями, которые вызываются местными особенностями исторического процесса и создаваемым этими особенностями национально-историческим своеобразием. Их сравнительное изучение позволяет установить общие закономерности литературного процесса в его общественной обусловленности и в то же время национальную специфику литератур, являющихся предметом сравнения.

В своих прежних работах я приводил три примера таких историко-типологических схождения между поэзией западных и во-

сточных народов в эпоху феодализма — в условиях, не исключających, но ставящих под сомнение возможность непосредственного литературного взаимодействия: ³

1) народный героический эпос (средневековый эпос германских и романских народов Западной Европы, русские былины, южнославянские «юнацкие песни», эпическое творчество тюркских и монгольских народов и др.); ⁴

2) рыцарская лирика провансальских трубадуров и немецких миннезингеров на Западе (XII—XIII вв.) и несколько более ранняя классическая арабская любовная поэзия на Востоке (IX—XII вв.);

3) стихотворный рыцарский («куртуазный») роман на Западе (XII—XIII вв.) и так называемый «романический эпос» в ираноязычных литературах XI—XIII вв. (Кретьен де Труа и Низами, роман о Тристане и «Вис и Рамин» Гургани и др.).

Черты историко-типологического сходства между литературными явлениями обнаруживаются в их идейном и психологическом содержании, в мотивах и сюжетах, в поэтических образах и ситуациях, в особенностях жанровой композиции и художественного стиля. Обычно эти признаки образуют систему и определяют эту систему. Однако возможны очень значительные национальные расхождения, обусловленные особенностями общественно-исторического развития народов, и тем самым частичное выпадение из системы при наличии сходства лишь в группе признаков.

Отметим, что ни в одном из приведенных примеров, типичных для феодальной эпохи, мы не можем говорить о международных «литературных течениях». Речь идет только об аналогиях в развитии литературных жанров, имевших в определенный период международное хождение. Закономерный характер имеет и последовательность этих жанров: за героическим эпосом периода формирования и раннего развития феодализма следуют куртуазный эпос и рыцарская лирика эпохи развитого феодализма; старые эпические сюжеты («Роланд», «Нибелунги», героические темы в «Шах-намэ» Фирдоуси и т. п.) частично перерабатываются в новом романическом духе. За этим следует развитие специфически городских жанров (фаблио и шванки и восточные «хикаяты», дидактика и сатира) и т. п.

Разумеется, приведенные типологические аналогии не исключают литературных взаимодействий, обусловленных культурным контактом, и в ряде случаев перекрещиваются с ними. Из Франции как передовой или «классической» (по выражению Энгельса) страны развитого феодализма куртуазные романы проникают в рыцарскую литературу других европейских стран. Взаимодействие имеет характер прежде всего переводов, но переводов творческих, приспособляющих заимствованный образец к идейным запросам и потребностям заимствующей литературы и к местным

литературным традициям. Такой характер имеет немецкий «Тристан» Готфрида Страсбургского, творческий перевод куртуазной версии «Тристана» англо-нормандского трувера Томаса, но также английский «Sir Tristram», приближающийся к манере английской народной баллады, или норвежская и исландская «Tristramssaga», прозаический перевод того же источника, выполненный в стиле исландских семейных саг.

В средневековых литературах Ближнего и Среднего Востока такие творческие переработки или переводы произведений «романтического» эпоса получили название «назира» («отклики»). Такие сюжеты как «Лейли и Меджнун», «Хосров и Ширин», «Юсуф и Зюлейка» известны с XII вплоть до XIX в. не только в многочисленных персидских переработках, но и в творческих переводах на тюркские языки (Алишера Навои, Физули и др.), — обстоятельство, свидетельствующее об историко-типологической закономерности этого явления для литературы феодального общества.

Немецкие миннезингеры куртуазного стиля, начиная с фламандца Генрика фон Фельдеке и эльзасца Фридриха фон Хузен, выросших в условиях непосредственного географического контакта с романской культурой, подражали, как известно, провансальским трубадурам. Однако в этом случае число прямых переводов и обработок провансальских оригиналов совершенно ничтожно, и можно говорить только об общем влиянии жанра в его идейном и психологическом содержании, метрической композиции и строфике: по существу это аналогичная структура, которая закономерно воспроизводится на основе сходных художественных и идейных предпосылок.

То же относится к гораздо более сложному вопросу о взаимоотношении между провансальской рыцарской поэзией любовного содержания и классической арабской лирикой. Нельзя исключить возможность влияния арабской «моды» на первоначальное зарождение в Провансе куртуазной лирики высокого стиля как своеобразного социального института, при котором любовная поэзия, рассказывающая о личном чувстве, служит предметом развлечения феодального двора и формой феодального служения; можно признать ее воздействие на некоторые особенности ее музыкальной и строфической композиции. Однако невозможно представить себе, учитывая прежде всего языковые условия, наличие таких глубоких культурных контактов между провансальцами и арабами, которые могли бы объяснить столь далеко идущее сходство мотивов, поэтической образности и фразеологии этой лирики.⁵ И здесь мы имеем дело с внутренними законами развития целостной художественной структуры, воссоздававшейся в аналогичных условиях в сходной социальной и культурной обстановке феодального общества. Внешний толчок, если он даже был, мог только способствовать более быстрой кристаллизации, подсказанной аналогичным внутренним развитием.

Обращаясь к истории литературы нового времени, с самых ранних этапов формирования буржуазного общества мы констатируем у разных европейских народов одинаковую регулярную последовательность литературных направлений, смену и борьбу связанных с ними больших литературно-художественных стилей, сходство которых не может быть результатом случайности и обусловлено исторически сходными условиями общественного развития этих народов: Ренессанс, барокко, классицизм, романтизм, реализм и натурализм, модернизм, а в наши дни, с началом новой эпохи развития общества, — социалистический реализм, представляющий качественно отличную, наиболее высокую ступень развития реалистического искусства.

Эта последовательность литературных направлений с некоторыми различиями, не имеющими, как мне кажется, принципиального значения, признана в настоящее время более или менее всеми историками европейских литератур, если только они не придерживаются номиналистической точки зрения на общие исторические и историко-литературные понятия (будь то феодализм или романтизм) и склонны не замечать за дифференциацией индивидуальных фактов связывающих эти факты общих законов и идей. Мы находим ее в книгах авторитетнейших представителей французского и американского «компаратизма» Поля Ван-Тигема и Вернера Фридриха⁶ и одновременно в отличных от них по своей методологии трудах советских ученых. Это позволяет думать, что, несмотря на свою кажущуюся банальность, эта историко-литературная периодизация не выдумана, но основана на реальных фактах, засвидетельствованных в самих памятниках литературы и в суждениях о них часто самих современников, еще чаще — критиков и историков литературы позднейшего времени.

Поэтому я не буду задерживаться здесь на определении каждого из перечисленных литературных направлений, с тем чтобы попытаться, например, к сотне уже зарегистрированных определений романтизма прибавить свое, новое, сколько бы оно мне лично ни казалось правильным. Скажу только в самой общей форме, что я считаю парадоксальным тезис А. О. Ловджоя,⁷ будто бы не существовало романтизма вообще, а существовало фактически только «множество романтизмов» («a plurality of Romanticisms»), и что я солидарен в принципе с попыткой Р. Уэллека определить сущность романтизма, наличествующую во всех его национальных проявлениях при всем их разнообразии, хотя и не согласен с конкретным содержанием некоторых его определений.⁸ Романтизм, как любое другое литературное течение, представляет собою исторический факт, сложный и диалектически противоречивый, дифференцированный, изменчивый и развивающийся, — «единство относительное» (a relative unity) — согласно Уэллеку,⁹ «гомогенное разнообразие» (a homogeneous variety) — по словам В. Фриде-

риха.¹⁰ Его «определение» тем самым должно быть сложным, динамическим, развивающимся, не абстрактным понятием, а **системой признаков**, взаимообусловленных и изменяющихся вместе с изменением общественно-исторической действительности, с различиями национальными, социальными и индивидуальными.

Здесь, однако, необходимы некоторые существенные уточнения методического характера. Прежде всего, далеко не всегда название литературного направления имеет авторитет **самоназвания**, выдвинутого участниками литературного движения как боевой клич или (что случается не менее часто) навязанного ему как ироническая кличка враждебной критикой.

Романтизм представляет пример литературной школы, сознательно противопоставившей себя тому господствовавшему традиционному направлению, которое названо было в ходе этой борьбы классицизмом. Так по крайней мере было в Германии, где новый термин был выдвинут Шлегелями как лозунг новой литературной доктрины, и вслед за Германией в Италии, Франции, Польше, России. Однако Англия не знала термина «романтизм» — ни для Вордсворта и Кольриджа, столь близких немецким романтикам по хронологическим датам и по содержанию своего творчества, ни для Вальтера Скотта, ни для Байрона и Шелли, их более молодых современников. Как известно, Байрон очень поздно и с некоторым удивлением узнал из сочинений г-жи де Сталь и Августа Шлегеля о споре, который ведется на континенте между классиками и романтиками, и отнюдь не причислял себя к этим последним. Хотя термин «English romanticism» зарегистрирован в 1836 г. в одной мало известной английской книге, написанной, по-видимому, для русских читателей,¹¹ однако еще в конце XIX в. проф. Ч. Херфорд обозначает эту литературную эпоху как «век Вордсворта» («The age of Wordsworth»).¹² В историко-литературном обиходе термин «английский романтизм», или «английская романтическая школа», утвердился, по-видимому, главным образом под влиянием немецкого литературоведения.¹³ Слово «romantic» в его старом значении, связанном с рыцарскими романами (romance), — фантастического, необычайного, чудесного, «романтических» картин природы и душевных переживаний, — которое, распространившись именно из Англии в период предромантизма, подготовило название нового литературного течения,¹⁴ продолжало оставаться в английском разговорном употреблении в своем старом, не терминологическом значении. Еще Фельпс и Бирс, американские ученые, пионеры нового термина в странах английского языка, в сущности под «English romanticism» понимают только «возрождение средневековья» (согласно определению Бирса: «the reproduction in modern art and literature of the life and thought of the Middle Ages»).¹⁵

Следует ли из всего этого, что в Англии не было романтизма, поскольку не было слова «романтизм», и что Байрон, субъективно не сознававший себя романтиком (как и Вордсворт, Кольридж и Вальтер Скотт), не был романтиком? С точки зрения сравни-

тельного литературоведения, Вордсворт и Кольридж такие же романтики, как Тик или Новалис, представители мистического универсализма в немецкой поэзии, Вальтер Скотт связан с романтическим «возрождением средневековья» в европейских литературах, Байрон — с общеевропейским романтическим индивидуализмом.

Сходный вопрос возникает при определении исторического места Бальзака и Стендаля. Оба эти писателя в молодые годы причисляли себя к лагерю романтиков, а Стендаль даже непосредственно участвовал в «романтической революции» (*révolte romantique*) своей брошюрой «Расин и Шекспир» (1823). Между тем советские историки литературы причисляют того и другого к классическим представителям французской и мировой реалистической литературы, и так же поступает американский компаратист В. Фридерих, рассматривающий их в своей «Всеобщей литературе» в главе о реализме.¹⁶ Сам Бальзак, начиная со своей статьи против «Эрнани» (1830), выступал с последовательной критикой Виктора Гюго с позиций реализма, хотя субъективно он считал себя сторонником подлинного романтизма в противоположность романтизму ложному.¹⁷ Впрочем, и французские писатели более позднего времени, реалисты и натуралисты, от Шанфлери до Золя, всегда смотрели на автора «Человеческой комедии» не как на романтика, а как на своего ближайшего предшественника и непосредственного учителя.¹⁸

Между тем самый термин «реализм», получивший в дальнейшем такое широкое распространение как название литературного направления и художественного метода, был впервые введен в этом смысле во французский и, по-видимому, в широкий общеевропейский литературный обиход около 1850 г. группой второстепенных французских писателей во главе с Шанфлери, который вместе со своими соратниками, столь же мало значительными (Дюранти, Эрнест Фейдо), следуя за своим вдохновителем, художником Курбэ, пропагандировал в борьбе против романтических традиций правдивое и непретенциозное изображение повседневной жизни, мещанского и провинциального быта без субъективной оценки и широких социальных перспектив, в простой и непритязательной прозе, приближающейся к разговорной речи.¹⁹

Должны ли мы на этом «историческом» основании начинать историю западноевропейского реализма как литературного течения с Шанфлери и Дюранти, а не с Бальзака и Диккенса, которые никогда реалистами себя не называли? Классический реализм XIX в. представляет литературное направление, возникшее после французской революции в условиях зрелого развития европейского буржуазного общества, сделавшего возможным правдивое критическое изображение современной общественной жизни в социально типических лицах и обстоятельствах. С этой точки зрения Бальзак и Диккенс являются истинными родоначальниками большого европейского реализма, хотя, подобно «мещанину во дворянстве» Мольера, они говорили прозой, сами того не сознавая.

В некоторых случаях термин, употребляемый в настоящее время для обозначения международного литературного направления, вообще не был известен современникам, которые субъективно не сознавали единства и связи своих идейно-художественных устремлений, и тем не менее термин этот не является произвольным концептом исследователя, а отражает историческую реальность. Такой характер имеет понятие «барокко» в применении к литературе конца XVI и XVII в.

Как известно, термин этот восходит к изобразительным искусствам, где он получил новое, современное содержание в работах искусствоведа Генриха Вельфлина, который первый сумел понять значение искусства барокко не как эпохи упадка художественных идеалов Ренессанса в изобразительных искусствах, а как самостоятельной и целостной художественной системы, признаки которой (по сравнению с Ренессансом) он описал с большой четкостью.²⁰ «Категории» Вельфлина в своей общей эстетической основе могли быть перенесены, как он отметил сам, и на аналогичные явления литературы XVII в. Это было сделано по почину Фр. Штриха²¹ сперва по отношению к немецкой поэзии двух так называемых «силезских школ» (Грифиус, Гофмансвалдау и др.); потом последовали сходные явления в других европейских литературах — «маринизм» в Италии, «гонгоризм» в Испании, «метафизическая школа» в Англии, «прециозность» во Франции. В более широком смысле с барокко оказались связанными великие поэты позднего Ренессанса: в Италии — Тассо, в Испании — Кальдерон, в Англии — поздние современники Шекспира, во Франции — представитель раннего классицизма Корнель, а потом, в результате безграничного и недостаточно осмотрительного расширения термина, — творчество позднего Шекспира, Лопе де Вега, Сервантеса.²² Существенное значение в этом «открытии» барокко как самостоятельного литературного направления сыграло современное увлечение художественными особенностями этого стиля и стоящего за ними восприятия жизни в родственных направлениях поэзии и литературной критики европейского модернизма (ср. в особенности статьи Т. С. Элиота о «метафизической школе» с противопоставлениями Донна и его современников всему развитию английской поэзии XIX в. — не только «праерафаэлитской» традиции викторианской эпохи, но также Шелли и Китсу).²³

Вправе ли мы усомниться в существовании поэзии барокко на том основании, что современники не знали этого термина и не всегда сознавали свою принадлежность к качественно новому литературному направлению? Впрочем, до известной степени сознавали. Современный историко-литературный термин перекрыл ряд более частных, уже названных выше, существовавших в национальных рамках: «гонгоризм», «маринизм», «силезские школы», «метафизическая школа», «прециозность» были для поэзии своего времени явлениями вполне реальными, в особенности для классицизма, пришедшего на смену барокко, когда доктор Джонсон вы-

ступил против «метафизиков», рационалист Готшед боролся с «напыщенностью» (Schwulst) «второй силезской школы», а в Италии или во Франции «кончеттизм» и «прециозность» сделали предметом нападков господствующего направления (явление само по себе симптоматичное, поскольку наиболее меткие определения всякого литературного направления, нового или уходящего в прошлое, чаще всего даются его литературными врагами). Новым является лишь более общее, наднациональное понятие, под которое подводятся более частные, национальные. Это — «микросистемы», существующие в рамках одной «макросистемы» и в разной степени дифференцированные по своим национальным или индивидуальным признакам.²⁴

Особенно большая дифференциация литературных школ и направлений обнаруживается в рамках модернизма. Термин «модернизм», получивший за последние годы широкое распространение в советской литературной критике, я употребляю как наиболее вместительный и объективный для совокупности явлений новейшей литературы от 80-х гг. прошлого века до наших дней, возникших как реакция против реализма: слово «символизм» обозначает более узкий круг явлений внутри модернизма, «декадентство», как говорили в конце XIX—начале XX в., содержит элемент снижающей оценки (эпоха «упадка»).

Модернизм на протяжении всего времени своего существования был представлен большим числом литературных школ и школок, среди которых только «символизм», возникший во Франции, получил в свое время более широкое международное распространение. Говорили в разное время об импрессионизме и экспрессионизме, заимствуя термины изобразительных искусств (в первом случае — главным образом в трудах по истории литературы, во втором — в соответствии с самоназванием немецкой литературной и художественной школы); о футуризме (русском и итальянском, почти не имеющих точек соприкосновения); об акмеизме (в России) и о неоклассицизме (на Западе); об имажизме (в Англии) и об имагинизме (в Советском Союзе); о конструктивизме (в России и в Германии); о сюрреализме, дадаизме и кубизме (прежде всего во Франции, в последнем случае под влиянием изобразительных искусств) и о многих других, менее известных литературных группировках. Одни из них имели ограниченно национальное и эфемерное существование, другие, как сюрреализм, получили более широкое распространение, некоторые выступали у разных народов под различными именами (как акмеизм в России и неоклассицизм на Западе). Одно время в кругу молодых поэтов и литераторов (в России в особенности в период около первой мировой войны) было модой и хорошим тоном создавать ежемесячно новые литературные направления; на Западе эта мода, кажется, еще не совсем прошла. Проф. Фридерих говорит по этому поводу об «исключительных и экзотических маленьких группках» («exclusive and exotic little groups»).²⁵

«Исключительность» эта имеет историческую причину. Когда искусство видит свою высшую задачу в выражении личных переживаний, максимально субъективных и «исключительных», возможно более отличающих одного человека от другого, с помощью максимально субъективных и оригинальных художественных средств, являющихся единственным мерилom творческой индивидуальности, когда тем самым снимается вопрос о массовом, общечеловеческом воздействии искусства, который всегда стоял перед Данте и Шекспиром, Бальзаком и Толстым, тогда самая субъективность художественных переживаний и их выражения ведет к максимальной их дифференциации, если не по отдельным личностям, то по школам и школкам, и создается то множество поэтических «микросистем», которое отличает современный модернизм. Но микросистемы и здесь являются частью универсальной макросистемы, характерной для общих тенденций искусства, потерявшего связь с реальной действительностью как своим объектом и в принципе антиреалистического.

Существенное значение имеет и то обстоятельство, что литературное течение, как всякое историческое явление, представляет систему не замкнутую, а открытую, находящуюся в процессе развития и переходящую в последующую историческую систему. Поэтому между отдельными, сменяющими друг друга литературными направлениями и стилями всегда наличествуют явления переходного характера. Мы можем говорить в этом смысле о предреализме и предромантизме. Ранние представители реализма XIX в. — Бальзак, Диккенс, в России Гоголь (как основоположник «натуральной школы») — в отличие от Флобера, Теккерея, Толстого тесно связаны с романтизмом, представляющим существенный, творчески значимый элемент их художественного метода: критическое, социально-разоблачительное направление их произведений подсказано было в значительной степени их романтическими идеалами, воодушевлявшими их на отрицание несправедливой и антиморальной буржуазной действительности. Углубленное сравнительное изучение таких переходных явлений обнаруживает в них многие сходные, исторически закономерные черты. В этом смысле большим достижением литературоведения начала XX в. я считаю открытие «предромантизма» как общеевропейского литературного явления, сделанное Ван-Тигемом.²⁶ Понятие это объединяет первые романтические тенденции, выступающие повсюду в Европе в период, предшествующий французской революции, в рамках Просвещения XVIII в. и просветительского классицизма. Введение этого понятия в историю литературы позволяет в настоящее время рассматривать и немецкую литературу времен Клопштока, Гердера и «бури и натиска» не как изолированный продукт немецкого национального развития, а как национально своеобразное проявление общих тенденций развития европейских литератур XVIII в.

Тем самым в рамках одного большого литературного направления и литературного стиля может наметиться ряд последовательных исторических этапов. Так, классицизм на протяжении своего двухвекового господства во Франции существенным образом меняет не только свое мировоззрение, но и свой художественный метод. Просветительский классицизм Вольтера значительно отличался в этом отношении от классицизма времен Людовика XIV. Достаточно указать на подчинение трагедий Вольтера прямой идеологической тенденции пропаганды просветительских идей (веротерпимости, антицерковных взглядов и т. п.). Не потому ли и при выборе сюжетов Вольтер счел нужным обогатить свою палитру обращением к восточной, экзотической и средневековой тематике, стоявшей в основном за пределами классической репертуара драматических сюжетов, и стал искать поддержки своему новому направлению в заимствованиях у «варвара» Шекспира? Эту линию продолжал в дальнейшем французский революционный классицизм в лице Мари Жозефа Шенье. Меняется и социальная база французского классического искусства: из придворного и дворянского в эпоху Расина оно становится буржуазным во времена Вольтера и демократическим в годы французской революции. В Германии просветительский бюргерский классицизм представлен в теориях Винкельмана, в драмах Лессинга (не смотря на его полемику с Вольтером), в особенности в «Натане Мудром», у Гете и Шиллера в «веймарский период». Социальное происхождение этого немецкого классицизма резко отличает его от классицизма Расина и Буало.

Это один из многих примеров социальной дифференциации литературных стилей. В русской литературе конца XVIII в., которую с общеевропейской точки зрения мы могли бы назвать предромантической, мы отчетливо различаем дворянский сентиментализм Карамзина, его элегической лирики и чувствительной повести, и демократический, революционный — его современника Радищева, автора «Путешествия из Петербурга в Москву» (1790). Романтизму Жуковского, политически консервативному, мечтательному и обращенному в прошлое, мы противопоставляем революционный романтизм молодого Пушкина и поэтов-декабристов. Первый ориентировался на Западе на позицию Грея, а потом Соути и Вальтера Скотта, на баллады Шиллера в сентиментально-романтической интерпретации, второй видел пример и образец в поэзии Байрона, литературного вождя общеевропейского революционного романтизма.

Существенное значение имеют и хронологические расхождения в развитии национальных литератур, вызванные различием в темпе, уровне и в качественных особенностях развития данной страны в рамках общего социально-исторического и литературного процесса определенной эпохи. В зависимости от национальных условий литературные течения могут быть выражены с разной степенью отчетливости: сравн., например, классические формы

реализма во Франции и в Англии с «провинциальным» характером реализма в Германии, соответствующим уровню социального развития этой страны в середине XIX в., или литературное отставание Испании по сравнению с Францией в ту же эпоху.

С другой стороны, международное значение и влияние великих русских реалистов XIX в. — Тургенева, Достоевского, Толстого, Чехова, Горького — никак не было пропорционально уровню общественного развития дореволюционной России. Однако классическая русская литература от «Капитанской дочки» Пушкина до «Воскресения» Льва Толстого всегда была зеркалом русского освободительного движения и назревающей революции; поэтому своим общественным пафосом, социальным гуманизмом и народолюбием русская реалистическая литература со второй половины XIX в. оказывала и продолжает оказывать все растущее влияние на передовую литературу всего мира, многократно возросшее после Октябрьской революции.

Еще одно терминологическое недоразумение требует общего разъяснения. Термины классицизм, романтизм, реализм и др. употребляются не только для обозначения литературных течений определенной эпохи как явлений исторических, но и для типов или методов искусства, встречающихся в различные времена. С этой точки зрения говорят о «романтизме» поэзии трубадуров или средневековых рыцарских романов, а иногда и о «романтических» течениях в литературе античной, о «реализме» или «натурализме» фэблио и шванков, масленичных фэрсов (*Fastnachtspiele*) Ганса Сакса, о реализме новелл Боккаччо; признаки «барокко» находят в некоторых явлениях поздней латинской литературы, черты «символизма» — у Данте и во II части «Фауста» Гете; встречаются даже указания на «импрессионизм» не только в поэзии Гонгора, но и в «Дон-Кихоте» Сервантеса.²⁷

Такие универсальные понятия нередко объединяются в антагонистические пары: «ренессанс» и «барокко», «классицизм» и «романтизм» («oder Vollendung und Unendlichkeit», как писал Штрих);²⁸ «романтизм» и «реализм», «реализм» и «модернизм» и др. Они получают вневременной или, как иногда говорят, «типологический» характер (не следует смешивать эту абстрактную и внеисторическую «типологию» с теми «типологическими аналогиями» историко-литературного процесса, о которых говорилось выше).

Некоторым обоснованием этого словоупотребления может, по-видимому, служить то обстоятельство, что каждое большое направление литературы, представлявшее этап в процессе литературного и общественного развития, сопровождалось своего рода открытием нового восприятия и художественного истолкования действительности и что эти исторические «открытия» могли быть в дальнейшем перенесены на сходные явления прошлого, не связанные с ними историческими взаимодействиями. Такими важными философско-эстетическими категориями оказались в особенности

романтизм и реализм. Реализм, понимаемый как «правдивое изображение действительности» («подражание природе», по Аристотелю), оказался наличествующим и у Гомера, и даже в пещерных рисунках эпохи палеолита.

Я думаю, что вопрос о существовании подобных универсальных общих категорий мировоззрения и искусства требует дальнейшего изучения с философско-эстетической точки зрения. В пределах истории литературы понятия эти обычно употребляются достаточно неопределенно и часто препятствуют более строгому и точному употреблению тех же терминов для обозначения литературных течений как явлений исторических. Поэтому я склонен присоединиться к высказыванию Рокко Монтано: «Если мы согласимся с тем, что романтизм может быть обнаружен в античной литературе или в Ренессансе, мы кончим тем, что только затемним значение слова „романтизм“».²⁹

3

Вряд ли возможно рассматривать такие эпохальные и регулярные в своей исторической последовательности изменения в мировом литературном развитии, как переход от классицизма к романтизму, от романтизма к реализму, а от последнего к натурализму и модернизму, как результат воздействия международной литературной моды, усваиваемой под влиянием импорта иностранных образцов и переходящей из одной страны в другую.

Малоубедительным представлялось мне всегда и то «имманентное» объяснение смены жанров и стилей, которое выдвинуто было пятьдесят лет тому назад русскими формалистами, главным образом Виктором Шкловским, и до сих пор находит себе некоторых адептов на Западе: «автоматизацией» ставших привычными и потерявших свою действенность литературных приемов, отталкиванием от изжившей себя литературной традиции. Поиски нового, вызванные отталкиванием от традиции, неизбежно должны направляться в разные стороны — даже в пределах одной национальной литературы, тем более в разных литературах, при наличии в них разных национальных традиций и разных условий литературного развития. Между тем на самом деле за романтизмом с закономерной последовательностью всюду торжествует реализм, а не какие-либо другие литературные течения и тенденции.

Регулярный характер сходства международных литературных течений не позволяет также объяснять их как простую сумму частных «влияний», происходивших от случая к случаю. Эта регулярность подсказывает мысль о едином закономерном развитии целых художественных систем и об идейной и художественной обусловленности всего процесса в целом.

Разумеется, это не исключает возможности и необходимости культурных контактов и взаимодействий, влияния ведущей, пере-

довой литературы или большой поэтической личности, однако лишь в том случае, если в воспринимающей литературе существовала внутренняя необходимость в подобном влиянии. А. Н. Веселовский говорил в этом смысле о «встречных течениях» в воспринимающей литературе; именно они, а не случайные «посредники» («transmetteurs»), явились важнейшей предпосылкой для воздействия со стороны.

При этом, однако, всякое влияние или заимствование неизбежно сопровождается творческой трансформацией заимствованного образца, приспособлением его к традициям заимствующей литературы, к ее национальным и социально-историческим особенностям, а также к индивидуальным особенностям творческой личности заимствующего. Для историка литературы, изучающего проблемы литературных взаимодействий и влияний, вопрос об этих чертах различия и их литературной и социальной обусловленности не менее важен, чем вопрос о сходствах.

Когда мы говорим о смене больших литературных направлений и стилей, мы подразумеваем изменение как общественной идеологии, так и средств ее художественного воплощения. На этой общей основе возможны более частные схождения — идей, образов, сюжетов, литературных жанров, особенностей поэтического стиля, представляющих результат полной или частичной реконструкции всей системы средств идейно-художественного выражения мысли поэта. Эта реконструкция может быть одновременно результатом внутреннего развития и вызванного этим развитием воздействия извне: обе стороны этого процесса находятся в диалектическом взаимодействии.

Так, распространение в эпоху романтизма исторических жанров (исторического романа и исторической драмы) связано было с развитием историзма в эпоху, последовавшую за французской революцией, с обращением к примерам из национального прошлого и попытками его идейного и художественного осмысления. Оно подкаzano было условиями острой социальной борьбы и общим подъемом национального самосознания, отражающего процессы формирования буржуазных наций и борьбы за их национальное освобождение и самоопределение. Развитие в романтической литературе новых синкретических жанров, по-разному окрашенных эмоциональным субъективизмом поэта, — лирической поэмы, лирической драмы («монодрамы»), лирического («личного», эгоцентрического) романа — отражало характерный для этой переломной эпохи конфликт между личностью и буржуазным обществом, моральный индивидуализм, погружение в мир личных переживаний. В то же время бесспорно, что развитие конкретных форм исторического романа или лирической поэмы в первой половине XIX в. было связано с международными литературными взаимодействиями, с влиянием в первом случае исторического романа Вальтера Скотта, во втором — лирической поэмы Байрона, а историческая драма романтической эпохи опиралась на лите-

ратурное наследие прошлого, на исторические хроники и трагедии Шекспира, возрождение которого имело характер не литературной моды, а закономерного исторического процесса, сопровождавшегося, как обычно, различным творческим истолкованием и трансформацией заимствованного образца.

Точно так же критика противоречий современного буржуазного общества в литературе классического реализма XIX в. выдвинула как ведущий литературный жанр современный общественный роман с его современными, рядовыми, но социально типичными героями, обыденными конфликтами и психологией, опосредствованной влиянием среды и общественных отношений. Появление романа этого типа — не результат международного влияния Бальзака, Диккенса, полнее Золя, а тех литературно-общественных отношений, которые вызвали появление этих великих писателей и их международное влияние.

В современном литературоведении на Западе идея причинной (тем более общественной) обусловленности литературных явлений не пользуется популярностью и отвергается довольно суммарно как «детерминизм». Однако не превращается ли литература (как, впрочем, и история вообще) при таком понимании в хаос непредвиденных индивидуальных случайностей? Мы не будем входить здесь в рассмотрение философских основ этого отрицания так называемого «исторического детерминизма» — от времён Риккерта до экзистенциализма. Скажем только, что понятие исторической (каузальной) обусловленности литературных явлений, как и социальных явлений вообще, отнюдь не тождественно с механическим и «жестким» (в математическом смысле этого слова) «детерминизмом» и отнюдь не исключает многообразных и индивидуальных путей развития литературы, при существовании сложного взаимодействия причин и условий развития, больших и малых, национальных и индивидуальных, имманентно-литературных и прежде всего общеисторических.

Нельзя также согласиться с исключением из рассмотрения литературного развития фактов и факторов социальных, будто бы «иррелевантных» для литературного процесса «как такового»: теория, также восходящая, по-видимому, к старым положениям русского формализма. Мы не представляем себе возможности исключить из изучения сатиры Свифта тот «политический контекст», которым определяется ее содержание, или исследовать трагедии и философские сказки Вольтера без учета его позиций как литературного вождя французского Просвещения, или говорить о драматических теориях Дидро, умалчивая о главной цели, которую он сам себе ставил, — создания новой буржуазной драмы для нового буржуазного зрителя. Это значило бы закрывать глаза на реальные литературные факты или, пользуясь сравнением из соседней области — лингвистики, изучать слова, не учитывая их значений. Социальная обусловленность развития литературы, как всякого общественного явления, представляется мне самоочевид-

ной и также подлежащей изучению, что, конечно, не означает отождествления социальной идеологии писателя с его социальным происхождением.

Если Хельмут Хатцфельд определяет барокко как «литературу контрреформации»,³⁰ то это положение нельзя понимать в том смысле, что каждый писатель эпохи барокко должен был быть иезуитом или хотя бы католиком по своему вероисповеданию и что распространение барокко в «германских и протестантских странах» было явлением «вторичным» — простым подражанием южнороманским католическим образцам.³¹ Идеология контрреформации гораздо шире конфессиональной противоположности между католиками и протестантами, а если говорить об определяющих ее социальных предпосылках — о процессе рефеодализации значительной части Европы (Италии, Испании, Германии) и о борьбе между подымающейся буржуазией и силами феодальной реакции в других европейских странах (в Англии, Голландии и Франции), — то это определение получит гораздо более широкий и правильный социально-исторический смысл.

К. Маркс определил романтизм как «первую реакцию на французскую революцию и связанное с нею просветительство». Это определение точно обозначает социально-историческое место и предпосылки романтизма. Однако «реакция» была различной в сознании разных общественных классов, в разное время и у разных народов, и этим определяется многообразие и пестрота конкретных индивидуальных форм («микросистем») романтической литературы.

Мы склонны думать, что разнообразные формы современного модернизма (с 1880-х по 1960-е гг.) яляются историческим результатом кризиса современного буржуазного сознания в условиях кризиса развития буржуазного общества, хотя многие произведения писателей-модернистов занимают выдающееся место в мировой литературе, как, впрочем, и многие произведения литературы барокко, несмотря на ее связь с контрреформацией.

4

Наиболее убедительными, как указание на закономерность общего процесса литературного развития, являются и в литературах нового времени те примеры, когда сходные литературные направления, жанры или индивидуальные произведения проявляются в разных национальных литературах независимо друг от друга, при отсутствии литературного контакта. Такие случаи менее обычны в новой литературе, чем в средневековой, поскольку типичное и традиционное, в жанровом отношении устойчивое и потому повторяющееся вытесняется здесь большей дифференциацией национальных особенностей и большей индивидуализацией художественной манеры. Тем не менее такие факты существуют в до-

статочном числе и не могут рассматриваться как совпадения случайного характера, лишенные внутренней закономерности.

Приведем несколько примеров.

1. Аналогичные тенденции в зарождении новых жанров мещанской драмы и семейного романа наблюдаются почти одновременно в литературе буржуазного Просвещения XVIII в. в Англии и Франции вместе с подъемом буржуазии и возникновением литературы, обслуживающей ее жизненные интересы и художественные вкусы. Англия как передовая страна буржуазного развития шла в этом отношении впереди. Однако можно признать относительную законность точки зрения тех французских исследователей, которые, как Г. Лансон,³² искали источник этого жанра не в импорте из Англии, а в национальной литературной эволюции (добавим — и в современной общественной действительности). Так обстояло дело по крайней мере для раннего периода развития драмы и романа: Детуш, Нивель де ла Шоссе, «Жизнь Марианны» Мариво (хронологически предшествующая «Памеле» Ричардсона). Напротив, в более поздней мещанской драме Дидро и в его драматургических теориях отчетливо выступает влияние Англии. В дальнейшем Англия и Франция, в особенности Дидро, в свою очередь повлияли на развитие жанра мещанской драмы в более отсталой в своем общественном и литературном развитии Германии (Гесснер, «Мисс Сара Сампсон» Лессинга).

2. Зарождение немецкого и английского романтизма падает на одинаковые годы (1798—1800): в 1798 г. вышли «Лирические баллады» Вордсворта и Кольриджа и «Атенеум», журнал братьев Шлегелей, в котором давалось первое по времени обоснование теории немецкого романтизма; английский романтизм, как уже было сказано, остался без названия и только позднее породил свою теорию. Не подлежит сомнению, что мистическое чувство природы у молодого Вордсворта («Tintern Abbey», оставшаяся незаконченной автобиографическая поэма «The Prelude»), а также мистическая окраска средневековья и народности в поэмах-балладах молодого Кольриджа («The Ancient Mariner», «Christabel») очень близко соприкасаются с более или менее одновременно написанными произведениями молодого Тика и Новалиса («Der blonde Eckbert», «Genoveva», «Die Lehrlinge zu Sais», «Heinrich von Ofterdingen» и др.). Однако, как еще раз наглядно показал Р. Уэллек,³³ личное соприкосновение между английскими и немецкими романтиками старшего поколения почти полностью отсутствовало. Во время своей совместной поездки в Германию в 1798—1799 гг. (уже после издания «Лирических баллад») Вордсворт и Кольридж ограничились в своих литературных встречах кратковременным визитом к старику Клопштоку, а усиленные занятия Кольриджа немецкой философией и мистикой также относятся к более позднему времени. Сходство идейное и поэтическое между английскими и немецкими романтиками было обусловлено в конечном счете теми же

знаменательными фактами, которые известны из их биографии: реакцией против французской революции и связанного с ней просветительства.

3. Можно привести и более частные, индивидуальные творческие схождения. Роман Альфонса Доде «Малыш» («*Le petit chose*», 1868), изображающий с симпатией и с сентиментальным юмором страдания «маленького человека», одинокого и беспомощного в своей борьбе за существование в обстановке жестокого эгоизма, царящего в буржуазном обществе, многими чертами, идейными и художественными, напоминает более ранние по времени романы Диккенса (более всего — «*Nicholas Nickelby*», 1839). Тем не менее Доде неоднократно заявлял, что никогда не читал Диккенса, и это, по-видимому, соответствует действительности. Не исключается, конечно, опосредствованное влияние популярного английского писателя через его французских подражателей. Однако более симптоматично, что в русской литературе тема социальной жалости к «маленькому человеку» с теми же чертами юмора и эмоционального сочувствия стояла у колыбели русского реализма, была выдвинута Пушкиным в «Станционном смотрителе» (1830) и Гоголем в «Шинели» (1839—1841), а из «Шинели» Гоголя вышла вся русская «натуральная школа» сороковых годов, включая молодого Достоевского («Бедные люди», 1846). Поэтому влияние романов Диккенса на учеников Гоголя и Пушкина³⁴ было связано с фактами внутреннего развития русской литературы и русского общества, с теми «встречными течениями», о которых говорил Веселовский.

5

Как известно, в теории и практике современного компаратизма на Западе придается большое значение разграничению общего литературоведения («*littérature générale*», «*allgemeine Literaturgeschichte*») и литературоведения сравнительного в узком смысле («*littérature comparée*», «*vergleichende Literaturwissenschaft*»). С точки зрения этого разграничения сравнительное литературоведение в узком и собственном смысле занимается взаимодействиями между двумя литературами, писателями или направлениями, т. е. в основном «литературными влияниями» разного рода, тогда как «общее литературоведение» изучает явления, общие всем или многим литературам.

Идею «всеобщей литературы» (*littérature générale*) как особого предмета исследования отстаивал в особенности Поль Ван-Тигем.³⁵ В своих положениях он исходил из противопоставления исследования «бинарных связей» между литературными фактами изучению явлений, «общих многим литературам» (как например «оссианизм», с которого он начал свою научную работу). «Общим литературоведением или, говоря короче, всеобщей литера-

турой, — писал Ван-Тигем, — мы называем исследование явлений, общих нескольким литературам, рассматриваемым в их взаимных зависимостях и совпадениях». Путем простого суммирования ряда бинарных сопоставлений нельзя понять большое международное явление как целое («l'ensemble d'un grand fait littéraire international»). «Из ряда работ о Шиллере во Франции, Польше, Италии и т. д. нельзя составить книгу о Шиллере в Европе».

Литературные течения, рассматриваемые как явления интернациональные, относятся с этой точки зрения не к сравнительному литературоведению в узком смысле, а к области «всеобщей литературы», и Ван-Тигем (как впоследствии Вернер Фридерих) построил свою книгу по всеобщей литературе как смену международных литературных течений.

Однако чисто количественное различие между «бинарными» литературными взаимодействиями и такими же связями между несколькими или многими литературами недостаточно для разграничения двух принципиально различных аспектов литературного исследования. Осуществление идеи Ван-Тигема было бы возможно лишь в том случае, если бы всеобщая литература рассматривалась не как простая сумма сосуществующих и взаимодействующих национальных литератур, механически объединенных и распределенных в рамках хронологических последовательных периодов, а как историческое целое высшего порядка, развивающееся как единый и закономерный, социально обусловленный процесс. Иначе мы останемся в пределах того традиционного, изолирующего и атомистического подхода к литературным фактам, который сам Ван-Тигем критически иллюстрировал на примере «Шиллера в Европе».

С другой стороны, и «бинарные связи» не должны рассматриваться, в соответствии с традицией старого «сравнительного литературоведения», как ряд случайных эмпирических «встреч» между писателями, которым нередко придавалось преувеличенное значение будто бы основного факта и фактора развития литературы. На классических примерах международного влияния исторического романа Вальтера Скотта и лирической поэмы Байрона мы пытались показать, что каждый частный факт подобного литературного влияния включается в общий международный литературный процесс, в котором получает свое общественно-историческое и специфически литературное обоснование. То же относится и к литературной судьбе «оссианизма», который получает свое историко-литературное место и объяснение в рамках открытого самим Ван-Тигемом «предромантизма» как закономерного этапа развития европейских литератур в период, предшествующий французской революции.

Таким образом, только понимание единства и закономерности литературного процесса как части процесса общеисторического делает возможным построение всеобщей литературы, рас-

крывающее ее специфические закономерности. Такое построение должно опираться на сравнительное изучение литератур или, согласно общепринятому обозначению, на «сравнительное литературоведение», учитывающее, в соответствии с уже сказанным, как параллелизм литературного развития и вызванные им типологические схождения между литературами, так и наличие обусловленных этим параллелизмом и тесно с ним связанных международных литературных взаимодействий, «влиятельных» и «заимствований».

Разумеется, такая подлинно **всеобщая** литература должна преодолеть **европоцентризм** традиционного литературоведения Запада, став историей литературы действительно **мировой** (universelle), а не только общеевропейской или еще уже — западноевропейской. Я не вижу причин для выделения Западной Европы как обособленного культурного и литературного мира, кроме привычных навыков мысли и исторических предрассудков. В рамках всеобщей литературы должны учитываться с полным знанием дела и научной ответственностью не только германские и романские литературы, но также славянские, кельтские, балтийские, финские. Необходимо также, чтобы литературы классического и современного Востока, Азии и Африки нашли себе достойное место в этой широкой исторической перспективе. История литературы античной или средневековой Европы настоятельно требует более углубленного изучения культурных и литературных влияний классического и средневекового Востока, который в то время шел впереди Европы в своем общем культурном развитии. Мы избегаем этих вопросов только потому, что мало с ними знакомы. С научной точки зрения для более широкого понимания мирового литературного процесса необходимо прежде всего, чтобы литературы народов, мало нам известных вследствие своей географической отдаленности от европейского мира или отставших в своем культурном развитии и попавших в колониальную зависимость от капиталистической Европы, потеряли для нас налет «экзотики», столь характерный, например, для «китайщины» в европейском искусстве XVIII в. или для увлечения негритянской скульптурой в западноевропейском модернизме; иными словами, мы должны раскрыть в них те общие исторические и историко-литературные закономерности, которым подчинены и эти литературы, при всей их географической отдаленности и веками сложившемся национальном своеобразии.

В России задолго до революции, еще с 1880-х гг., курс так называемой всеобщей литературы был введен в программы филологических факультетов. Фактически это был курс литератур западноевропейских, служивший, как и аналогичный курс истории славянских литератур, дополнением к курсу национальной (русской) литературы. Кафедры всеобщей литературы существовали в Петербургском, Московском, Киевском, Харьковском, Одесском, а временно и в других университетах. В Петербург-

ском университете эту кафедру с 1870 г. занимал профессор, позднее академик Александр Николаевич Веселовский, родоначальник сравнительного литературоведения в русской науке. Его «Историческая поэтика», оставшаяся незавершенной (1893—1903), исходит из рассмотрения развития мировой литературы как единого закономерного социально обусловленного процесса. Существовали и учебники по «всеобщей литературе»; однако, в соответствии с задачами преподавания, они ограничивались литературами западноевропейскими. Впрочем, одно знаменательное исключение требует упоминания: четырехтомная «Всеобщая литература», изданная коллективом авторов под общей редакцией В. Ф. Корша и А. И. Кирпичникова, включающая, кроме античных и западноевропейских литератур, литературы византийскую, славянские и восточные (египетскую, вавилонскую, древнееврейскую, индийскую, китайскую, арабскую, турецкую).³⁶ Разумеется, в духе методологии авторов единство мирового литературного прогресса ограничивалось и в этой книге простым суммированием хронологически параллельных явлений.

В советское время перед авторами таких университетских курсов возникла новая методологическая задача — объединить материал литератур различных народов Европы в рамках единого историко-литературного процесса, обусловленного в своем общем развитии закономерностями социально-историческими. Существует ряд учебных пособий, в традиционных рамках западноевропейских литератур, в которых делается попытка осуществления этого принципа на основе марксистского понимания исторического процесса в его литературной специфике. Первое из них по времени — «История западных литератур средних веков и Возрождения» (1947) — переведено было на сербский язык и вышло в издании Белградского университета.

В настоящее время в Институте мировой литературы Академии наук СССР ведется работа по подготовке коллективной «Истории мировой литературы» в 10 томах при сотрудничестве большого числа специалистов по разным литературам. Она кладет конец «европоцентризму» в понимании границ «мировой литературы» и ставит себе задачей представить ее развитие не как простую совокупность эмпирических фактов, но путем раскрытия его внутренних закономерностей на основе марксистской теории исторического процесса.

СРЕДНЕВЕКОВЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ КАК ПРЕДМЕТ СРАВНИТЕЛЬНОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

1

Современное сравнительное литературоведение в странах Западной Европы и Америки представляет собой, принципиально или фактически, науку о литературах нового времени — от Ренессанса до наших дней. Таким оно сложилось с начала XX в. — прежде всего во Франции трудами его основоположников Фернанда Бальдансперже (Baldensperger) и Поля Ван-Тигема (Van Tieghem) и их многочисленных учеников и последователей во всем мире. Эти хронологические грани сравнительного литературоведения как нечто само собой разумеющееся намечает Жан-Мари Карре, один из крупнейших французских компаративистов, в своем предисловии к популярному пособию по этому предмету М. Ф. Гиара (1951): «Оно изучает международные духовные связи (*relations spirituelles internationales*), фактические взаимоотношения, существовавшие между Байроном и Пушкиным, Гете и Карлейлем, Вальтером Скоттом и Виньи, между произведениями, душевными стремлениями (*inspirations*) и жизнью писателей, принадлежащих к разным литературам».¹ «Настоящая книга адресована прежде всего к тем, кто изучает новую литературу», — пишет Симон Жён, автор другого пособия на ту же тему, еще более близкого к нам по времени (1968).²

Характерно, что классические труды по общей сравнительной литературе (*littérature comparée générale*), принадлежащие наиболее авторитетным представителям этого направления, написаны в тех же исторических рамках: книга Поля Ван-Тигема посвящена истории литературы Европы и Америки «от Ренессанса до наших дней»,³ книга Вернера Фридриха дает обзор сравнительной литературы «от Данте Алигьери до Юджина О'Нийла».⁴

Не без некоторого основания поэтому Ульрих Вейспштейн, автор новейшего немецкого «Введения в сравнительное литературоведение», говорит о «своеобразном остракизме по отношению

к средневековым литературам», издавна господствовавшем в сравнительном литературоведении этого направления («lange obwaltender Ostrazismus gegenüber der antiken und mittelalterlichen Literatur»).⁵

Между тем, если подойти к сравнительному литературоведению с точки зрения его более далеких традиций, восходящих, как я полагаю, к гениальным провидениям Гердера,⁶ мы увидим, что великие основоположники этой науки в XIX в. в соответствии с научными интересами своего времени были прежде всего именно медиевисты: в Германии — братья Якоб и Вильгельм Гриммы, во Франции — Гастон Парис, в России — Александр Н. Веселовский, как и ряд их современников во всех европейских странах. Первый журнал по сравнительному литературоведению «Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte» Макса Коха (1887—1906) не только уделял большое внимание сравнительной истории средневековых литератур, но специально выделил в своей программе фольклор как необходимую область сравнительных исследований. Первый опыт всеобщей сравнительной литературы на английском языке, получивший известность на Западе, — «Сравнительное литературоведение» Г.-М. Поснетта, профессора в Окленде в Новой Зеландии, — начинается с зарождения литературы как устного поэтического творчества (т. е. с вопросов этнографии и фольклора) и в своем обзоре социально обусловленной эволюции литературы всех времен и народов содержит главы, посвященные Востоку, античности и средним векам.⁷

И действительно, природа самого исторического материала средневековых литератур как Запада, так и Востока дает все основания для изучения его сравнительным методом, как это и делалось медиевистами в прошлом и продолжает делаться сейчас. Героический эпос, куртуазный роман и куртуазная лирика, легенда, сказка и бытовая новеллистика по своим жанровым особенностям, сюжетам и мотивам, персонажам, идеологическому содержанию и художественному стилю представляют явления интернациональные — в более узких или более широких культурно-географических рамках, определенных большей или меньшей близостью социального и культурного развития соответствующих народов и культурными контактами между ними. Поэтому они не могут рассматриваться в узких границах истории одного языка или народа без учета, с одной стороны, аналогичных путей литературного и общественного развития, с другой стороны — активного взаимодействия между различными его участками в рамках единого процесса социально-исторического развития человечества. Средневековые литературы еще не обладают узкой национальной замкнутостью, поскольку средневековые народности еще не сразу сложились в буржуазные нации ни в этническом, ни в культурном, ни даже в языковом отношении. Черты сословного сходства нередко преобладают в них над

национальными различиями. О «литературном космополитизме» эпохи феодализма можно говорить с не меньшим правом, чем Жюзеф Текст говорил когда-то о «литературном космополитизме»⁸ французской буржуазной словесности XVIII в., хотя формы этого космополитизма имеют другой типологический характер и заключены в другие историко-географические рамки.

Ограничение сравнительного литературоведения на Западе хронологическими границами так называемого «нового времени» объясняется прежде всего, как я думаю, растущей профессиональной специализацией гуманитарных наук, кругом интересов и знаний самих ученых, а также программами университетов и предписываемыми темами докторских диссертаций. Однако чем более сравнительное литературоведение по своим задачам приближается к всеобщему, тем чувствительнее дает себя знать такое ограничение. Оно сужает историческую перспективу научных исследований, как сужает ее культурно-географическое ограничение областью Европы и Америки, т. е. литературами западными («европоцентризм»), — вопрос, по которому мне уже приходилось неоднократно высказываться.⁹ Рассматривая сравнительную литературу как историю литературы Европы и Америки от Ренессанса до наших дней («от Данте до О'Нийла»), мы остаемся в исторически ограниченных рамках литератур европейского буржуазного общества и принимаем его эстетические каноны за неизменные и вечные нормы литературы и искусства вообще. Привкус таких узких, исторически и социально ограниченных оценок и пристрастий чувствуется, например, в рассуждениях о средневековой литературе такого выдающегося в своей области ученого, как Ван-Тигем, предпосланных его вышеназванной истории всеобщей (на самом деле европейско-американской) литературы «от Ренессанса до наших дней»: «В течение этого тысячелетия [от падения Римской империи до возрождения античности, — *В. Ж.*] после периода почти полного бесплодия мы встречаем богословов, философов, хроникеров, пишущих по-латыни, или хроникеров, повествователей, поэтов, которые пользовались различными народными языками (*langues vulgaires*). Некоторые из этих последних выражали чувства правдивые и человеческие (*des sentiments d'une vérité humaine et permanente*); но чаще им не хватало красоты и совершенства формы, и они не стали для людей книжно образованных (*pour le lettré*) предметами изучения и подражания. То, что было благородного и трогательного в той или иной французской героической эпосе, в каком-нибудь испанском, скандинавском или немецком поэтическом произведении, не имело длительного действия, так как отсутствовали литературная традиция и образованная публика (*le public lettré*). Огромный успех французских *chansons de geste* и рыцарских романов, которые читались и которым подражали во всей Европе, был успехом содержания, а не формы (*un succès de fond et non de forme*) и не превращал их в клас-

сические тексты, поскольку в эту эпоху форму произведения не ценили, не придавая ей никакого значения. В конце средневековья Данте, Чосер, Виллон обнаружили первоклассные литературные качества. Данте сделался даже после своей смерти предметом интерпретации как классик. Однако великое обновление европейской литературы произошло только через соприкосновение с „вновь открытой античностью“». ¹⁰

В не менее категорической форме Ван-Тигем исключает изучение фольклора из области сравнительного литературоведения. «Искусство, — пишет он, — не имеет отношения к этой анонимной традиции, которая по своему характеру остается безличной, в то время как сравнительное литературоведение изучает воздействие и влияние личностей (l'action et l'influence des personnalités)». ¹¹

Между тем личный элемент в поэтическом творчестве — понятие исторически изменчивое и не определяется для историка литературы привычками мысли и предрассудками сегодняшнего дня. Взгляд на литературу прежде всего как на выражение личности писателя развивается вместе с развитием индивидуализма буржуазного общества, его культуры и искусства. Он растет начиная от эпохи Ренессанса через романтизм до крайнего субъективизма современного модернизма, в котором личное переживание, выраженное в субъективной форме, полностью поглощает отражение объективной действительности (mimesis в смысле Аристотеля или Буало). Понятно, что отсутствие современного (или романтического) эстетического индивидуализма в поэтических произведениях средних веков или устного народного творчества не выводит их за пределы эстетического: оно лишь подчиняет их другим художественным нормам как создание другой исторической эпохи.

Соответственно этому сравнительное изучение средневековых литератур выдвигает перед исследователем иной круг явлений и проблем, чем изучение литературы нового времени. В этой последней начиная с эпохи Ренессанса наблюдается последовательная смена литературных направлений и стилей, охватывающая в сходных формах, но с исторически обусловленными различиями, литературы различных народов (Ренессанс, барокко, классицизм, романтизм, критический реализм, модернизм, социалистический реализм). ¹² На фоне этой смены, обусловленной общими закономерностями социального развития, выступают влияния отдельных выдающихся писателей и литературных произведений, воплотивших в наиболее яркой индивидуальной форме общие тенденции литературного развития своего времени, — Вальтера Скотта или Байрона, Диккенса или Бальзака, Толстого или Достоевского, Мопассана или Чехова.

В средневековых литературах не приходится говорить ни о смене литературных направлений, ни о личных влияниях, типическое здесь господствует над индивидуальным, смена лите-

ратурных течений представлена как последовательность литературных жанров. В рамках господствующих жанров замкнуто индивидуальное творчество; жанр является выражением не индивидуально-своеобразного, а социально-типического мировоззрения и стиля.¹³

Таковыми доминирующими жанрами, последовательно сменяющими друг друга, являются: народный героический эпос дофеодальной и ранней феодальной эпохи; куртуазный роман и куртуазная лирика развитого феодального общества; бытовая новеллика средневекового города. Границы и структуры этих жанров, их идейное содержание и художественные формы очерчены очень четко: индивидуальная инициатива проявляется в рамках прочной социальной традиции. Каждый из жанров иллюстрирует особый тип международных литературных взаимодействий. Закономерный характер их последовательности отчетливо выступает в случаях отсутствия прямого литературного контакта (Запад — Восток).

2

В народном героическом эпосе, возникающем и развивающемся в процессе устного народного творчества и частично зафиксированном в письменных литературных памятниках на ранней ступени развития феодального общества, международные параллели и аналогии господствуют над литературными взаимодействиями. С средневековым эпосом германских и романских народов, русскими былинами, южнославянскими «юнацкими песнями» мы можем в настоящее время с полным основанием сопоставить эпическое творчество тюркских, монгольских, кавказских и других народов, обнаруживающее с ними ритательно общие черты.¹⁴

Другой тип международных связей представляет куртуазный роман, создание развитого феодального общества, в котором рыцарское служение даме и рыцарские приключения (aventures) развернуты как идеальная проекция общественного мировоззрения средневекового рыцарства.

Классические сюжеты рыцарского эпоса — романы о Ланселоте, о Тристане, об Александре и Энее (каковы бы ни были их источники) — проходят в руках поэтов, как выдающихся по своему мастерству (Кретъен де Труа), так и подражателей и эпитогонов, через ряд последовательных обработок (редакций), приспособляющих традиционный сюжет к меняющимся вкусам рыцарского общества. Рядом с более «вульгарным» «Тристаном» Бериуа стоит куртуазный «Тристан» Томаса и более поздний прозаический роман о Тристане «Вульгаты», в котором шаблонные рыцарские приключения вытесняют сложные психологические конфликты более ранних версий. По сравнению с методом романтической и реалистической литературы XIX в. характерно,

что поэт, перед которым стоит тема конфликта рыцарской любви с семейным долгом и вассальной верностью, не ищет материала для своего повествования в прямом наблюдении над типическими явлениями окружающей общественной действительности, как это сделали при изображении аналогичного семейного конфликта Л. Н. Толстой («Анна Каренина») или Мопассан («Монт Ориоль»): он пользуется освященным традицией сюжетом, давая ему новую интерпретацию.

Поэтому известное утверждение А. Н. Веселовского, будто всякий литературный мотив или сюжет является переосмыслением какой-нибудь традиционной поэтической «формулы» или «схемы», основано на привычных для него¹⁵ как исследователя нормах средневековой эстетики и поэтики. Названные выше романы Толстого и Мопассана, несмотря на наличие в них классического любовного треугольника, не являются современной перелицовкой «Тристана» и не связаны с ним сюжетной традицией в том смысле, как это типично для средневековых романов (или в фольклоре — для вариантов интернациональной волшебной сказки).¹⁶

Из Франции, как передовой (или «классической», по выражению Энгельса) страны развитого феодализма, куртуазные романы как жанр проникают в рыцарскую литературу других европейских стран, сохраняя при этом те же классические сюжеты. Литературное взаимодействие имеет в основном характер переводов, но переводов творческих, приспособляющих заимствованный жанровый и сюжетный образец к идейным запросам заимствующей литературы и к местным литературным традициям. Такой характер имеет, например, немецкий «Тристан» Готфрида Страсбургского, творческий перевод куртуазной версии «Тристана» англо-норманнского трувера Томаса, но также английский «Sir Tristram», приближающийся к более демократической манере английской народной баллады, или норвежская и исландская «Tristramssaga» — прозаический перевод того же источника, выполненный в стиле исландских семейных саг.

Социально-историческая закономерность этих явлений для литературы эпохи феодализма и в этом случае подтверждается аналогичными явлениями на Ближнем и Среднем Востоке. И здесь за героическим эпосом следует так называемый «романтический» (точнее «романический») в персидской и других ираноязычных литературах XI и последующих веков. Героическая тематика старого народного эпоса сменяется в нем любовной, психологической темой, воплощающейся в рыцарских приключениях и подвигах. Возвышенный, «романтический» характер любовного чувства, соединяющего избранных героев, понятие любви как служения, изображение любовного томления, оцепенения, в которое любящий впадает при виде любимой, любовной болезни и безумия, наконец совершенно новое искусство раскрытия этих стереотипных душевных переживаний (обычно в форме интро-

спективных монологов, диалогов, лирических посланий) — все это позволяет сближать с типологической точки зрения стихотворные романы француза Кретьена де Труа и его современника в литературе на языке фарси, азербайджанца по своему происхождению, Низами (ок. 1140—1203), как произведения одного жанра и одной исторической эпохи, без того чтобы можно было говорить о заимствовании с той или другой стороны.

Вместе с тем и для Востока, как и для Запада, характерны творческие переводы и переделки классических произведений «романтического эпоса»: они даже получили здесь специальное название «назира» («отклики»).¹⁷ Такие любовные сюжеты как «Лейли и Меджнун», «Хосров и Ширин» (позднее «Фархад и Ширин»), «Юсуф и Зюлейка» известны с XII вплоть до XIX в. (т. е. до начала литературной «европеизации», сменившей многовековую феодальную традицию). При этом поэтические образцы на языке «фарси» сыграли на Востоке такую же роль, как французские рыцарские романы на Западе. За многочисленными персидскими и таджикскими переработками последовали творческие переводы на языки тюркских народов (Алишер Навои в Средней Азии, Физули в Азербайджане и мн. др.): обстоятельство, еще раз свидетельствующее об историко-типологической закономерности этого явления для литературы феодального общества.

Третий тип литературных взаимодействий в поэзии феодального общества представляет куртуазная любовная лирика трубадуров, воспевающая в форме феодального служения даме индивидуальное любовное чувство или, скорее, видимость такового, еще не эмансипированную от сословных форм. Здесь очагом распространения нового жанра и связанного с ним стиля явился Прованс, представлявший в XI—XII вв. передовой участок экономического, общественного и культурного развития Западной Европы. Из Прованса новое искусство, как известно, проникло в северную Францию, за Пиренеи, в Италию и в германские земли. В Германии искусство миннезингеров провансальско-французского стиля перекрыло зародыши простых национальных форм — народных любовных четверостиший, частично вкладываемых в уста женщин (Frauenlieder). Германские миннезингеры куртуазного стиля, начиная с фламандца Генриха фон Фельдеке и эльзасца Фридриха фон Хузен, выросших в условиях двуязычия и непосредственного культурно-географического контакта с романской культурой, подражали, как известно, провансальским трубадурам и французским труверам. Их продолжатели Генрих фон Морунген и Рейнмар Старший шли продолженными ими путями. В творчестве Вальтера фон дер Фогельвейде, представляющем вершину этого развития, куртуазная традиция объединяется со старой, народной. Однако в этом случае число прямых переводов и обработок провансальских и французских образцов совершенно ничтожно и полностью отсут-

ствуует подражание поэтической манере того или иного индивидуального учителя. Нельзя говорить об учениках Гираута де Борнеля или Фолькета де Марселя в Германии. Можно только говорить об общем влиянии нового жанра лирической любовной песни (*canzo, chanson*), его идейного и психологического содержания, его традиционной поэтической фразеологии и лексики, которая нередко имеет переводный франко-провансальский характер (*servir — dienen, retener — an sich nemen, joi — freude, dezir — senen, bel captenemen — zucht, fuoge, mezura — maze* и т. п.). К влиянию романских образцов относятся и новая метрическая форма, и сложная строфическая композиция, и связанная с нею музыка, заметно отличающиеся от старой традиции народного типа (*altheimischer Minnesang*). В целом, за исключением особенностей стихотворной формы, это скорее аналогичная структура, которая закономерным образом воспроизводится на основе сходных идейных и художественных предпосылок.

То же относится к гораздо более сложной проблеме взаимоотношения между провансальской рыцарской поэзией любовного содержания и более ранней по времени своего происхождения классической арабской лирикой.¹⁸ Свою точку зрения по этому вопросу я могу повторить здесь только в самой краткой форме. Нельзя исключить возможность влияния арабской «моды» на первоначальное зарождение в Провансе куртуазной лирики высокого стиля как своеобразного социального института, при котором любовная поэзия, рассказывающая о личном чувстве или о его видимости, служит предметом развлечения феодального двора и формой феодального служения: можно признать ее воздействие на некоторые особенности музыкальной и строфической композиции. Однако невозможно, учитывая прежде всего языковые условия, предположить наличие таких глубоких контактов между арабами и провансальцами, которые могли бы объяснить прямым влиянием арабских литературных образцов столь далеко идущее сходство мотивов, поэтических образов и фразеологии этой лирики.¹⁹ Самое обилие таких сопоставлений и их принципиальный, очевидно не случайный характер заставляют нас думать и здесь о внутренних законах развития целостной художественной структуры, воссоздававшихся в аналогичных условиях сходной социальной обстановки развитого феодального общества. Внешний толчок, если он даже был, мог только способствовать более быстрой кристаллизации, подсказанной сходными условиями внутреннего развития.

Четвертый тип международных литературных взаимодействий представляет стихотворная новеллистика бытового содержания, развлекательная и поучительная, расцвет которой связан с развитием средневекового города: французские *фэблио*, немецкие *шванки* и родственные им восточные «хикаяты». Произведения этого жанра связаны у разных наро-

дов сходными сюжетами анекдотического характера, восходящими частью к устным фольклорным источникам, частью к пришедшим с Востока и переведившимся с одного языка на другой обширным компиляциям типа «Панчатантры», «Повести о семи мудрецах» и ряда других. После того как работами финской школы в сказочных каталогах типа Аарне-Томпсона и других национальных, построенных по той же системе, эти сюжеты были зарегистрированы и описаны, вряд ли можно оспаривать их международный характер, как это в свое время сделал для Франции Жозеф Бедье в своей книге о фэблио.²⁰ «Странствующие» международные сюжеты на уровне устной народной традиции или генетически с нею связанной традиции книжной представляют явление в известной степени аналогичное с классическими сюжетами средневекового романа, переходившими от одного народа к другому, перекраиваясь в творческих переводах в соответствии с особенностями быта и общественной жизни, литературными традициями и вкусами данного народа. В этом относительная справедливость позиции Бедье: с этой точки зрения, французские фэблио — явление французской литературы, они повернуты к французской общественной действительности, как и немецкие стихотворные шванки соотнесены с немецкой действительностью, несмотря на их французские или международные источники. Однако мера их национального своеобразия ограничена в соответствии с характерными особенностями средневековой литературы.

3

Наиболее далеки от современной концепции индивидуального авторства произведения героического эпоса, устного сначала, а в дальнейшем письменного и даже литературно обработанного. Они опираются на длительную, часто многовековую устную традицию, которую можно назвать коллективной — не в смысле романтического понимания коллективности народного творчества, а в смысле тех наблюдений над бытованием традиционной устной поэзии, которыми мы обязаны Гильфердингу и Радлову и их русским и советским последователям, а также Мурко, Менендес Пидалью, в новейшее время американским ученым Парри и Лорду. Эпические певцы являются не только исполнителями, но и создателями или воссоздателями традиционной песни; ее творческое воспроизведение представляет импровизацию в рамках очень стойкой традиции сюжетов и поэтических форм. Существуют певцы более одаренные, чем другие, их имена (как мы видим на примерах среднеазиатского эпоса) могут в течение нескольких десятилетий храниться в памяти потомства, они способны создавать новые произведения, доказательством чего может служить существование обширных циклов, разросшихся по принципу генеалогической циклизации вокруг имени популяр-

ного эпического героя. Однако они творят по традиционным образцам в тех же рамках освященных традицией сюжетов и форм, и созданные ими произведения, как правильно говорил Менендес Пидаль, остаются в принципе анонимными. Цитирую его слова: «Невозможно даже самому выдающемуся исполнителю переработанного текста приписать авторство в современном значении этого понятия, ибо значительная часть стихов его переработки взята из текущего традиционного текста и значительная часть переработанной поэмы принадлежит предыдущим авторам».²¹

Сказание и поэма о Нибелунгах дают нам парадигматический пример многовекового развития устного эпоса. Узловые пункты этого развития по многочисленным сохранившимся письменным памятникам в основном правильно реконструировал Андреас Хойслер, хотя он неправильно рассматривал каждый такой узловой пункт не как вариант текучей устноэпической традиции, а как результат единичного творческого акта певца, в духе современного понимания индивидуального авторства.²²

Более кратковременной была история французского эпоса. Однако, учитывая многочисленные указания на его устное исполнение и существование вполне сложившегося стиля традиционных устойчивых формул, уже в «Песне о Роланде» мы имеем все основания предполагать, что письменным памятникам и здесь предшествовала достаточно длительная традиция устного творческого исполнения.

Более сложным представляется нам другой вопрос: является ли письменный текст *chansons de geste* или «Песня о Нибелунгах» простой записью со слов последнего устного исполнителя эпической песни или результатом творческой или литературной обработки какого-нибудь Турольда или Кюренберга? Имена Турольда в «Песне о Роланде» или жонглера Бертоле в «Рауль де Камбрэ» сами по себе еще не гарантируют их авторства в современном смысле. Нам известны теперь многочисленные примеры в устном творчестве среднеазиатских сказителей, когда последний сказитель, от которого записана песня, считая себя «автором» своего варианта, заканчивает его названием своего имени, даже в такой оригинальной форме: «Эту песню сложил Исламшаир и записал Мансур Афзалов».²³ Еще более показательны в этом смысле обязательные авторские концовки в каракалпакском эпосе: здесь сказитель вслед за своим именем называет «семь поколений» своих учителей, заключая эту поэтическую родословную именем первого в ряду сказителей — мудрого певца и прорицателя Супра Жирау, который упоминается в эпосе как певец хана Тохтамыша (конец XIV в.), — своего рода Гомера как праотца «гомеридов».²⁴

Более критического отношения требует от нас в этой связи и проблема эпических формул. Наличие их в тексте письменного эпоса восходит в конечном счете к традиции устного исполне-

ния, но само по себе оно еще не доказывает, что самый текст является непосредственным продуктом устного, а не письменного творчества. Традиционные формулы могли и должны были сохраниться как признаки стиля героического эпоса и в условиях письменной, литературной, скажем даже — авторской обработки. Ведь эти признаки стиля героического эпоса были присущи ему как жанру, а средневековая поэзия развивалась в рамках очень строгих жанровых канонов.

Приведем один пример. В своей книге «Сказитель эпоса» («The Singer of Tales») ²⁵ проф. А. Лорд показывает путем подчеркивания в тексте эпических формул, что стиль англосаксонской поэмы о Беовульфе является почти целиком устнопоэтическим. Однако если мы обратимся к христианскому эпосу Кюневульфа, безусловно письменному и «литературному» (VIII в.), к его эпическим легендам «Елена» и «Юлиана», то число таких же — причем тех же самых — формул окажется не меньше, а больше. Это показывает только, что Кюневульф, владевший, как и легендарный Кэдмон, искусством устного героического эпоса, сумел применить его традиционные формы и формулы к новым христианским темам.

Не решает вопроса об устном происхождении текста и указание Жана Ришнера (1955) ²⁶ и Менендеса Пидалья (в его книге о Роланде, 1959) ²⁷ на наличие рукописей одного и того же эпического произведения, различающихся значительными вариантами, в которых эти авторы и ряд их последователей хотели бы видеть прямое отражение вариативности устной эпической традиции. Для доказательства этого положения требуется пристальный филологический анализ характера этих вариантов, устного или письменного, который, как мне кажется, с этой точки зрения еще не проделан. Как известно, особенностью средневековой рукописной традиции является более или менее свободное вмешательство переписчика в авторский текст, делающее переписчика в различной степени соавтором переписываемого произведения: сокращение, расширение, часто завершение оригинала, его стилистическая, а иногда и идеологическая обработка. ²⁸ Такие творческие (а не механические) варианты письменного текста занимают как бы промежуточное положение между варьированием устного исполнителя и теми самостоятельными обработками и переводами классических произведений рыцарского романа, о которых было сказано раньше. Нужны серьезные доказательства, чтобы можно было согласиться с тем, что рукопись *C* поэмы о Нибелунгах представляет устный вариант текста рукописи *B* или ее предшественника, а не ее литературную обработку в более куртуазном стиле.

Еще один вопрос, связанный с проблемой устнопоэтических формул в героическом эпосе, требует теоретического уточнения. Парри и вслед за ним Лорд объясняют наличие формул в стиле южнославянских (как и других) певцов техническими услови-

ями устной импровизации перед аудиторией. «Способ композиции певца, — неоднократно утверждает Лорд, — продиктован необходимостью спешить («is dictated by the demands of high speed»)²⁹ Трудно думать, чтобы это техническое объяснение при всей своей соблазвившей многих простоте было адекватно сложности самих фактов. Традиционные формулы эпического повествования и стиля представляются мне особенностями поэтического мышления, в котором типическое и традиционное преобладало над индивидуальным.

Если описания вооружения героя, седлания коня, его скачки и т. д. всякий раз повторяются в одинаковых (в частности варьированных) формулах (эпических клише), то это происходит потому, что для художественного сознания певца они не дифференцированы от случая к случаю и потому выражаются в одинаковых формах.

Если послу дается подробное поручение и посол затем повторяет его теми же словами, значит, сознание поэта неспособно оторваться от повторяющегося конкретного факта, не в состоянии заменить его абстрактной номинацией (общим понятием), как если бы при отсутствии местоимений в качестве заместителей имен говорящий должен был бы по нескольку раз повторять те же конкретные имена.

Если сам герой, или его меч, или стремяна, или другие окружающие его предметы, явления природы или люди сопровождают в эпосе постоянными эпитетами, то это потому, что каждый знаменательный для сказителя и его слушателей предмет имеет одно типическое определение, как бы выражающее его типическую сущность и одновременно (как указывает Веселовский в своей «Истории эпитета») самое лучшее его качество («epitheton ornans»), желаемый идеал: герой — сильный и смелый, король — мудрый, седовласый (*à barbe fleurie*), женщина — прекраснокудрая, панцирь — золотой, меч — острый, стремячко — шелковое и т. д.³⁰

Параллелизм и повторение, эти древнейшие особенности устного поэтического стиля, создают плавность, замедленность и последовательность развития действия, отражающие восприятие действительности, которое мы называем эпическим.

Разумеется, наличие повествовательных и фразеологических формул облегчает устное исполнение, но объясняется оно более глубокими особенностями художественного мировоззрения и стиля.

4

Если освободить таким образом понятие «стиля формул» (*formulaic style, style formulaire*) от связи с техникой устного творчества и рассматривать его как явление, основанное на исторически обусловленных формах художественного познания

действительности, то мы будем вправе применить это понятие и к более поздней ступени средневекового искусства — к куртуазному роману и к куртуазной лирике рыцарского общества эпохи развитого феодализма.

Стихотворный роман Кретьена де Труа, его возможных предшественников, современников и последователей создает типические образы рыцарей и дам, воплощающих в своем поведении идеалы рыцарского общества. Роман этот широко применяет повествовательные клише: исходное положение — пир при дворе короля Артура, завязка — появление вражеского посланника или врага (*quête*), бросающего вызов Артуру и его рыцарям, выезд героя на поиски врага, стереотипные встречи в пути, частично сказочно-фантастические, рыцарские поединки, прием в замке, встреча с прекрасной незнакомкой, молящей рыцаря о защите против врага, насильника, и мн. др. Разумеется, эти клише более свободны и индивидуализованы, чем в героическом эпосе; тем не менее они всегда остаются в рамках типического, а поведение героя определяется сословными нормами, тем, что акад. Д. С. Лихачев по отношению к средневековой русской литературе удачно обозначил словом «этикет»³¹ («rituel mondain» — по терминологии Р. Гьетта).³² Создание новых героев и новых романов происходит по старым шаблонам, даже если в нем участвует новый материал, заимствованный из фольклорных или литературных источников. По этому принципу строятся в дальнейшем обширные прозаические компиляции типа старофранцузского цикла «Вульгаты» (первая половина XIII в.) и связанного с ней английского «Смерть Артура» («La Morte d'Arthur») рыцаря Томаса Малори (1485).

Этим шаблонам повествования соответствуют формулы словесного выражения, также более свободные, чем в устном героическом эпосе, однако связанные традиционными представлениями об облике и поведении действующих лиц. Они многочисленны уже у Кретьена и созданы в большинстве случаев не им лично, образуя вырастающую над лексикой фразеологическую «надстройку» (или «суперструктуру»). Старые филологические работы, в особенности немецкие, посвященные стилю Кретьена де Труа и др., собрали обширный материал таких стилистических формул, хотя не сумели дать ему художественное истолкование. В качестве образца можно привести некоторые примеры парных формул, неоднократно повторяющихся у Кретьена в том же или в разных произведениях, как и в произведениях большинства его современников. Ср.: *preuz et hardi, liez et jovanz, bel et bon; joi et deduit, duel et ire, pleur et soupire; dire et conter, oir et entendre, acoler et baisier, querir et prier* и мн. др.³³ Такие формулы, из которых некоторые восходят к традиции героического эпоса, являются выражением типического, мало индивидуализованного восприятия действительности и художественного ее выражения: они не создают индивидуального облика

действующих лиц и лишь в незначительной степени отражают индивидуальный стиль поэта.

То же относится и к любовной лирике провансальских трубадуров и их французских и немецких последователей. Фикция личного любовного чувства, куртуазной любви, в песнях, обращенных к жене сеньора, выражается в них в сословных формулах рыцарского служения даме, характерных для феодального общества. Кожущееся однообразие этих песен, на которое, с точки зрения позднейших художественных вкусов, несправедливо жаловались некоторые исследователи и писатели нашего времени, основано на наличии в них типических переживаний или фикции переживаний, выраженных в формулах, хотя и варьируемых, но не выходящих за рамки типического и традиционного. Традиционными являются темы и мотивы этих песен и их словесное выражение. Пауль Цумтор в своих интересных работах о средневековой любовной лирике говорит о «регистрах выражения» (*régistres d'expression*), соответствующих определенным «схемам мысли» (*schémes mentaux*).³⁴

Мы соотносим творчество трубадура с его любовной биографией и тем самым вносим в него не присущее ему биографически личное содержание. Известно, что позднейшие биографии трубадуров (*gazos*), составленные в конце XIII в., имеют легендарный характер и основаны не столько на устной анекдотической традиции, сколько на домыслах, подсказанных смутными намеками в тексте песен. Типологическое сходство с провансальскими *gazos* имеют несколько более ранние по времени, основанные на легендах и устных преданиях биографии арабских классических поэтов, объединенные в книге «Китаб аль-Агани» (X в.). В Германии миннезингеры Генрих фон Морунген («Der edle Moringen») и Готфрид фон Нейфен, Бренненберг и Тангейзер стали героями народных баллад, но связанные с их именем сюжеты происходят из международного устного и письменного фольклора («возвращение мужа», повесть о «съеденном сердце», о раскаявшемся грешнике, осужденном бессердечным священником). Все эти явления знаменательны как свидетельство пробуждения интереса к личности поэта и его поэтической биографии, однако интерес этот — ретроспективный и он относится к более позднему времени.

Такое же легендарное происхождение имеет, по-видимому, романтическая биография Джауфре Рюделя, певца «далекой любви», которая в XIX в. сделалась широко популярным выражением романтической концепции любви поэта. Однако «amor de lonh» Джауфре Рюделя принадлежит к традиционному в лирике трубадуров поэтическим мотивам и выражениям. Ср. Бернарт де Вентадорн:

Mo cor ai pres d'Amor,
Que l'esperitz lai cor,
Ma lo cors es sai, alhor,
Lonh de lai, en Fransa.

Если же взять в качестве образца начало знаменитой канцоны Джауфре Рюделя, посвященной «далекой любви», и, следуя методике Лорда, подчеркнуть в ней все формулы трубадурского стиля, то она найдет себе соответствия, более точные или более свободные, во многих сходных любовных песнях с традиционным «весенним зачином»:

Lanquan li jorn son larc en may,
M'es bels dous chans d'auzels de lonh,
E quan my sui partitz de lay,
Remembra'm d'un amor de lonh,
Van de talan embroncx e clis,
Si que chans ni flors d'albepis
No m platz plus que l'yverns geletz.

Разумеется, было бы парадоксальным преувеличением отрицать наличие в любовной лирике трубадуров элементов индивидуального творчества, вырастающих в рамках литературной традиции. Поэзия трубадуров, по мнению ее современного советского исследователя, является «индивидуальной поэзией, однако эта индивидуальность чрезвычайно регламентирована». «Регламентированность определяет все сферы средневековой жизни, в первую очередь — феодальный миропорядок с его сложной и неподвижной иерархической системой, которая в свою очередь воспринималась как отражение иерархии небесной. Традиционность отнюдь не ощущалась как недостаток, — она, напротив, была необходимым условием поэтического произведения. Публика вовсе не ожидала от автора новых идей или неожиданных сюжетных ходов, которые были бы не только ей непонятны, но и сочтены „некуртуазными“. Поэтическая ценность произведения определялась прежде всего тем, в какой степени автор сумел идентифицировать собственный опыт с опытом литературной традиции. Его творческая личность получает, однако, неограниченные возможности для развития в области совершенствования формы, которая впервые в истории европейской литературы получает значение самостоятельной эстетической категории».

«Высшая степень артистизма» искусства трубадуров предполагает «упорядоченность, установленность и соответствие в совершенной форме — таковы основные условия, предъявляемые к средневековому произведению искусства, в частности к куртуазной песне».³⁵

Мера индивидуальности в средневековой поэзии, в частности в искусстве трубадуров, проступающая сквозь традицию формул и их комбинаций, представляет важную проблему исторической поэтики, до сих пор еще не обследованную. Постепенно, однако, индивидуальный образ автора, воплощенный в художественном слове, начинает все более вырисовываться на фоне социально типического — в особенности в стороне от генеральной линии развития куртуазной лирики, от жанра любовной канцоны. При-

мером могут служить сирвента Бертрана де Борна «*Ve m' platz le dous temps de pascoz*» и некоторые стихотворения Вальтера фон дер Фогельвейде, в особенности его «Жалоба» («*Klage*»): «*Owē, wār sint verschwunden alliu miniu jār. . .*».

В целом же можно сказать, что личное биографическое содержание и индивидуальная форма выражения появляются в европейской лирике уже на заре эпохи Возрождения, в творчестве молодого Данте.

* * *

Подводя итоги всему сказанному, мы должны признать, что сравнительное изучение средневековой литературы как явления международного диктуется самим объектом изучения. Вместе с тем проблемы личного авторства, литературной традиции и творческого новаторства, выбор сюжета и приемы его стилистической обработки, наконец социальная связанность и обусловленность жанра и стиля имеют совершенно иной характер в поэзии дофеодальной и феодальной эпохи, чем в новой литературе буржуазного общества.

Мы считаем принципиально необходимым включение средневековой литературы в общие рамки сравнительного изучения мирового литературного процесса, но оно требует учета присущих этой эпохе социально-исторических особенностей.

АЛИШЕР НАВОИ И ПРОБЛЕМА РЕНЕССАНСА В ЛИТЕРАТУРАХ ВОСТОКА

1

Проблема Ренессанса или сходных с Ренессансом явлений в культуре и литературе Востока неоднократно ставилась за последние годы. Наиболее широко она намечена акад. Н. И. Конрадом, который говорит о «мировой литературе гуманизма» как о «еще одной эпохе великой общности литературы. Начинает ее в VIII—IX веках Китай, продолжает в IX—XV веках Средняя Азия и Иран вместе с прилегающей частью Индии; заканчивает в XIV—XVI веках Европа».¹

Давним поборником идеи «восточного Ренессанса» является Ш. И. Нудубидзе.² Однако положения его вызывают ряд серьезных возражений. Вопрос заключается не в происхождении западноевропейского Ренессанса из восточных источников («восточные корни западного Ренессанса», согласно формулировке акад. Нудубидзе), а в аналогичном развитии идеологии на одинаковых ступенях общественного развития, иными словами — в схождении историко-типологического характера. С другой стороны, идеологическая проблема Ренессанса не может быть сведена к наличию на Востоке и на Западе традиций неоплатонизма или — еще более узко — к влиянию философских сочинений Дионисия Ареопагита, христианского неоплатоника V в. н. э. («в основе идеологии итальянского Ренессанса, -- по утверждению акад. Нудубидзе, — следует искать мистические идеи, связанные с именем Псевдо-Ареопагита»)³ Неоплатонизм представляет лишь одну (хотя и немаловажную) философскую струю в гораздо более широком и сложном комплексе идеологических тенденций эмансипации личности и мысли человека от гнета средневековых феодальных отношений и от церковного мировоззрения как «наиболее общего синтеза и наиболее общей санкции существующего феодального строя» (Энгельс).⁴

Спорным является и отнесение к Ренессансу Шота Руставели и грузинской поэзии его времени (XI—XII вв.). Гораздо более убедительными представляются выводы творческого сотрудниче-

ства Н. Я. Марра и В. Ф. Шишмарева:⁵ «Культ дамы и рыцарство» в поэме Руставели перекликаются с любовными теориями провансальских трубадуров на основе общих социальных предпосылок «рыцарской» культуры. Это явление периода развитого феодального общества нельзя отождествлять с Ренессансом ни по его социальной природе, ни по идейному содержанию.

На IV Международном конгрессе славистов в Москве (1958) был поставлен на обсуждение вопрос о наличии рядом с бесспорными и давно признанными явлениями Ренессанса у западнославянских и южнославянских народов⁶ менее отчетливо выраженных ренессансных тенденций и в древнерусской культуре и литературе.⁷ Д. С. Лихачев⁸ говорил в этом смысле о «восточноевропейском предвозрождении» в русском изобразительном искусстве и русской литературе XIV—XV вв. в связи с так называемым «вторым южнославянским влиянием». Акад. М. П. Алексеев⁹ отметил явления гуманизма в русской литературе и публицистике XVI—XVII вв.

При постановке вопроса о «восточном Ренессансе» следует помнить, что определяющий момент в развитии новой ренессансной культуры в Западной Европе — не возрождение античной литературы и искусства само по себе, а факты более глубокого и общего порядка: эмансипация личности от сословно-корпоративной связанности средневекового общества, освобождение человеческой мысли от богословского догматизма, гуманистическое мирозерцание, делающее человека мерилом всех вещей, открытие и опытное познание мира — природы и человека, развитие светской гуманистической культуры, науки и искусства. При этом в Западной Европе гуманизм опирался на возрождение и своеобразное истолкование традиции античной культуры, искусства и литературы как культуры по преимуществу светской, человеческой (антропоцентрической), свободной от церковного догматизма и аскетического спиритуализма средневековой христианской культуры. Говоря словами Энгельса, «перед ее светлыми образами исчезли призраки средневековья».¹⁰ Однако так называемое «возрождение классической древности» — не репаяющий признак эпохи Ренессанса и не единственный возможный путь для эмансипации от феодально-клерикальной идеологии средних веков.

Общие исторические предпосылки эпохи Возрождения нам хорошо известны: начало распада феодальных отношений, зарождение внутри зрелого феодального общества новых тенденций буржуазного развития. Предпосылки эти наличествовали в известной мере в феодальной общественности Средней Азии второй половины XV в., породившей великого основоположника классической узбекской литературы Мир Алишера Навои (1441—1501).

Не будет историческим преувеличением утверждать, что Средняя Азия в XV в. при Тимуридах достигла уровня развития производственных и общественных отношений, очень близко соответствующего эпохе раннего Возрождения в Италии (XIV в. — первая

половина XV в.). Победа Тимура в борьбе за мировое владычество против Золотой Орды и государства Баязида имела своей причиной не только его личное дарование и силу его войска, но и то, что он опирался на материальные ресурсы самого передового по своему социально-экономическому развитию участка Переднего и Среднего Востока (бывшей Монгольской империи) — Мавераннахра, Средней Азии. В дальнейшем политика Тимура вела к обогащению его исконных среднеазиатских владений за счет побежденных и вассальных государств и к форсированному развитию производительных сил Мавераннахра — к покровительству ремеслам и торговле, к массовому пересаживанию ремесел и ремесленников в резиденцию государя, к монументальному городскому строительству крупнейших масштабов, к оросительным работам в земледельческих оазисах.

Средняя Азия при Тимуридах (XV в.) пожинала плоды этой политики. И все же, подойдя вплотную к тому, что мы называем «первоначальным капиталистическим накоплением», она (как и весь Восток, как, впрочем, и Италия XV—XVI вв.) не перешагнула грани, отделяющей средневековое феодальное общество от общества буржуазного. Решающую роль при этом сыграли не только неравномерности и противоречия полужемледельческого-полукучечового государства, наличие в нем различных общественных укладов, от патриархально-родового до развитого феодального строя, пестрота племенного и национального состава, более характерная для варварской империи раннего средневековья, сложившейся в результате завоеваний, чем для развитого феодального общества эпохи абсолютизма, с типичным для него национальным размежеванием. Основное значение имел процесс рефеодализации, начинающийся в XVI в., т. е. общественный и культурный регресс, закрепление феодальных отношений — как и в средиземноморских странах Европы (Италии, южной Германии), — процесс, вызванный на Западе и Востоке едва ли не теми же причинами: развитием заокеанской колониальной торговли, перенесением мировых торговых путей из Средиземного моря и связанных с ним стран Передней и Средней Азии в Атлантический океан. Результатом этого процесса было превращение передовых культурных стран Востока в отсталое провинциальное захолустье.

Идеологическая сторона эпохи Ренессанса на Западе наиболее полно раскрывается в известной характеристике Энгельса, которая непосредственно подводит нас к проблемам творчества Алишера Навои. «Это был величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености. Люди, основавшие современное господство буржуазии, были всем чем угодно, но только не людьми буржуазно-ограниченными... Леонардо да Винчи был не только великим живописцем, но и вели-

ким математиком, механиком и инженером, которому обязаны важными открытиями самые разнообразные отрасли физики. Альбрехт Дюрер был живописцем, гравером, скульптором, архитектором и, кроме того, изобрел систему фортификации, содержащую в себе некоторые идеи, которые много позднее были вновь подхвачены Монталамбером и новейшим немецким учением о фортификации. Макиавелли был государственным деятелем, историком, поэтом и, кроме того, первым достойным упоминания военным писателем нового времени... Герои того времени не стали еще рабами разделения труда, ограничивающее, создающее односторонность, влияние которого мы так часто наблюдаем у их преемников. Но что особенно характерно для них, так это то, что они почти все живут в самой гуще интересов своего времени, принимают живое участие в практической борьбе, становятся на сторону той или иной партии и борются кто словом и пером, кто мечом, а кто и тем и другим вместе. Отсюда та полнота и сила характера, которые делают их цельными людьми».¹¹

2

Поэт и ученый, музыкант и художник, государственный деятель крупного масштаба, одно время фактический правитель государства султана Хусейна и в то же время один из культурнейших людей своего времени, Алишер Навои¹² своей творческой многосторонностью напоминает тех «титанов эпохи Возрождения», о которых говорит Энгельс. В противоположность узкому профессионализму и специализации людей уже сложившегося буржуазного общества, Навои, подобно своим западным современникам типа Леонардо да Винчи, выступает перед нами как всесторонне развитая и целостная личность, объединяющая в своем универсализме науку и искусство, философскую теорию и общественную практику.

Образ Навои исторически неотделим от широкого круга его современников, друзей, почитателей и прямых учеников — поэтов и историков, живописцев и каллиграфов, архитекторов и музыкантов.¹³ Как знатный вельможа, первый сановник и один из самых богатых людей в государстве, Алишер становится покровителем и руководителем многочисленных ученых, писателей и художников, определивших своею деятельностью культурный расцвет «эпохи Навои». Среди этих знаменитых современников Алишера, пользовавшихся его покровительством и дружбой, на первом месте вспоминаются его учитель Абдуррахман Джами, последний великий классик таджикско-персидской поэзии, тонкий лирик Хеляли — непосредственный ученик Навои, поэт Бинаи, историки Мирхонд и Хондемир, историк литературы Давлат-Шах, автор «Жизнеописаний поэтов», живописец-миниатюрист Бехзад, прозванный Рафаэлем Востока, знаменитый каллиграф Султан Али,

музыканты Шейхи и Хуссейнуди и многие другие. «Благодаря Алишеру сколько людей получило писательское и художественное воспитание и укрепление своего дарования, — писал впоследствии султан Бабур. — Подобного Алишер-беку покровителя и воспитателя людей науки больше не было».

С именем и деятельностью Навои связаны строительство Герата и создание множества общественных зданий и частных построек, воздвигнутых за счет государства или за его собственный счет. На берегу оросительного канала Инджим в северной части города он построил целый комплекс зданий, окруженных тенистыми садами (так называемое Халасие), — мечеть, медресе, ханаку (общежитие дервишей), больницу и бани. Давлат-шах говорит о них: «Путники, прошедшие весь свет, не могли указать подобных зданий по их украшениям и тщательности работы».

Самарканд времен Улугбека (первая половина XV в.) и в особенности Герат при Алишере Навои (вторая половина XV в.) во многих отношениях напоминают итальянские города раннего Возрождения (XIV в.) эпохи Боккаччо и Петрарки, первых гуманистов и первых художников Ренессанса. Здесь также создается новая светская культура, процветают философское вольномыслие и утонченное наслаждение жизнью, наука и искусство становятся высшей ценностью. В условиях развития городской культуры происходит раскрепощение личности от средневековой связанности профессий в целом и от догматизма средневекового религиозного мирозерцания. В то же время (как отметил акад. А. Н. Веселовский по отношению к Возрождению итальянскому)¹⁴ рост и освобождение личности на одном полюсе общества сопровождаются на другом его полюсе еще более тяжелым социальным гнетом и порабощением. В этом противоречии, так ярко сказавшемся в трагической катастрофе султана Улугбека, внука Тимура, знаменитого математика и астронома, павшего жертвой народного мятежа, поднятого фанатическим духовенством (1449),¹⁵ заключается главный источник обреченности этой культуры в грядущих социальных катастрофах. Лишь немногие, лучшие люди этого времени, как Навои, сознают это противоречие и стараются соединить в художественном творчестве и в общественной практике утонченную культуру личности с широкодемократическими, гуманистическими симпатиями к порабощенным народным массам, с искренней заботой об облегчении участи народа и его духовном просвещении.

Навои явился основоположником классической (ренессансного стиля) поэзии на древнеузбекском («чагатайском») языке. Энгельс считает создание большой классической литературы на народном языке одним из величайших достижений Западной Европы в эпоху Возрождения. «В Италии, Франции, Германии возникла новая, первая современная литература, — пишет Энгельс. — Англия и Испания пережили вскоре вслед за этим классическую эпоху своей литературы».¹⁶ Основоположники и теоретики новой

ренессансной литературы неоднократно выступали в защиту классической литературы на народном языке. Данте первый около 1306 г. пишет трактат о поэзии на народном языке («De vulgari eloquentia»), обосновывая в нем свою поэтическую практику и новую итальянскую поэзию. Иоахим Дю Белле, поэт и теоретик Плеяды, в своем сочинении «Защита и прославление французского языка» («Defense et illustration de la langue française») доказывает пригодность французского языка для выражения тонких мыслей и высоких чувств, доступных не только грекам и римлянам, и намечает путь обогащения и облагораживания французской поэзии по образцу античной.

Сочинение Алишера Навои «Суждение о двух языках» (т. е. о персидском, принятом в классической поэзии, и о тюркском как языке народном) перекликается с трактатами Данте и Дю Белле как программа высокой, классической поэзии на народном языке, как защита права родного языка стать языком классической литературы. «Если хорошенько подумать, — пишет Навои почти теми же словами, как Дю Белле, — в этом языке найдется так много богатства и тонкостей, что поистине легче будет на этом языке словотворчество, словесное художество, стихосложение и писание повестей. В этом языке имеется множество изумительных редких слов и выражений». «Во всяком случае это преимущество тюркского языка перед персидским, его истинные тонкости и широкие возможности не были известны, в особенности в области поэзии, а также этот язык был посажен в дом замкнутости и даже доведен до полной заброшенности».¹⁷

Собственная поэтическая практика Навои стала осуществлением этой программы. Прекрасный знаток персидского языка и мастер персидского стиха, он явился создателем поэзии большого стиля на языке своего народа.

3

Идеология Навои как поэта, родственного Ренессансу по основным устремлениям своего творчества, раскрывается наиболее полно в его поэме «Фархад и Ширин».¹⁸ При сравнении этой поэмы с предшествующими обработками того же сюжета, послужившими поэтическими источниками для Алишера, — с «Хосровом и Ширин» Низами и Эмир Хосрова, — образ царевича Фархада и его биография в наибольшей степени обнаруживаются как новотворчество. Навои превратил эпизодическую фигуру каменотеса-строителя, соперника шаха Хосрова в любви к армянской царевне Ширин, — в центральный и наиболее знаменательный образ своей поэмы, воплотив в нем гуманистический идеал человека эпохи Ренессанса.

В созданной Навои биографии Фархада наименее оригинальны ее героико-романические черты: рождение младенца у престаре-

лого отца по его молитве, любовная тоска молодого героя, которую окружающие тщетно пытаются рассеять развлечениями, чудесное заочное зарождение романтической любви (образ никогда не виданной красавицы в магическом зеркале), брачная поездка с героическими подвигами (бой с драконом, с дивом Ариманом), кораблекрушение на пути в страну возлюбленной и т. д. Все это — мотивы, широкопопулярные в средневековом «рыцарском романе», персидском, как и западноевропейском, и получившие позднее широкое распространение и в узбекском фольклоре, в героико-романических «дастанах» с сюжетом любовным и сказочно-авантюрным и в «народных романах» книжного происхождения типа «Царевича Санаубара».¹⁹

Однако за этими традиционными романическими рыцарскими подвигами и фантастическими приключениями в заморских странах в рассказе о воспитании и подвигах молодого Фархада выступает совершенно новый идеал человеческой личности, созвучный самому Навои и его эпохе. Царевич «просвещен в науках и искусствах». Он изучает математику, астрономию, науки о природе, богословие. «Когда ему исполнилось десять лет, не оставалось в мире науки, сущности которой он бы не постиг». Имена великих философов древности — Аристотеля, Платона, Сократа — стоят у истоков знаний, сообщенных ему в детстве. Его учитель «обучался наукам в Греции, и сам Аристотель был лишь маленьким учеником его». Молодой Фархад совершает путешествие в Грецию, в страну, «украшенную мудростью», и Сократ, мудрейший из людей древности, наставляет его на правильный жизненный путь. О Греции Навои говорит такими словами: «Страна греков — это счастливая страна, украшенная мудростью. Мудрец, который решил трудности небес, является только горстью праха этой страны. Ее камни — жемчуг венца мудрецов, ее трава — средство от всех болезней. Ее ветер — резкий, а горы — крутые. Их вершины — выше эмали небес».

В то же время Фархад обучается ремеслам и искусству. Кузнец и каменотес Карен посвящает его в тайны своего ремесла, художник Мани учит царевича мастерству живописца, другой художник, Шапур, становится его ближайшим другом. Эти идеальные образы мастеров зодчества, ваяния и живописи, объединяющих высокое художественное творчество с практикой ремесла, напоминают знаменитых мастеров итальянского Возрождения — Бенвенуто Челлини, Лука дель Роббиа, Вероккио, гениального Леонардо да Винчи — и их гератских и самаркандских собратьев, которых собирал вокруг себя Алишер Навои. Подобно Навои, и его герой с восхищением присматривается к работе Мани и Карена, расспрашивает их с пылливой любознательностью и обучается их мастерству и искусству. «Он сказал: — О, знаток дела, мастер искусства, Расскажи нам кое-что о твоём искусстве, чтобы стали ясны его основа и производные части. Расскажи нам, каким образом твоя тиша рассекает гранит, как воск? Почему мы никогда не

видали ничего подобного, так что даже разум не может этого постигнуть?».

В дальнейшем Фархад сам выступает как чудесный мастер-строитель, одновременно кузнец, каменотес, зодчий и художник. В безводной каменистой пустыне, среди гор, он прорубает арык, орошающий сады Ширин и земли ее подданных, на скалах возводит дворец, украшает его резьбой по камню, расписывает стены его дивными картинами. Фархад, таким образом, — не только титанический строитель, который своим искусством, заимствованным у Карена, облегчает тяжелый труд рабов-каменотесов. Он искусный художник, воплощающий новый ренессансный идеал многогранной творческой личности, царевич, сочетающий самоотверженный трудовой подвиг с глубоким знанием и творческим мастерством художника. «О, радостный и отличный от людей сего мира! Твоя природа могуча во всем. В искусстве тебе покорен весь мир, да не только в искусстве, но и в совершенстве и в образованности. Если бы человек задумал восхвалять тебя, это все равно что сказать: солнце ясно, а небо высоко. . .».

В этом сказанся новый человеческий идеал Навои, идеал эпохи Ренессанса. Его царевич Фархад завоевывает сердце Ширин не только верностью в любви и героическими подвигами, но и самоотверженным трудом и вдохновенным художественным мастерством. Вместе с тем Фархад, по замыслу Навои, — идеальный любовник, в противоположность сластолюбивому и эгоистическому шаху Хосрову, герою Низами и его ближайших продолжателей.

Основная идея поэмы полностью раскрывается в вещем предсказании Сократа и в споре о любви между шахом Хосровом и Фархадом. Возвышенная, единственная любовь, жертвенная и страдающая, освобождает человека от эгоизма, от плена своего «Я», учит его пренебрегать житейской корыстью, богатством, властью. «Пока человек не откажется от своего „Я“, он не найдет его, и пока он не пройдет моря, не найдет единственной жемчужины. А средства для спасения от своего „Я“ нет иного, кроме земной любви» (ишки мажозий). И дальше: «Тот, кто остался верным вечеру печали, для него сначала взойшла утренняя заря, а потом и солнце. Земная любовь сделалась сиянием утренней зари, а истинная любовь — восточным солнцем над ним». «Стенания и печаль земной любви превращают тело влюбленного в щепку. Когда жар любви доходит до этой щепки, она воспламеняется от прикосновения огня. Но когда сверкнет молния вечной любви, то даже прикосновение одной искры превращает ее в золу. . .».

Царевич Фархад тоскует о Ширин, еще не зная ее. Полюбив Ширин, он становится безумцем, подобно Меджнуну, легендарному любовнику Лейли, которого Навои прославил в другой поэме своей «Пятерицы» — «Лейли и Меджнун».²⁰

Образ Меджнуна, несомненно, непосредственно вдохновил Навои на создание образа Фархада как идеального любовника — не-

даром имя Меджнуна так часто упоминается в поэме «Фархад и Ширин». Образом Меджнуна подсказаны любовная тоска Фархада, которую не может исцелить даже присутствие возлюбленной, потеря сознания при виде любимой, любовное безумие, одиночество в пустыне, дружба с дикими зверями, сочувствующими его тоске и окружающими его, как святого в его отшельничестве, прощание перед смертью с природой — с небом, с горами, со степью, с дикими зверями и птицами, товарищами его страданий.

Концепция земной любви (ишки мажозий) как аллегории небесной любви, любви к богу, слияния с божественным (ишки мажозий «плотская любовь» и значит «любовь аллегорическая») тесно связана на мусульманском Востоке с традицией суфизма. Известно то значение, которое имел суфизм для развития классической персидской любовной лирики, в частности и для той концепции любви, которая лежит в основе «Лейли и Меджнун» и любовной лирики самого Навои (сборник «Чор Диван»).²¹

Аналогичное явление мы наблюдаем и на Западе: и здесь неоплатонизм (сыгравший свою роль в формировании философии суфизма) оказал влияние, по-видимому, уже на молодого Данте и поэзию «сладостного нового стиля», на символический образ Беатриче как воплощения божественной любви в земной, человеческой оболочке. Лирика Петрарки и в особенности петраркистов — итальянских (Микеланджело, Бембо), французских, английских — в разной степени черпает из этого источника. Широкая струя любовной лирики эпохи Возрождения развивается под знаком христианизированного платонизма, философии возвышенной любви, рассматривающей чувство к возлюбленной как аналог или аллереорию божественной любви.

В этой связи интересно отметить большое идейное и художественное сходство между западноевропейскими любовными сонетами этой эпохи и классическими газелами суфийского направления, включая и «Чор Диван» Навои. Сходство это сказалось и в высоком идеализме любовного чувства, сублимирующего пламенную эротику в образах спиритуализованной любви, и в строгости традиционной и неизменной метрической формы, и в некоторой шаблонности поэтической символики, все более нарастающей у эпигонов классического стиля ренессансной лирики.

Совпадения эти не случайны. Развитие индивидуального чувства любви как составного элемента гуманистического идеала полноценной и гармонической человечности совершалось через облагораживание и спиритуализацию чувственного влечения. Земная, человеческая страсть получала идеологическое оправдание через отнесение ее к высшей ценности, к абсолюту.

Напомним аналогичную роль пантеистической натурфилософии эпохи Возрождения. Большинство мыслителей этой эпохи как на Западе, так и на Востоке были сторонниками пантеистических натурфилософских доктрин, более или менее приспособленных к господствующему церковному учению. В духе итальян-

ского неоплатонизма XV в. или аналогичных учений суфийского толка они рассматривали вселенную как живое органическое целое, как «макрокосм»: идеи, которые вполне соответствовали уровню науки того времени (в конечном счете — уровню развития производства и техники). Природа божественна, она земное выражение или эманация божества, — тем самым уничтожается разрыв между «земным» и «небесным», характерный для аскетического дуализма средневековой церкви. Значит, природу надо любить и изучать; значит, жизнь прекрасна во всех своих материальных проявлениях. Подобные мотивы звучат уже в средневековых пантеистических ересьях, частью революционных по своей социальной направленности, учивших, что природа причастна божеству, что каждый человек — «член тела Христа» и потому равноправен с другими людьми, вопреки сословно-классовым перегородкам феодального общества. Мы находим их в народном христианстве Франциска Ассизского с его обращением к «брату моему солнцу» и «брату ветру», к «сестре земле и воде» и восхвалением всей «твари божьей», которое очень близко напоминает упомянутое обращение умирающего Фархада к стихиям природы, зверям и птицам (глава XXXVII):

... Летела ль птица, проходил ли зверь —
Фархад к ним слово обращал теперь:
«Товарищи мои, мои друзья!
Навеки с вами разлучаюсь я.
Как братьев, как единоверцев вас
Я так любил, любил всем сердцем вас.
Сдружились вы в скитаниях со мной,
Братались вы в страданиях со мной.
Родных вы заменяли мне, друзей,
Вы были свитой преданной моей...
Всем вам я благодарность приношу,
У всех у вас прощения прошу!...».

Таким образом, суфизм в некоторых передовых своих течениях становится для восточного поэта эпохи Навои такой же своеобразной «школой вольнодумства» в философско-мистической оболочке, как для философов и поэтов западноевропейского Ренессанса — натурфилософия флорентийских неоплатоников, из которой вышел в конечном счете и материалистический пантеизм Джордано Бруно. Вместе с тем в оболочке и формах суфийской любовной поэзии складывается человеческое, возвышенное и благородное чувство земной любви. Недаром и Навои, нарушая суфийскую традицию чистой, спиритуалистической, дематериализованной влюбленности Меджнуна и Лейли, дает такую потрясающую картину их страстной любовной встречи, окруженной сочувственным сопричастием всей природы (глава XXII):

... Два солнца всходят на одной земле,
Две розы рдеют на одном стебле.
В едином теле две души сошлись,
В глазу едином два зрачка зажглись.

Дух плотью стал и духом стала плоть,
Единой сделал двойственность господь..
Два имени у них — что из того?
Единое мы видим существо.
И каждое дыхание земли,
И каждое создание земли,
Все крохотные твари в эту ночь
Стремилась двум любовникам помочь.
Раскинул нитку длинную паук:
Закрыв их паутиною паук.
Чтобы влюбленных скрыть, на мир легло
Летучей мыши серое крыло.
Заснули насекомые в степи,
Спокойно спят пасомые в степи.
И все летающие твари спят.
И все кусающие твари спят.
За жертвою не скачет крупный зверь,
Не воет и не плачет малый зверь.
Ослабли силы четырех стихий
И стали неожиданно тихи..²²

Итак, грандиозная фигура Алишера Навои не изолирована в мировой литературе. Творчество великого основоположника узбекской литературы непосредственно перекликается с передовыми идеями его западных единомышленников — поэтов и мыслителей эпохи Ренессанса.

1947—1966.

СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ ИЗУЧЕНИЕ ФОЛЬКЛОРА

Существенное место при изучении фольклора должно уделяться сравнительно-историческому исследованию.

Под «сравнительным методом» в фольклористике, как и в литературоведении вообще, обычно понимали изучение так называемых «влияний» и «заимствований». Работы в этой области, в прошлом чрезвычайно многочисленные как в русской, так и в зарубежной науке, а в последней имеющие достаточно широкое распространение и до сих пор, вызвали справедливые нарекания против методологии старой формалистической компаративистики. Беспринципное эмпирическое сопоставление фактов фольклора (или литературы вообще) на основе чисто внешнего сходства, реального или мнимого, объяснение всякого сходства механически понимаемым влиянием без учета его предпосылок в местном историческом и специально литературном развитии и социально обусловленной переработки заимствованных «образцов» — все это вызвало в советской науке вполне обоснованное недоверие к так называемому «сравнительному методу» в целом.

Между тем сравнение, т. е. установление сходств и различий между историческими явлениями и историческое их объяснение, представляет не особый научный метод в собственном смысле (поскольку различие методов — это различие теоретических принципов научного исследования, обусловленных мировоззрением данного научного направления), сравнение лишь методический прием, который может применяться с разными целями и в рамках разных методов, однако является необходимым для всякой исследовательской работы в области исторических наук. Сравнение не снимает специфики изучаемого явления (индивидуальной, национальной, социально-исторической вообще), но, напротив, позволяет установить ее с большей точностью на основе сходств и различий между явлениями.

При сравнении исторических явлений необходимо проводить грань между различными, хотя и взаимосвязанными задачами,

смещение которых нередко приводит к существенным недоразумениям и ошибкам.

1. Сравнение историко-генетическое, рассматривающее сходство между явлениями как результат их родства по происхождению и последующих исторически обусловленных расхождений.

2. Сравнение историко-типологическое, объясняющее сходство генетически между собою не связанных явлений сходными условиями общественного развития.

3. Сравнение, устанавливающее международные культурные взаимодействия, «влияния» или «заимствования», обусловленные исторической близостью данных народов и предпосылками их общественного развития.

Метод сравнительно-генетический господствует, как известно, в историческом языкознании. В истории литературы он имеет ограниченное и обычно вспомогательное применение при сравнении вариантов произведений устнопоэтического творчества. Такое сравнение также позволяет в известных пределах восстанавливать генетическое взаимоотношение между этими вариантами и более древние черты изучаемого произведения народного творчества. Поэтому запись возможно большего числа вариантов каждого такого произведения, передающегося в устной традиции, по возможности из разных географических районов и от исполнителей, принадлежащих к разным «школам», представляет обязательную задачу при всяком собирании фольклора. Однако при этом необходимо учитывать, что в устнопоэтическом творчестве всякое воспроизведение одновременно является и новотворчеством; поэтому каждый записанный вариант является в принципе равноправным творческим отражением текучей устной традиции, и сама эта текучесть обычно затрудняет или делает невозможным восстановление исходных «архетипов». Самостоятельное значение имеют в особенности различные национальные версии фольклорного произведения (эпического сказания, сказки, баллады и т. п.). На фоне общей устной традиции каждая такая версия имеет свое самобытное национальное лицо, отражающее сложившийся социальный уклад, историю, психологию, общественные идеалы создавшего ее народа и национальные особенности художественного произведения. Сравнение, как прием исследования, дает возможность более глубокого, исторически обоснованного объяснения этого национального своеобразия.

Беспредметными в подобных случаях являются споры, обычно разжигаемые нездоровым национальным соперничеством, о национальной принадлежности таких эпосов как «Алпамыш», или «Кёроглы» — «Гороглы», или других произведений народного творчества, имеющих распространение у разных народов, связанных между собою давней исторической близостью, сходством языка и культуры. Каждая творческая и самобытная национальная версия произведения народного творчества, независимо от

вопроса о ее более отдаленном происхождении, по праву принадлежит создавшему ее народу.

Ведущая роль в сравнительно-историческом изучении фольклорных произведений должна принадлежать сравнению историко-типологическому. Его предпосылкой являются единство и закономерность процесса социально-исторического развития, которым обусловлено развитие искусства, и в частности литературы как одной из идеологических надстроек, обнаруживающих значительные аналогии (при соответствующих исторически обусловленных различиях) на одинаковых ступенях общественного развития. Ленин говорил в этом смысле о возможности применения к социальным явлениям «общенаучного критерия повторяемости», «повторяемости и правильности в общественных явлениях разных стран» — возможности, которую отрицали русские социологи-субъективисты, как и в настоящее время в большинстве своем отрицают представители зарубежной буржуазной социологии, и которая, как указывает Ленин, получила научное обоснование в учении Маркса об общественно-экономических формациях.¹

В фольклоре самых разных народов наличествует ряд тем, мотивов, сюжетов, ситуаций и т. п., сходство которых связано с определенными социальными и культурными условиями развития: рассказы о чудесном рождении героя, о его сказочно быстром росте («не по дням, а по часам»), о раннем проявлении его богатырской силы, мотив магической неуязвимости, выбор коня, его поимка и укрощение, роль богатырского коня как помощника героя, добыча богатырского оружия, добыча невесты (в различных формах, подсказанных последовательными изменениями брачных и семейных отношений) и т. д. Международный репертуар таких фольклорных мотивов в настоящее время описан и зарегистрирован в специальных каталогах.²

Акад. А. Н. Веселовский ограничивал возможность «самозарождения» простейшими мотивами как одночленными повествовательными единицами, считая, что сходство сюжетов как сложных, многочленных комбинаций таких единиц всегда указывает на наличие заимствования. Однако на самом деле развитие повествовательного сюжета и последовательность составляющих его мотивов нередко имеют свою внутреннюю логику, отражающую закономерности и связи объективной действительности и в то же время обусловленную особенностями человеческого сознания, отражающего эту действительность. Поэтому при определении исходной ситуации дальнейшее движение сюжета в конкретных условиях человеческого общества в известной степени предопределено особенностями быта, общественной жизни, психологии и мировоззрения людей. Вместе с тем область историко-типологических аналогий отнюдь не ограничивается повествовательными сюжетами и мотивами, но охватывает все стороны стиля, образности, жанровой структуры и художественного стиля народно-поэтических произведений. Изучение историко-типологических сходжений

в этих разных аспектах представляет одну из наименее разработанных проблем сравнительного изучения фольклора.

Сравнительная этнография (Эндрью Лэнг, Фрейзер, Сидней Хартленд и др.), впервые выдвинувшая вопрос о «полигенезисе» фольклорных мотивов и сюжетов («антропологическая школа»), пыталась вскрыть в них так называемым «палеонтологическим» анализом пережитки семейно-общественных отношений, обычаев, обрядов и верований более древних эпох. А. Н. Веселовский в «Поэтике сюжетов», опираясь на сравнительную этнографию, сделал попытку наметить последовательность развития мотивов-сюжетов, отражающих последовательные ступени развития общества. Наряду с некоторыми достижениями такая «сравнительная палеонтология» страдает существенными недостатками: арханизацией содержания фольклора, игнорированием его современного общественного содержания, сведением его к переосмысленным «реликтам» архаических форм общественной жизни и идеологии, как это было в особенности характерно для акад. Н. Я. Марра и его школы, рассматривавших фольклор как «мышление доклассового общества». Для современной зарубежной фольклористики характерно преувеличение связи фольклора с обрядом, религиозными верованиями и мифологией (возрождение «мифологической школы») и в то же время пренебрежение к его социальному содержанию, связанному с трудовой деятельностью общественного коллектива. Другим существенным недостатком этого направления является рассмотрение произведений народного творчества только как этнографического материала, без учета его художественной специфики.

Вопрос об общественно-историческом содержании фольклорных образов и тем, меняющемся в связи с изменением самой общественной действительности и отражающем ее идеологию, требует в настоящее время пересмотра с точки зрения марксистского понимания исторического процесса и его отражения в народном творчестве. Общие закономерности этого развития должны быть положены в основу объяснений закономерного характера историко-типологических особенностей в развитии фольклора у разных народов.

Наличие типологического сходства, обусловленного сходством общественного развития, не снимает вопроса о международных взаимодействиях в области фольклора: напротив, именно сходство общественной ситуации является предпосылкой подобных взаимодействий, значение которых как дополнительного фактора генетического порядка оспаривать невозможно, поскольку в реальных исторических условиях не существовало и не существует абсолютно изолированного культурного развития. Однако в работах «компаративистов» старой школы масштабы таких взаимодействий необычайно преувеличивались: любые типологические параллели, реальные или мнимые, рассматривались без достаточного основания как «заимствования».

Как всякое явление литературного развития, так называемые «влияния» представляют категорию историческую и должны рассматриваться в конкретных условиях исторического развития и культурного взаимодействия народов. На разных ступенях этого исторического развития различные фольклорные жанры оказываются в разной степени «проницаемыми» для международных влияний.

Международный характер имеют в наибольшей степени сюжеты многих сказок — волшебных, животных, анекдотических, — как о том свидетельствуют многочисленные каталоги сказочных сюжетов, составленные по международной «системе Аарне» (Аарне—Томпсон, Аарне—Андреев, ряд других национальных каталогов). Поэтому необходимо согласиться с А. М. Горьким, что вопрос о распространении сказок правильно решают те специалисты, которые, «как наш знаменитый Александр Веселовский — объясняли тематическое сродство и широчайшее распространение сказок заимствованием их одним народом у другого» (Предисловие к «Книге тысячи одной ночи», т. 1. М.—Л., 1929). С этим обстоятельством должен считаться каждый исследователь национальной специфики сказочного фольклора, которая может быть установлена только за вычетом наличествующих в нем интернациональных элементов.

Однако хотя не подлежит сомнению, что сложный, состоящий из большого числа специфических по своему характеру элементов сюжет сказки, распространенный, нередко без существенных изменений, от Исландии и Испании через всю Европу до Ближнего Востока и Средней Азии (например, сказки о царевиче и Жар-птице, о коте в сапогах и т. п.), не может не иметь общего происхождения, тем не менее вопрос о времени и месте его сложения, путях и границах распространения и т. д. остается до сих пор настолько неясным, что хронологические даты образования сказочной общности колеблются у разных авторов от эпохи неолита до крестовых походов и монгольского завоевания и еще более позднего времени. Точно так же, несмотря на большое число монографий (преимущественно финской школы), посвященных отдельным сказочным сюжетам, а также национальных сказочных каталогов, составленных по системе Аарне, до сих пор остается невыясненным, какая часть сказочного репертуара того или иного народа является международной, какая местной, где мы имеем дело с вариантами тождественного сюжета, а где лишь с отдаленным сюжетным или тематическим сходством, каковы общие географические границы распространения тождественных или отдаленно сходных сюжетов, и прежде всего — в чем заключается своеобразие переработки сюжета в различных национальных версиях и то специфическое национальное содержание быта, социальных отношений и народной идеологии, которое наполняет и видоизменяет традиционную сюжетную схему. Работы финской школы выдвинули правильный принцип документации — максимальную

полноту записей и точного их географического и хронологического приурочения, однако они ограничиваются (как и самый каталог Аарне) чисто внешним, формальным описанием и механическим сопоставлением сюжетных схем. Их выводы о путях распространения отдельных сюжетов имеют частный характер, причем они крайне недостоверны, поскольку опираются на неполную и случайную эмпирическую индукцию.

В отличие от сказки героический эпос отличается малой проницаемостью для международных влияний. Представляя историческое прошлое народа в масштабах героической идеализации, он вдохновляется памятью народа о своем прошлом, а не сюжетно занимательными чужеземными образцами. Поэтому эпос не мигрирует, как сказка, и редко заимствует сюжеты и образы у других народов.

Существует большое число исследователей, пытавшихся установить зависимость между эпосами кельтскими и древнегерманскими (Циммер, в новейшее время Ян де Фриз), возводящих к скандинавским источникам сюжеты карело-финской «Калевалы» (Карл Крон и его школа), эпос старофранцузский (Пио Райна) или испанский (Менендес Пидаль) — к более ранним утраченным эпическим песням франков и вестготов, южнославянский — к французско-итальянским рыцарским романам (Вайан, Банашевич), а русские былины — к эпическим сказаниям Востока, тюркско-монгольским (Потанин, Стасов) или иранским (Всеволод Миллер). Обычно эти сближения крайне произвольны и нечетки; в других случаях они неправильно оценивают несомненное историко-типологическое сходство как генетическое взаимодействие, «влияние» или «заимствование».

Соответственно этому требует исторического уточнения и существенного ограничения известное положение А. Н. Веселовского: «Народный эпос всякого исторического народа по необходимости международный». Для того чтобы эпос мог сделаться «международным», необходимы в каждом конкретном случае особые социально-исторические условия. У древних германцев общение в области эпоса относится к эпохе «великого переселения народов» и имело поэтому не международный, а межплеменной характер; то же относится к распространению эпического сказания об Алпамыше среди кочевых в прошлом тюркоязычных племен и народов Средней Азии и Ближнего Востока. Проникновение старофранцузского эпоса в северную Италию, возможное благодаря языковой и культурной близости, относится к периоду потери им первоначального национально-исторического содержания и превращения из героического эпоса с национально-историческим содержанием («Песнь о Роланде») в занимательный историко-фантастический рыцарский роман. В создании южнославянских «юнацких песен» участвовали близкие по происхождению и языку балканские славяне, объединенные общей борьбой против турецкого порабощения.

Широкая популярность у народов Ближнего и Среднего Востока исторического по своему происхождению (конец XVI в.) образа героического повстанца Кёроглы, сперва как «народного мстителя», потом как утопического «справедливого монарха», связана со сходными антифеодальными настроениями широких народных масс в одинаковых условиях феодального порабощения. Во всех подобных случаях национальная версия имеет творческий и самобытный характер, и задача сравнительно-исторического исследования должна заключаться в первую очередь в выяснении особенностей этого национального новотворчества в его социальной обусловленности на основе международной традиции.

Таким образом, сравнительно-историческое изучение выводит фольклористику из замкнутого и узкого круга местных проблем в область более широких общих закономерностей и аналогий исторического и литературного развития и культурных взаимодействий между народами, обогащая и углубляя в конечном счете и самое изучение национально-исторической специфики народного творчества.

1958.

ЭПИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО СЛАВЯНСКИХ НАРОДОВ И ПРОБЛЕМЫ СРАВНИТЕЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ ЭПОСА

1

Настоящий доклад является попыткой ответить на один из вопросов, поставленных перед членами конгресса Советским комитетом славистов («Проект тематики IV Международного съезда славистов». Вопросы по литературоведению, № 35): «Что может дать сравнительно-историческое изучение фольклора славянских народов для построения истории народного творчества славян?». Докладчик не вправе считать себя специалистом по славянскому, в частности и русскому фольклору. Однако, занимаясь в течение ряда лет сравнительным изучением эпоса на материале западноевропейском и восточном в целях обнаружения общих закономерностей его исторического развития, он не мог в своих работах пройти мимо замечательных произведений эпического творчества славянских народов, тем более важных для сравнительного исследования, что как эпос живой, еще поющий и даже развивающийся в устной народной традиции, он может служить ключом к пониманию эпоса античного и западноевропейского, дошедшего до нас только в классических письменных памятниках, в большей или меньшей степени литературно обработанных.

На это обстоятельство неоднократно указывал еще академик А. Н. Веселовский. Он обвинял немецких филологов, критиков Гомера и «Нибелунгов», в «игнорировании живой эпической традиции». «Западные ученые, которые очень мало знакомы с живущей эпической традицией, — писал Веселовский, — невольно переносят на вопросы народной поэзии в древнем периоде вопросы критики чисто книжной. Этим грешит вся критика „Нибелунгов“ и отчасти критика гомеровского эпоса». «Надо непременно отправляться от эпоса еще поющего и изучить досконально его строй и ступени его развития. На почве немецкой этот метод невозможен за отсутствием еще живущей эпики».¹

Поэтому Веселовский предлагает исследователю обратиться к эпосу русскому, сербскому, новогреческому. В настоящее время горизонт наших исследований значительно расширился: мы доба-

вили бы также богатейшее эпическое творчество народов советского Востока — героический эпос кавказских, тюркских, монгольских народов.

За два последних десятилетия сравнительное изучение эпоса за рубежом уже вступило на этот путь. Сошлюсь хотя бы на фундаментальное трехтомное исследование Чадвиков «Становление литературы»,² в котором русские былины, сербские юнацкие песни, как и эпос тюркоязычных народов в записях академика В. В. Радлова, занимают весьма видное место, или на значительно более свежую по материалу книгу Боура, посвященную «Героической поэзии».³ Исследования в области сравнительного изучения эпоса германиста проф. Теодора Фрингса (Лейпциг), написанные частично в сотрудничестве со славистом Максом Брауном, широко используют материалы русского, южнославянского и восточного эпоса в сопоставлении с германским.⁴

Особого внимания заслуживают в этой связи работы рано умершего американского ученого Мильмэна Пэрри.⁵ Будучи специалистом по Гомеру, он занялся записыванием и изучением сербохорватских юнацких песен, желая «установить характерные черты устного стиля» (the characteristics of oral style), наличие которого он усмотрел в эпитетах и повторениях «Илиады». В устной поэзии южных славян он думал найти «свидетельства, из которых могут быть сделаны выводы, применимые ко всякой устной поэзии». «Современная поэтическая практика сама подсказывает нам гипотезу, и эта гипотеза может быть проверена наблюдением над современной поэтической практикой».⁶

Пэрри ссылается как на своих учителей в области изучения бытования устной поэзии на Мурко и Геземана (южнославянские песни)⁷ и на Радлова (устное творчество киргизов).⁸ Мы бы добавили методологические и методические установки русской и советской школы фольклористов от Гильфердинга (1871) до братьев Соколовых и М. К. Азадовского и их многочисленных учеников. Изучение устного народного творчества в его живом бытовании позволило им в многочисленных вариантах текущего текста былины (и сказки) нащупать сложное взаимодействие индивидуальной творческой инициативы певца и коллективной народной традиции. «Именно славянская наука, — пишет по этому поводу германист Фрингс, — настойчиво разрабатывала на живом материале законы жизни эпической формы, и в настоящее время исследователи Запада уже не вправе не считаться с этим».⁹ «Русские героические песни показывают нам те изменения, которые шпильман или вообще исполнитель мог вносить и действительно вносил в каждое устное исполнение (Vortrag)».¹⁰

Вопросы, поставленные А. Н. Веселовским и в наше время Мильмэном Пэрри, относятся в широком смысле к области сравнительного изучения фольклора как устного народного творчества (oral poetry) и, в частности, к сравнительному изучению эпоса. Обычно, однако, под «сравнительным методом» в фольклористике,

как и в литературоведении вообще, понимают изучение более узкого круга явлений: литературных взаимодействий, так называемых «влияний» и «заимствований». Именно работы в этой области, в прошлом чрезвычайно многочисленные, скомпрометировали старую «компаративистику» в глазах современных исследователей. Беспринципное эмпирическое сопоставление фактов литературы или фольклора на основе чисто внешнего сходства, реального или — чаще — мнимого, объяснение всякого сходства механически понимаемым влиянием, без необходимого учета социально-исторических причин этого влияния, его местных исторических предпосылок и социальной трансформации заимствованных «образцов», вызвали обоснованное недоверие к так называемому «сравнительному методу» в целом.

Мы считаем, что сравнение, т. е. установление сходств и различий между историческими явлениями и историческое их объяснение, представляет не научный метод в собственном смысле (различия методов — это различия теоретических принципов научного исследования, обусловленные мировоззрением данной научной школы), а всего лишь методику, однако методику, необходимую для всякого исследования в области исторических наук. Сравнение не снимает специфики изучаемого явления (индивидуальной, национальной, в широком смысле социально-исторической), но позволяет установить ее с большей точностью на основе сходства или различий между явлениями. Мы считаем также, что сравнение исторических явлений между собой может преследовать разные, хотя и взаимосвязанные задачи, смешение которых приводит к путанице, отражающейся и на методике сравнительно-исторического анализа.

Мы различаем в дальнейшем следующие возможные аспекты сравнительно-исторического исследования.

1. Простое сопоставление литературных явлений, представляющее основу всякого более углубленного сравнительно-исторического рассмотрения. В языкознании мы говорим в настоящее время о сопоставлении в случаях синхронного анализа при отсутствии историко-генетических связей между сравниваемыми явлениями (либо без учета этих связей): ср., например, сопоставление системы французского и английского глагола или способов передачи русских предлогов грамматическими средствами узбекского языка.

2. Сравнение историко-типологическое, объясняющее сходство генетически между собою не связанных явлений сходными условиями общественного развития.

3. Сравнение историко-генетическое, рассматривающее сходные явления как результат их генетического родства и последующих исторически обусловленных расхождений.

4. Сравнение, устанавливающее генетические связи между явлениями на основе культурных взаимодействий, «влияний» или «заимствований», обусловленных исторической близостью данных народов и предпосылками их общественного развития.

Метод сравнительно-генетический господствует, как известно, в историческом языкознании (сравнительно-историческая грамматика и лексикология группы генетически родственных языков), тогда как в сравнительном литературоведении, в так называемой «всеобщей литературе», его роль должна принадлежать сравнению историко-типологическому (последовательная смена сходных литературных направлений и стилей, обусловленная единством и закономерностью развития человеческого общества). Различие это объясняется тем, что литература как идеологическая надстройка, в отличие от языка, более непосредственно отражает последовательные ступени развития общества.

Культурные взаимодействия, «заимствования» и в том и в другом случае являются дополнительным фактором генетического порядка, важное значение которого невозможно оспаривать, поскольку в реальных исторических условиях не существовало и не существует абсолютно изолированного общественного и культурного развития.

2

Наглядным примером сопоставительного изучения эпоса может служить известная книга академика А. С. Орлова о казахском эпосе.¹¹ Свой пересказ содержания казахских «былин» А. С. Орлов сопроводил стилистическим комментарием, в котором художественные средства казахского эпоса сопоставляются с аналогичными русских былин. В этих общих чертах А. С. Орлов усматривает интернациональные шаблоны: «Существующие варианты этого шаблона, объединяющие отдельные группы национальностей, не объяснимы только заимствованием, и основа данного шаблона и его варианты получили общность, сходство и совпадение своих признаков от общего уровня культурного развития, от однородного общественного состояния разных народов».¹²

Таким же методом исследователь южнославянское эпоса Драгутин Суботич сопоставляет «югославские народные баллады» (термин «баллады» принадлежит здесь Суботичу) с эпическими песнями и балладами западноевропейских народов.¹³ Книга Суботича, в то время лектора сербохорватского языка в Лондонском университете, написана на английском языке и для англичан. Понятно, что в своих сопоставлениях автор уделяет наибольшее внимание сходству сербохорватских эпических «баллад» с англо-шотландскими. Мы не будем останавливаться на этих сопоставлениях, часто внешних или улавливающих то, что А. С. Орлов называет «интернациональными шаблонами» эпоса и фольклора. Скажем со своей стороны, что несколько большее сходство, обусловленное аналогичной общественно-исторической ситуацией, можно обнаружить между темами баллад о «шотландских пограничниках» (*border ballads*) и сербохорватских эпических песен так называемого «среднего периода» (о гайдуках и ускоках).

Более широкую перспективу открывает другое сопоставление Суботича: сербохорватских «баллад» — с испанскими «романсами» и Марко Кралевича — с испанским национальным героем Сидом Кампеадором,¹⁴ «Главную тему» (prominent subject) того и другого эпоса автор усматривает в «борьбе между христианами и мусульманами».¹⁵ Сопоставление это может быть расширено: туркам и «арапам» южнославянского эпоса («арапы», каково бы ни было их историческое происхождение, по своей функции являются эпическим вариантом тех же турок) соответствуют в качестве главного национального врага, как оно и было в исторической действительности, во французском и испанском эпосе — мавры-сарацины, а в русских былинах — «поганые» татары, вытеснившие из фольклора образы более ранних степных кочевников киевского периода. При этом вероисповедные противоположности, как обычно в средние века, служат лишь внешним оформлением столкновений между народностями или нациями.

Существеннее, однако, глубокое различие исторической ситуации. Турецкое владычество над южными славянами после исторических катастроф XIV—XV вв., отразившихся в песнях о Косовском бое, продолжалось в форме исключительно тяжелой вплоть до начала национально-революционного движения XIX в. Напротив, испанские романсы, как и поэмы о Сиде, создавались в обстановке победоносной «реконкисты». Во Франции опасность арабского завоевания была ликвидирована еще победой Карла Мартела в битве при Пуатье (732 г.), и если «Песня о Роланде» или поэма «Алисканс» еще проникнуты реальными историческими воспоминаниями, освеженными походом Карла Великого в Испанию, участием французских рыцарей в испанской реконкисте и настроениями начала крестовых походов, то в позднейших французских и франко-итальянских поэмах каролингского цикла сарацинские витязи, великаны, воинственные и влюбленные сарацинские девы теряют всякое историческое и национальное значение и превращаются в поэтические реквизиты рыцарского романа. Наконец, татары в русских былинах отражают три последовательных исторических нашествия: ужасы первых татарских погромов (киевский период), гнет многолетнего татарского ига и полный разгром национального врага (московский период).

Сопоставление Марко Кралевича с Сидом представляет, однако, интерес и в другом отношении. Исследователи южнославянского эпоса не раз ставили вопрос, каким образом Марко Вукашинович, турецкий вассал («турска предворица»), не прославленный никакими историческими подвигами, мог стать в эпосе национальным героем сербо-хорватов, македонцев и болгар, слава которого, по словам одного исследователя, распространилась «от Истрии до Константинополя, от Янины до Варны».¹⁶

Отметим, что служба маврам также не помешала историческому Родриго Диасу де Вивар (около 1043—1099), известному в испанском эпосе под арабским прозвищем Сид (сеид — «госпо-

дин»), стать национальным героем испанского эпоса. Изгнанный в 1081 г. королем кастильским Альфонсом VI, своим сызнером, Руй Диас перешел на службу к эмиру Сарагосы аль-Моктадиру и его сыну Мутамину, воевал попеременно с христианами и мусульманами, взял в плен графа Барселонского Беренгера и, захватив Валенсию, правил в ней как независимый сеньор до самой своей смерти. «За пределами родины, — пишет испанский историк, — окруженный своим немногочисленным войском, он ищет богатства и почестей, предлагая свой меч различным мусульманским владыкам. Подобно многим кастильским и леонским рыцарям, он переходит к мусульманскому эмиру Сарагосы аль-Моктадиру и на службе эмира ведет войну с различными мавританскими вождами. После неудачной попытки к примирению с Альфонсом VI Сид возвращается в Сарагосу, к сыну аль-Моктадира, и под его знаменами ведет войну с мавританским эмиром Валенсии, которому помогали христианский монарх Арагона Санчо Рамирес и граф Барселонской Беренгер-Рамон II. Родриго одерживает победу над союзниками (1082), и слава о нем распространяется по всей мусульманской Испании. .».¹⁷

Историческая обстановка этого времени во многом напоминает обстановку на Балканах во второй половине XIV в., до окончательного превращения Сербии и Македонии в провинции турецкого государства, — с той, однако, существенной разницей, что мавры во времена Сида и после не были уже хозяевами Испании и власть их быстро клонилась к закату. Испанский эпос сохранил славу воинских подвигов Руя Диаса и мог сделать его народным героем реконквисты, главной опорой слабого и коварного короля Кастилии Альфонса, забыв о его службе эмирам Сарагосы и вообще о его двусмысленной политике по отношению к маврам, непонятной в новых условиях политической жизни Испании после завершения реконквисты. Иное дело на Балканах, где многовековое турецкое владычество, окончательно установившееся с начала XV в. под верховной властью турецкого «царя» в Стамбуле (который был на самом деле захвачен турками лишь в 1453 г., т. е. через 60 лет после смерти Марка!), стало неустрашимой исторической реальностью и тем самым обязательным фоном для эпических подвигов народного героя, обычно направленных против тех же национальных врагов. Такова историческая ситуация, характерная и для гайдуцких песен, родственных по своим темам и одновременных по своему происхождению более поздним песням эпического цикла Марка Кралевича.

«В те времена, когда жил Марко, — пишет Воислав Джурич, — турецкая сила была на вершине своего могущества, и не было другой силы, которая могла бы ее ниспровергнуть. Поэтому действительность, с которой певец должен был увязать песенный образ Марка Кралевича, характеризовалась неизменностью турецкого владычества. Турки находились в стране, сила их была безмерна, в течение долгого времени нельзя было и думать об

изменении этого положения. Поэтому народный певец должен был изобразить Марка Кралевича, в основном исторически верно, как турецкого вассала. Однако в народном певце горела, хотя и подавленная турецким насилием, пламенная мечта об освобождении. Из этой мечты родился образ упрямого и воинственного Марка Кралевича. Хотя турки и не могли быть изгнаны из страны, хотя их власть при всех обстоятельствах оставалась неизменным фактом, все же головы их могла рубить сабля, ребра их перебить богатырская палица. Эту саблю и палицу народ вложил в руку Марко Кралевича. Марко Кралевич порожден непримиримостью народа к турецкому порабощению».¹⁸

Мы проанализировали высказывания Суботича, чтобы показать, что сопоставление, как результат синхронного анализа, всегда нуждается в историческом истолковании. То же относится и к случаям сопоставления изолированных эпических мотивов и ситуаций.

Приведем несколько примеров таких сопоставлений южнославянских эпических песен с гомеровским эпосом.

1. Когда все сербское войско уходит на Косово, царица Милица просит Лазаря оставить с ней хотя бы одного из ее братьев. Утром она спешит к городским воротам и, увидев Бошка Юговича, просит его остаться с ней. «Воротись, сестра, в свой терем белый, — ответил ей брат, — хотя бы царь отдал мне свой город Крушевац, я бы не воротился. Что тогда скажет дружина?». И он промчался с конем в ворота.

Эта сцена напоминает М. Халанскому прощанье Гектора с Андромахой. На просьбы Андромахи остаться в городе Гектор отвечает:

. . . страшный

Стыд мне пред каждым Троянцем и длинноодежной Троянкой,
Если как робкий останусь я здесь, удаляясь от боя.
Сердце то мне запретит; научился я быть бесстрашным,
Храбро меж всеми Троянцами первым биться на битвах. . .¹⁹

2. В песне о «Кралевиче Марке и молодом турке» из сборника Филиповича (№ XII) Марко убивает нахвальщика турчина и тело убитого увозит в Прилип. Мать турка старается достать тело сына, посылает слуг, но Марко остается неумолимым. Тогда она посылает вдову убитого и куму Марка к жене Марка — молить ее упросить Марка, чтобы он выдал тело. Турчанка целует лицо и руки «любю» (жене) Марка, роняя слезы, просит Ангелию: «Отдай мне, сестра по богу, тело моего милого: дам тебе шелковые одежды, украшенные золотом и бисером, а к этому бурму „стамбульскога везу“ (вышивки) и перстень из драгоценных камней». Ангелия упросила Марка выдать тело, и он, омыв его и умастив мазью, выдает молодой турчанке ее «любовника» — «да га носи старој својој мајки» (чтобы она отнесла его старой своей матери).

Эта сцена справедливо напоминает Халанскому «известный потрясающий эпизод из „Илиады“ о Приаме в ставке Ахилла».²⁰

3. В южнославянских песнях мать, упрашивая сына, закликает его «своей белой грудью», которой его кормила. Маретич находит тот же образ в «Илиаде» Гомера, когда Гекуба умоляет Гектора не вступать в бой с Ахиллом, «перси рукой обнажив, а другою на грудь указуя» («Илиада», гл. XXII).²¹

4. В песне «Марко Кралевич и Муса-разбойник» (Вук II, № 66) Марко, отрубив голову Мусе, приносит ее в Стамбул турецкому царю. При виде головы царь вскакивает от страха (с. 278: «Царје од стра' на ноге скочио»). Джурич находит нужным привести следующее суждение Маретича: «Можно думать, что эта черта дошла каким-то особым путем до наших певцов из древнегреческих сказаний о богатыре Персее, который носил с собой голову убитой им чудовищной Медузы, и тот, кому он показывал эту страшную голову, от страха обращался в камень, как, например, царь Атлас».²²

Мы не можем признать сопоставление такого рода убедительным, менее всего — указание на возможность «заимствования» этой черты из Гомера, тем более что отрубленные головы врагов представляют в южнославянском эпосе, как у многих других народов, широко распространенный мотив, взятый из действительной жизни.²³

В настоящее время вряд ли кто-либо последует в этом вопросе за И. Созоновичем, который, основываясь на древности письменной традиции, искал в античных сказаниях источников новоевропейских фольклорных сюжетов: в «Одиссее» Гомера — сюжета «муж на свадьбе своей жены»,²⁴ в не дошедшем до нас и тоже связанном с Одиссеем киклическом эпосе «Телегония» (бой Одиссея с его сыном Телегоном) — сюжета о бое отца с сыном германского Хильдебранта и русского Ильи,²⁵ в мифе о Протесилае и Лаодамии — народных песен типа «Леноры»,²⁶ в античных письменных свидетельствах об амазонках — эпических сказаний о девах-воительницах в германском, романском и славянском эпосе.²⁷

Мы выбрали несколько параллелей между сербскими юнацкими песнями и Гомером именно потому, что даже при наличии большого сходства здесь невозможно говорить о прямом или хотя бы косвенном влиянии. Сопоставления с эпосом Гомера, встречающиеся у многих авторов, писавших о южнославянском эпосе, от Якоба Гримма до наших дней,²⁸ часто очень убедительны и вполне уместны именно как сопоставления, поскольку они бросают свет на некоторые общие черты эпической героики у разных народов. Маретич, который приводит еще несколько таких параллелей, считает их результатом «сходства или одинаковости (sličnosti ili jednakosti) ситуации».²⁹ А. И. Кирпичников предлагал в таких случаях объяснять «сходство поэтических преданий» «единством природы человеческой», «сходством всех людей между собой, в особенности тех, которые находятся на одинаковой сту-

пени духовного развития».³⁰ Мы считаем необходимым уточнить это положение: речь идет о сходстве явлений идеологии, обусловленном исторически — сходством общественных отношений.

3

Основной предпосылкой историко-типологического сравнения явлений литературы или фольклора является единство и закономерность процесса социально-исторического развития человечества, которым в свою очередь обусловлено развитие литературы как одной из идеологических надстроек. Подобно тому, как общественно-политические отношения эпохи феодализма, обусловленные сходным состоянием производительных сил и производственных отношений, обнаруживают, несмотря на значительные местные различия, типологически сходные черты на крайнем западе Европы и, например, в Средней Азии (развитие феодальных форм землевладения, цехового ремесла и т. п.), так и в области идеологии искусство, в частности литература, как образное познание действительности представляет (при всех различиях) значительные аналогии на одинаковых ступенях общественного развития.

В. И. Ленин говорил именно в этом смысле о возможности применить к социальным явлениям «общенаучный критерий повторяемости» — «повторяемости и правильности в общественных явлениях разных стран», — возможность, которая была научно обоснована учением Маркса об общественно-экономических формациях.³¹

Напомним, что и Энгельс, используя материалы классической этнографии, пользуется методом историко-типологического сравнения, когда в «Происхождении семьи, частной собственности и государства» сопоставляет развитие родового строя у греков, римлян, кельтов и германцев с аналогичными явлениями в родоплеменных союзах североамериканских индейцев, считая их ключом для раскрытия общих закономерностей развития родового строя и у названных народов.

Книга Чадвиков, упомянутая выше, выделяется в обширной литературе по вопросам эпоса признанием подобного рода общих социально обусловленных закономерностей литературного развития. «Сравнительное изучение литератур разных народов, древних и новых» предпринято было авторами, согласно их заявлению, для выяснения того, «в какой мере возможно установить действие общих принципов (*general principles*) в развитии литературы. Сходство между изучаемыми литературами рассматривается ими как «результат параллельного развития (*parallel development*)»³² под влиянием сходных общественных и политических условий».³³ Для доказательства этого положения, по мнению авторов, необходимо обратиться к изучению литератур, более независимых и изолированных друг от друга, чем литературы Запада (подразумевается эпос славянских и восточных народов).³⁴ «До сих пор

недостаточно обращали внимание на тот новый материал для сравнительного изучения, который стал доступным в течение последнего полувека. Мы считаем, что наступило время возобновить сравнительные изучения на основе более широкого собрания материалов и в свете тех новых свидетельств, которые они содержат».³⁵

Исходя из этих положений, авторы действительно сумели преодолеть обычный «европоцентризм» западного литературоведения, замыкающегося в узкий круг явлений античного, германского и романского эпоса, и использовать в поисках историко-типологических аналогий эпическое творчество славянских и некоторых других восточных народов, которому они посвятили два последних тома своего трехтомного исследования. Новизна и плодотворность такой точки зрения оттеняется в особенности при сопоставлении с характерным заявлением германиста Германа Шнейдера, который предостерегает против подобных «поспешных аналогий», извлеченных из наблюдений над современными «примитивными народами» (*primitive Völker*). «Итак, сербы, киргизы и даже майяцы, — негодует Шнейдер, — должны поучать нас тому, в каких формах и в каком стиле пели готы об Эрманарихе или греки о Трое!».³⁶

Недостатком книги Чадвиков является социологическая нечеткость ее основного понятия «героический век» (*heroic age*),³⁷ которые объединяются на одной плоскости разностадиальные и потому пестрые и исторически противоречивые явления: мифы о культурном герое полинезийцев, богатырские сказки тюркских народов Сибири, античный, древнегерманский и кельтский героический эпос, возникший на высшей ступени варварства, в период разложения патриархально-родового строя и зарождения классового общества, и эпосы русский и южнославянский, представляющие в основном создание феодальной эпохи. Между тем общие элементы, присущие всем последовательным ступеням развития эпоса, которые вскрываются при таком сопоставлении, должны рассматриваться с обязательным учетом не только местных особенностей, но прежде всего тех стадиальных различий, которые обусловлены общим социально-историческим процессом.

В понимании социальной природы «героического века» и древнего героического эпоса Чадвики примыкают к тем модным в западной науке недавнего времени антидемократическим теориям, которые рассматривали героический эпос не как продукт народного творчества, а как создание «военной аристократии». Эпос, по мнению авторов, всегда изображает героев, принадлежащих к «классу королей или князей» (*royal or princely class*), представителей «княжеского класса» и их «благородных соратников», их «воинскую свиту», «воителей княжеского рода или княжеское сословие в целом». Древний героический эпос — своего рода «придворная литература» («*court literature*», «*court minstrelsy*»). «Социальная среда, изображаемая в эпосе, имеет всегда аристократи-

ческий характер». С этим «аристократизмом» героического эпоса связан его «индивидуализм»: «коллективный (общинный) интерес отсутствует» («communal interest is wanting»). В центре внимания стоят не судьбы народов, а героические личности: личные подвиги, личная борьба, стремление к личной славе, столкновение индивидуальных интересов, но не проявление национального самосознания.³⁸ Демократизма, столь характерного для эпоса славянских народов, Чадвики либо не замечают, либо пытаются объяснить его позднейшей «вульгаризацией» эпоса в простонародной, крестьянской среде.³⁹

Аргументация Чадвиков поддерживается указанным выше недостаточно четким различием исторических этапов развития героического эпоса. Государственная и национальная тема действительно отсутствует на ранних ступенях развития эпоса, в древней богатырской сказке (см. ниже, с. 232), в германских эпических сказаниях эпохи великого переселения народов (Зигфрид, Эрманарих и Дитрих и т. п.), что было в свое время справедливо отмечено в работах Хойслера по германскому эпосу;⁴⁰ однако она стоит в центре таких более поздних произведений эпоса феодальной эпохи, как «Песнь о Роланде» (*dulce France* — «милая Франция»), тем более — русских былин или сербского эпоса, где богатырь обычно выступает как мужественный защитник родины от чужеземных захватчиков. Парадоксом, подсказанным предвзятой идеей, звучит утверждение Чадвиков, будто в сербском эпосе старого периода (создавшем цикл косовских песен!) отсутствует «национальный интерес», «национальное и патриотическое чувство в точном смысле слова».⁴¹

Сходное смешение наличествует и в определении социальной природы героического эпоса как поэзии «аристократической». В период разложения патриархально-родового строя, когда сложился эпос античный, кельтский и германский, нельзя говорить об «аристократии» в том смысле, какой это слово приобретает в классовом, феодальном обществе. Исландские «бонды», по свидетельству реалистических «семейных саг», наглядно иллюстрирующих общественные отношения «героического века», не были в этом смысле «крестьянской аристократией» (*Bauernaristokratie*), как об этом писали многие немецкие германисты в период, предшествовавший фашизму.⁴² В социальном отношении гораздо точнее термин Энгельса: «военная демократия».

Неправильной представляется нам «аристократическая теория» эпоса и по отношению к героическому эпосу феодальной эпохи — русскому и южнославянскому, которая была выдвинута, как известно, в первом случае Всеволодом Миллером и его школой, а во втором уже М. Халанским,⁴³ позднее — в содержательной книге Н. Кравцова «Сербский эпос» (1933). В наши дни теория эта подверглась справедливой критике как в Советском Союзе, так и в Югославии.⁴⁴

Не входя в детали, следует прежде всего напомнить, что вопрос о социальном происхождении героев эпоса отнюдь не совпадает с вопросом о его социальной природе и идеологии.

Народные герои, как Марко Кралевич или Юговичи, выступают выразителями народных, а не узкоклассовых, «аристократических» идеалов, независимо от своего социального происхождения (подобно Ивану-царевичу, герою русской сказки).

Что касается «социального происхождения» героев славянского эпоса, то на классическом примере развития образа Ильи Муромца можно проследить позднейшую демократизацию: Илья Русский в XII в., по свидетельству немецкого сказания об Орните, не был «ни старым козаком», каким он стал в XVI—XVII вв., ни крестьянским сыном, как в XVIII—XIX вв., а был княжеским дружинником и считался даже родичем князя Владимира (см. ниже, с. 265 и сл.). Однако насчет социального состава княжеской дружины при Владимире справедливо замечание, сделанное Д. С. Лихачевым по аналогичному поводу: связывая Добрыню Никитича с историческим Добрыней, дядей князя Владимира по матери, т. е. братом ключницы Малуши, исследователи русского эпоса не досмотрели, что если сам князь Владимир был для «высокородной» Рогнеды — Гориславы «робичичем» (т. е. сыном рабыни), то исторический Добрыня, его дядя по матери («уй»), с этой точки зрения сам был «робич», т. е. «дружинник из народа».⁴⁵ Справедливо и наблюдение, сделанное В. Я. Проппом,⁴⁶ что богатыри никогда не смешиваются в былинах с князьями и боярами, представителями русской феодальной аристократии. Ср., например, у Кирши Данилова («О женитьбе князя Владимира», № 11): «Много на пиру было князей и бояр и русских могучих богатырей. . .».

Любимые народные герои юнацких и других южнославянских песен даже старого периода — не «племичи» и «великаши» ни в истории, ни в эпосе: Лазарь — «слуга» Стефана Душана, и эпос рассказывает, что только любовь царя Стефана позволила этому человеку незнатного происхождения жениться на дочери «аристократа» Юг-Богдана (Вук, II. № 31 «Женитьба князя Лазаря»); точно так же «слугою» князя Лазаря является в эпосе Милош Кобилич, рожденный в поле пастушкой-волошанкой и вскормленный «под кобылой»; в споре его жены Милицы с женою «великаша» Вука Бранковича о достоинствах их мужей (споре, сыгравшем, согласно эпосу, столь роковую роль в день великого бедствия народного, в Косовском бое) отчетливо звучат социальные мотивы, и народные симпатии целиком на стороне простого человека — юнака Милоша, а не на стороне «аристократа» Вука Бранковича. В корыстных притязаниях феодальных аристократов, племичей-великашей, в их эгоистических сварах народный эпос видит главную причину гибели старого сербского царства. Хотя Вукашин на самом деле не убил царя Уроша, от которого он отложился, объявив себя в своих македонских владениях незави-

симым «кралем» (1366), и пал на Марице в битве против турок (1371), хотя Вук Бранкович, по-видимому, не покинул князя Лазаря на Косове, а враждовал уже после его смерти с царицей Милицей и с сыном Лазаря, — народный эпос, стоящий на точке зрения единства сербского государства, воплощенного в Неманичах и в князе Лазаре, с этой точки зрения рассматривает этих феодалов Македонии как «изменников» общесербскому национальному делу. Вук Бранкович в этой роли феодала-изменника представляет, как это уже отмечалось неоднократно, черты типологического сходства с изменником Ганелоном в «Песни о Роланде» и с многочисленными феодалами-изменниками из «рода Ганелона» в позднейшем французском и французо-итальянском эпосе.

«Займствования» здесь, разумеется, нет, как нет его, вопреки мнению Н. Банашевича,⁴⁷ и в той драматической ситуации, в которой нашло поэтическое выражение это типологическое сходство французского и сербского эпоса: когда Милош, окруженный турками, вынужден позвать на помощь князя Лазаря, Вук Бранкович пытается удержать Лазаря, как Ганелон удерживает Карла, услышавшего рог Роланда и готового поспешить на выручку своему племяннику (см.: Богишић, № 1, стр. 205 и сл.).

Эта концепция исторической действительности, характерная для народного героического эпоса, вряд ли может быть названа «аристократической», «индивидуалистической» и «чуждой национальным интересам» и отражает не мировоззрение феодальной аристократии, а широких народных масс, действительных создателей и идейных вдохновителей этого эпоса.

О том же свидетельствует и следующая типологически существенная черта.

В эпических сказаниях тюркоязычных народов Средней Азии многие знаменитые батыры, будущие властители народов, в детские годы по тем или иным причинам пастушествоуют или даже воспитываются в своем сиротстве каким-нибудь добрым пастухом. Это рассказывается, например, о детстве Идиге (исторического Едигея, мурзы Ногайской орды и фактического правителя Золотоордынского ханства), о киргизском Манасе, об узбекском Гороглы, в котором народ воплотил свою мечту о справедливом государе, и о многих других героях эпоса. Помимо патриархальных условий, способствовавших популярности этой темы, мотив пастушества и дружбы ханского сына с простыми людьми должен в народном представлении служить объяснением его любви к народу и заботы о нем, патриархально-демократического характера власти «доброего правителя».⁴⁸

Сходным образом в сказках и песнях о Марко Кралевиче, сербских и болгарских, рассказывается о том, как Марко вместе с другими мальчиками-пастухами пасет коней своего отца или телят, иногда вместе со своим побратимом, будущим царем Радославом.⁴⁹ Милоша Кюбилича, как уже было сказано, вскормила

«пастушка-волошанка». Другой Милош, «младший, но лучший юнак» из трех братьев Воиновичей, по прозвищу Милош-чобанин, хотя он и племянник царя Стефана Душана, однако до своего первого подвига пасет, во главе 30 чабанов, стада на Шара-планине («Женитьба Душана» — Вук, II, № 28).⁵⁰ Характерно, что брата исторического «князя» Воислава Воиновича (середина XIV в.) эпическое сказание превратило в чабана.

4

В своей незаконченной «Поэтике сюжетов» академик А. Н. Веселовский поставил вопрос о «пределах, в которых приложима гипотеза заимствований»,⁵¹ в применении к сходным литературным сюжетам. Веселовский различает «мотив» как простейшую одночленную повествовательную единицу и «сюжет» как сложную, многочленную комбинацию таких единиц. «Простейшие мотивы... могли самозарождаться, серии мотивов — сюжеты — возбуждают, при их сходстве, вопрос о заимствовании с той или с другой стороны».⁵² Веселовский сообщает, что по подсчетам фольклориста Джекобса при 12 самостоятельных элементах в составе сюжета вероятная случайность повторения одинаковой комбинации мотивов равняется 1 : 479 миллионов.⁵³

Разделение, так четко проведенное Веселовским, во многих случаях может служить критерием для исследователя, однако с существенными оговорками. Вычисление Джекобса основано на предпосылке, что сюжет является комбинацией «самостоятельных», т. е. независимых друг от друга мотивов, к которой, именно ввиду ее случайности, может быть приложена теория вероятности. Между тем на самом деле развитие повествовательного сюжета и последовательность в нем мотивов имеют внутреннюю логику, отражающую закономерности и связи объективной действительности и в то же время обусловленную историческими особенностями человеческого сознания, отражающего эту действительность. Поэтому при определенной исходной ситуации дальнейшее движение сюжета в конкретных условиях человеческого общества до известной степени предопределено особенностями быта, общественной жизни, психологии и мировоззрения людей.

С другой стороны, область как историко-типологических аналогий, так и литературных влияний не ограничивается повествовательными сюжетами и мотивами, но охватывает все стороны идеологии, образности, жанровой композиции и художественного стиля поэтических произведений.

Герман Шнейдер, исследуя связи немецкого эпоса с французским, устанавливает в героическом эпосе этих народов «весьма развитую типологию (eine sehr entwickelte Typik) — в выборе, порядке, способе изображения многих действий, сцен и характеров».⁵⁴ К отдельному типическому мотиву, — утверждает Шней-

дер, — с необходимостью присоединяется определенная последовательность мотивов (*Zwangsläufige Motivfolge*)».⁵⁵

Это обстоятельство, которое А. Н. Веселовский не учел в достаточной мере, позволяет в ряде случаев расширить круг возможных историко-типологических схождений и за пределы одночленных мотивов.

В другой работе⁵⁶ мы попытались перечислить важнейшие мотивы биографии эпического героя, которые встречаются в эпохах Востока и Запада как историко-типологические схождения, связанные с определенными социальными и культурными условиями развития: чудесное рождение героя, его сказочно быстрый рост («не по дням, а по часам»), раннее проявление его богатырской силы (первый подвиг), магическая неуязвимость, выбор коня, его поимка и укрощение, богатырский конь как помощник героя, добыча богатырского оружия (меч, обычно выкованный прославленным, особо искусным кузнецом), побратимство, связанное с древними обычаями принятия в род, добыча невесты — похищение или брачные состязания как испытание силы жениха (или его «заместителя» — свата), образ девы-воительницы (амазонка, удалая поленица, *Schildmaid* германских эпических сказаний и т. п.), состязания богатырской девы с женихами и укрощение строптивой невесты на брачном ложе и ряд других. Наличие в эпосе разных народов типологически сходных тем подобного рода, последовательно разветвляющихся в типические сюжетные схемы, при отсутствии более специфически сходных деталей разработки не может, вопреки широко распространенной практике, служить достаточным основанием для установления историко-генетических связей, нередко основывающихся именно на таких поверхностных сближениях.

Значительная часть перечисленных мотивов — сказочного происхождения и зарегистрирована в известных каталогах сказочных мотивов и сюжетов.⁵⁷ Сравнительная этнография (Эндрю Лэнг, Фрейзер, Сидней Хартлэнд и др.) вскрывает в них «палеонтологическим» анализом пережитки семейно-общественных отношений, обычаев, обрядов и верований более древних исторических эпох. А. Н. Веселовский в «Поэтике сюжетов», опираясь на сравнительную этнографию, пытался наметить последовательность развития мотивов-сюжетов, отражающих последовательные ступени развития общества. Было бы, однако, неправильно только на основании такой «палеонтологии мотивов» (термин Веселовского) судить об относительной древности того или иного конкретного эпического сюжета, тем более — эпической песни: считать, например, что былина о Садко (или хотя бы часть ее) — «одна из самых древних и архаических в русском эпосе», на том основании, что Садко «встречается здесь лицом к лицу с хозяином моря — морским царем» («религия хозяев» природных стихий!);⁵⁸ или что любовь Потока в русской былине носит «трагический характер», потому что «образ невесты» (Мария Лебедь Белая или Мария Лиходеевна)

«создался на основе образа невесты, добываемой из иного царства».⁵⁹

Так, образ змея (дракона) — «палеонтологически» древний, в конечном счете мифологический по своему происхождению мотив (см.: Stith Thompson, В 11), змеборчество — один из древнейших сюжетов богатырской сказки (Аарне—Андреев, № 300). Из этого не следует, однако, ничего относительно древности этого сюжета в былине о Добрыне и змее, тем менее — относительно древности самой былины (Кирша Данилов, № 48; Гильфердинг, II, № 79 и др.):⁶⁰ в былине сюжет этот может восходить (теоретически) к древней богатырской сказке или к волшебной сказке более позднего времени, к церковной легенде (о Федоре Тироне, св. Георгии и т. п.), к другой былине и т. д. В эпосе южнославянском, например, змеборчество Марка Кралевича⁶¹ представляет несомненно новый мотив, перенесенный на этого популярного народного героя, как и многие другие, в относительно позднее время, из сказок и песен; напротив, богатырь-змеевич Змей Огненный-Вук является, по-видимому, изначально змеборцем, и сюжет о его борьбе со змеем — насильником и обольстителем гораздо древнее в эпосе, чем те исторические имена князя Лазаря, Милицы и самого Вука-деспота, внука Юрия Бранковича (ум. 1485), к которым он прикреплен в эпической песне «Царица Милица и змей из Ястребца» (Вук II, № 42 и др.). Мы имеем здесь древнюю богатырскую сказку о змеборстве, засвидетельствованную в старинной русской сказке о Никите Кожемяке (специфическая деталь сюжета: узнавание у самого змея имени змеборца);⁶² в муромской легенде XIV в. она приурочена к именам князя Павла, его брата Петра и Февронии, как в Сербии — к названным выше историческим именам, и, разумеется, вопреки предположению Бушлаева, ничем не связана со змеборством Зигфрида.⁶³

Большой материал о змее — насильнике и соблазнителе женщин собран М. О. Скрипилем в летописных свидетельствах, а также в современном русском и южнославянском сказочном и обрядовом фольклоре.⁶⁴ М. О. Скрипилем предпологает, что «эпос древней Руси и южных славян есть та народно-поэтическая среда, в которой возник (осторожнее: развился) весь этот цикл произведений».⁶⁵ Возможно, что в былине об Алеше и Тугарине отразился этот же древний сказочный сюжет борьбы со змеем-насильником. Тугарин Змей (Гильфердинг, II, № 99), Тугарин Змеевич (Кирша Данилов, № 20) мог впоследствии отождествиться с историческим половецким ханом Тугорканом,⁶⁶ а еще позднее он приобрел исторические черты типического для русского эпоса национального врага, татарского хана-насильника, сквозь которые, однако, еще достаточно отчетливо просвечивают более древние сказочные черты.⁶⁷ Исторические персонажи — царь Лазарь, царица Милица и змеборец деспот Вук (или князь Павел Муромский, его княгиня и брат его, змеборец князь Петр) выступают при этом в одинаковой сюжетной функции с князем Владимиром, княги-

ней Апраксией и Алешей Поповичем, перенимая эту функцию от героев древней богатырской сказки. При этом, однако, в русской былине отпал мотив выпрашивания у змея имени его будущего победителя, специфический для древнейшей формы этой богатырской сказки в отличие от других типов сказки о победителе змея.⁶⁸

В эпосе подобные сказочные мотивы служат средством поэтической идеализации. Сабля Марка подарена ему вилой, она рассекает наковальню, как меч Зигфрида, она режет твердый камень, как меч Роланда:⁶⁹ значит, это идеальная, самая лучшая сабля. Нет оснований для объяснения этого мотива тревожить тени Роланда или Зигфрида, тем более что сходное рассказывается и о богатырях восточного эпоса: меч калмыцкого богатыря Улан-Хонгора или арабского Антара также рассекает камень.⁷⁰

В то же время сказочные мотивы не остаются в эпосе неизменными: они трансформируются, приспосабливаясь к новому пониманию возможного и правдоподобного, еще очень широкому в средние века, но гораздо более узкому, чем в сказочно-мифологических представлениях более ранней эпохи; либо они вовсе вытесняются, если вступают в слишком резкий конфликт с этим новым пониманием.

Так, конь, боевой товарищ и главный помощник богатыря, в соответствии с реальными условиями воинской жизни играет в эпосе не менее важную роль, чем в сказке, богатырской или волшебной. Но в сказке он наделен чудесными свойствами, выступая в роли волшебного помощника героя (см.: Stith Thompson, В 181 и В 401).

В богатырских сказках тюркских и монгольских народов, в соответствии с особенностями кочевого быта этих народов, коню как волшебному помощнику отводится особенно важное место. Конь может менять свой вид, превращаясь в звезду, птицу или муху; «встряхнувшись», он оборачивается паршивым маленьким жеребенком («коньком-горбунком» — по демократическому канону сказки).⁷¹ Он нарекает имя герою, чудесным образом создает для него «народ и скот», указывает «суженую» ему невесту, предупреждает о сказочных препятствиях на пути к ней и научает, как преодолеть эти препятствия, переносит героя через безбрежные водные рубежи на край света, «где небо и земля сходятся». Он воскрешает убитого героя «живой водой» или вытягивает его из подземной темницы, опуская в семидесятисаженную яму «один волосок своего хвоста».⁷²

В эпосе героическом богатырский конь уже потерял большинство этих волшебных, сказочных качеств, но как верный помощник героя он наделен некоторыми чудесными чертами, сохранившимися как элемент эпической идеализации: он не только понимает речь своего господина, но и сам обладает даром человеческой речи, предупреждает его о грозящей опасности, плачет над ним человеческими слезами. Трогательную дружбу Марка Краевича с его Шарацем можно сравнить с такой же человеческой

дружбой, соединяющей Рено де Монтобана с его конем Баярдом в эпосе старофранцузском, Рустема и Ракша в «Шах-намэ» Фирдоуси, Алпамыша и Байчибара, Кёроглы и Гирата в эпических сказаниях тюркоязычных народов. Разумеется, это сходство типологическое, а не «заимствование». Если Шарац говорит человеческим голсом или плачет человеческими слезами, предчувствуя близкую смерть Марка, то не потому, что эти и другие его черты заимствованы из «Шах-намэ» Фирдоуси, как полагал Вольнер: ⁷³ черты эти в той же мере свойственны богатырским коням гомеровского эпоса, старофранцузских *chansons de geste* и русских былин.

Выбор предназначенного герою коня из многоголовых табунов, испытание его боевых качеств, укрощение необъезженного жеребца принадлежат к обязательно сюжетному канону богатырской сказки: для первого выезда и первого подвига герою нужны именно тот конь и тот меч, с помощью которых только и можно совершить назначенный ему богатырский подвиг. Выбор и поимка коня являются первым испытанием силы героя и вместе с тем испытанием самого коня, и в сказке испытания эти имеют обычно чудесный характер. Черты эти могут сохраниться и в эпосе, но сведенные к более реальным масштабам героической идеализации: молодой витязь выбирает коня, который может выдержать тяжесть его богатырской руки, конь дает себя оседлать и объездить лишь тому, в ком он узнает своего будущего господина.⁷⁴

В древней сказке, вобравшей в себя элементы мифа, богатырские кони часто бывают крылатыми (Stith Thompson, В 41). Героический эпос тюркоязычных народов сохранил образ крылатого коня — «тулпара». Таким крылатым тулпаром является в узбекском эпосе конь Алпамыша Байчибар; крылат и Гират (или Кират), знаменитый богатырский конь народного героя Кёроглы (Гёроглы). Кроме того, Гират — «водяной конь», вышедший из озера (или из моря). Крылья у коня находятся под мышками, они зеленые («яшил»), размером в «три с половиной аршина» и развертываются при беге, который превращается, как в описании скачки в «Алпамыше», в волшебный полет.⁷⁵

Русская былина не знает крылатых коней, но в своих эпических клише, частично очень древних, она сохранила традицию богатырской скачки-полета. Ср.:

Еще начал его Бурушка поскакивати,
С горы на гору конь перескакивает,
Реки да озера промеж ног спустил,
Перелесочки да перескакивал.

Крылатым является в южнославянском эпосе Ябчило, чудесный конь воеводы Момчила (Вук, II, № 24 «Женидба краља Вукашина»). По народному рассказу, который приведен Вуком Караджичем в примечании к песне, конь этот — водяной: он происходит от жеребца, жившего в одном озере («негље у некаком је-

зеру био крылат конь»). Черты эти в южнославянском эпосе являются, по-видимому, изолированными.⁷⁶ Мы были бы склонны думать, что в относительно позднюю по своему общему характеру редакцию Вука (см. ниже, с. 215) этот мотив вошел, быть может, под влиянием крылатого водяного коня популярного на всем Ближнем Востоке героя Кёроглы — Гирата, одного из многих крылатых «тулпаров» в эпических сказаниях тюркоязычных народов.

В качестве примера эпических «шаблонов» героического эпоса мы остановимся в дальнейшем на трех темах: рождении героя, его смерти и богатырском сватовстве.

5

В мифе и в богатырской сказке жизнь героя нередко имеет характер связанной биографии — от рождения до смерти (если герой по своей природе не бессмертен). В героическом эпосе в собственном смысле связанная биография героя есть результат последующей биографической циклизации, и рассказ о чудесном рождении и героическом детстве будущего прославленного воина («enfances» старофранцузского эпоса) обычно относится к более позднему времени, чем тот центральный эпизод его подвигов, часто исторический в своей основе, который прежде всего отложился в народной памяти. Поэтому именно рождение и богатырское детство героя содержат наибольшее число эпических «шаблонов», частично сказочного происхождения.

Мотив чудесного зачатия и рождения героя имеет широкое распространение в мифе и сказке. В своих наиболее архаических формах он связан, как указывают этнографы, с первобытными представлениями о «партогенезисе» (девственном зачатии), восходящими к эпохе материнского рода: герой рождается от вкушения яблока его матерью, от запаха цветка, от воды чудесного источника, от солнечного света, дождя или ветра и т. п.⁷⁷

Эпос на более древней ступени своего развития сохраняет подобные мотивы, уже утратившие свое первоначальное мифологическое значение, как элемент поэтической идеализации образа народного героя (чудесное рождение Санасара и Багдасара в «Давиде Сасунском», Конхобара и Кухулина в кельтских сагах, сказание о Чингис-хане и др.). Но в более позднем эпосе феодальной эпохи эти мотивы исчезают: для рыцаря типа Роланда рождение от воды или яблока вряд ли могло рассматриваться как достаточно благородное происхождение: оно возбуждало (как в легенде о Чингис-хане)⁷⁸ подозрение в законности рождения младенца.

В южнославянских песнях сохранился только рассказ о чудесном зачатии царской дочери Грозданы от черепа мертвеца, растертого в порошок ее отцом.⁷⁹ Однако, несмотря на приурочение к популярному историческому имени царя Стефана (Душана), песня эта не может быть причислена к жанру героического эпоса

и восходит по своему сюжету к широко распространенной международной сказке.⁸⁰

Другой тип мифов и сказок, не менее древний, возводит родословную героя к звериным предкам, представляя по своему происхождению отложение тотемистических представлений.⁸¹ Однако из этого происхождения не следует, что соответствующие эпические сюжеты в былинах (или в южнославянском эпосе) сохраняют «древнейшие тотемистические представления восточных славян о животных как о предках человека»:⁸² посредствующей ступенью между мифом и эпосом служила сказка — богатырская или волшебная.

Южнославянский эпос знает нескольких богатырей-«змеевичей»: Змей Огненный-Вук, Крылатый Реля, Банович Секула и др. В отношении деспота Вука, как уже было сказано, мотив этот, по видимому, древний и восходит к богатырской сказке, прикрепившейся к образу исторического лица (см. ниже, с. 236). В других случаях (Марко Кралевич, Милош Обилич и др.) мы имеем дело с позднейшей поэтической идеализацией. В одной песне (Петрановић, III, № 24: «Милош Обилич змајски син», с. 255—256) называется семь сербских юнаков-змеевичей: Милош Обилич, Змей Огненный-Вук, Реля Бошнянин, Банович Секула, Банович Страхиња, Лютица Богдан и Кралевич Марко («И њему је змај огњи бабо»), и «все они имеют на себе змеиный знак» («сваки има змајеву бильегу»)⁸³ Очевидно, стало считаться, что эта сказочная черта обязательна для каждого настоящего юнака старого времени и объясняет его чудесную силу.

Из русских богатырей «змеевичем» является Волх Всеславьевич; в былинах о нем этот древний мотив органически связан с серией других, характерных для богатырской сказки (см. ниже, с. 234). Ср., например, у Кирши Данилова (№ 6):

По саду, саду, по зеленому,
Ходила-гуляла молода княжна
Марфа Всеславьевна,
Она с камению скочила на лютого на змея;
Обвивается лютой змей
Около чебота зелен сафьян,
Около чулочика шелкова,
Хоботом бьет по белу стегну.
А втопоры княгиня понос понесла,
А понос понесла и дитя родила...

Тот же мотив встречается в былине о Сауле Леванидовиче (вариант Киреевского, III, с. 113), на которого он, вероятно, перенесен с Волха.

Другой, аналогичный по своему происхождению «тотемистический» мотив содержит песня, рассказывающая о рождении Марка Кралевича и его брата Андрияша от белой вилы, пойманной кралем Вукашином у студеного озера («Краль Вукашин хвата вилу и жени се њоме»: Богишић, № 85, XVIII в.). Многие южносла-

вянские песни рассказывают о женитьбе того или иного известного юнака на виле или самовиле: лесная вила («нагоркиня») или водяная вила («бродарица») во всех этих песнях являются в образе девы-птицы («лебединой девы») — образ, хорошо известный как южнославянскому, так и русскому сказочному фольклору.⁸⁴ На вилах женятся Новак (Богишић, № 39, бугарштица), Лютица Богдан (Петрановић, I, № 30), Петр Латинянин (там же, III, № 58), Илья Котарлич (Николић, № 33) и др.; в болгарских песнях — Йован Попов (Миладинови, I, № 1);⁸⁵ в хорватской песне и в македонской сказке этот сюжет прикрепился к Марко.⁸⁶ Можно думать, что женитьба на виле, как и происхождение от змея, сделалось с течением времени популярным эпическим «шаблоном», обязательным для биографии каждого юнака. Тема эта известна (с другим сюжетным развитием) и русским былинам (Михайло Потык и Мария или Настасья-Лебедь белая). В южнославянских песнях богатырь увидев вилу, купающуюся в лесу со своими подругами, похищает ее одежду («крылья и окрылие» девы-птицы) и тем принуждает ее стать его женой. Она рождает ему сыновей. На крестинах или свадьбе меньшего сына она просит вернуть ей крылья, чтобы поплясать еще раз в девичьем хороводе («коло»), и, получив свою птичью одежду, улетает от мужа.

Этот сказочный сюжет известен по всей Европе и на востоке — в Индии, в арабских сказках «Тысячи и одной ночи», в Средней Азии, в Китае (уже во II в. до н. э.). В древнегерманских эпических сказаниях, как и в южнославянских песнях, сказочный сюжет прикрепился к имени и образу эпического героя — волшебного кузнеца Веланда и получил благодаря этому новые героические черты. Как рассказывает исландская «Эдда» (текст IX—XI вв.), Веланд вместе с двумя своими старшими братьями подстерег у озера трех дев-воительниц, валькирий, сбросивших свои лебединые одежды; братья берут их в жены, Веланд — младшую, но на девятый год валькирии, соскучившись по бранному житью, бросают своих мужей и улетают навсегда.⁸⁷

Мотивом для разрыва обычно является нарушение мужем брачных запретов («табу»): не рассказывать о своей красавице-жене и о ее чудесном происхождении, не смотреть на нее, когда она снимает одежду, не бранить ее, не входить в определенную комнату и т. п. (мотив Мелюзины); для фольклора балканских народов особенно типична форма без подобных запретов, отразившаяся в южнославянском эпосе: жена покидает мужа во время семейного праздника, выпросив свои крылья, чтобы плясать в хороводе. В диссертации Хельги Хольмстрём, посвященной «Мотиву лебединой девы», зарегистрировано и классифицировано несколько сот вариантов этой сказки со всего света. К сожалению, отсутствуют варианты, бытующие у тюркских и монгольских народов, которые представляют как раз большой интерес.⁸⁸

Сын Манаса Семетей в киргизском эпосе, как Михайло Потык в русской былине, добывает невесту — дочь афганского хана Ай-

Чурёк, лебединую деву, которую преследует чудесный кречет Семетей Акшункар. Согласно версии сказителя Каралаева, эта сказочная красавица происходит «из рода Кайыпа», в киргизской языческой мифологии — покровителя горных животных. «Ай-Чурёк» означает «красавица Чурёк»; слово «чүрөк» (по-киргизски «самка утки», «чирок») употребляется в фольклоре как эпитет красавицы. В отличие от неверной жены Потыка, Ай-Чурёк становится на всю жизнь верной спутницей молодого богатыря.⁸⁹

Тематические основы сказки о лебединой деве вскрываются особенно ясно в эпическом сказании об Идиге.⁹⁰ Согласно казахской версии сказания, род Едигея ведет свое происхождение от почитавшегося в Казахстане мусульманского народного святого Баба-Тукласа (в прошлом, по-видимому, языческого шамана) и лебединой девы. Официальные родословные русских княжеских родов — князей Юсуповых и Урусовых, возводящих себя к потомкам нагайского мурзы Едигея, правителя Золотой орды, — сохранили имя Баба-Тукласа как своего легендарного родоначальника.⁹¹

Этот святой, как рассказывает эпос, совершая однажды омовение у источника, увидел трех лебедей, которые, сбросив лебединые одежды, превратились в прекрасных женщин и стали купаться. Святой похитил одежду младшей из них, и она согласилась стать его женой под условием, что он не будет смотреть ей на голову, когда она чешет волосы, под мышку, когда она снимает рубаху, и на ноги, когда она раздевается (брачные запреты). По истечении некоторого времени Баба-Туклас нарушает запрет, и тогда он замечает, что у его красавицы череп прозрачный, под мышкой просвечивают легкие, а ноги птичьи.⁹² Жена, узнав, что тайна ее открыта, покидает мужа, но, улетаая, сообщает ему, что у нее во чреве младенец, за которым отец должен прийти в положенное место. От этого младенца происходит род Едигея.

Исторический Едигей происходил из племени мангыт, которое появилось в Средней Азии в период монгольского нашествия. Потанин записал в северо-западной Монголии сказание о тотемистических предках балаганских и аларских бурят, представляющее, вероятно, не случайное сходство со сказанием о предках Идиге.

«В Балаганском ведомстве, — сообщает Потанин, — есть род хангин; хангины почитают своим предком лебеда; они говорят, что три лебеда прилетали на озеро, снимали с себя шкурки, обращались в прекрасных девиц и купались в озере. Предок хангин стащил одну шкурку, когда девицы вошли в воду; две девицы, обратившись в лебедей, улетели, а одна осталась и должна была стать женой похитителя шкурки. Хангин считает великим грехом убить лебеда» (т. е. своего звериного предка).

Вариант того же сказания Потанин сообщает о происхождении бурятских родов харят и ширят, которые также, «считая лебедей своими предками, поклоняются им, приносят жертвы и не убивают их». Здесь героем сказания, похитителем лебединой одежды,

является бурятский шаман («бо»). Пойманная красавица через три года находит свою одежду и покидает своего возлюбленного, оставив ему дочь и сына, которые становятся родоначальниками двух названных бурятских родов.⁹³ Вероятно, и сказание о предках Едигея представляет тотемистический миф о происхождении рода «белых мангытов» (ак мангыт), к которому принадлежал исторический Едигей.⁹⁴

Привлечение сравнительно-этнографического материала, в данном случае восточного, позволяет вскрыть тотемистическую основу международного сказочного сюжета, которая на европейской, в частности на славянской почве не столь очевидна. Однако, как уже было сказано выше, такой палеонтологический анализ не дает нам права возводить сюжет, распространенный в эпосе славянских народов, непосредственно к «тотемистическим верованиям» древних славян, поскольку, как уже было сказано, посредствующей ступенью между мифом и эпосом служила здесь сказка.

К рассказам о звериных предках эпического героя относится с меньшим вероятием мотив рождения Милоша Кобилича (или Обилича) «от кобылы» или «под кобылой». В песне о «Сестре Лека капитана» (Вук, I, № 39, ст. 473—479) разборчивая невеста поносит Милоша Кобилича, выговаривая ему, что, по рассказам людей, он родился от кобылы, которая вскормила его своим молоком:

...причај људи,
Беј' Милоша, кобила родила.
А некака сура бедевија,
Бедевија, што ждријеби ждрале,
Нашли су га јутру у ерђели,
Кобила га сисом одојила,
С тога снажан, с тога висок јесте?

В других песнях, например в той, которая рассказывает о ссоре жены Вука Бранковича с женой Милоша, упрек этот смягчен: народного героя, в соответствии с демократическими тенденциями эпоса, будто бы родила пастушка-волошанка и «вскормила под кобылой»:

...една млада влахиница
Влахиница родила, под кобиллом одхранила.⁹⁵

С точки зрения «палеонтологии» мотива рассказ о ребенке, вскормленном самкой животного, представляется смягчением тотемистической легенды о рождении человека от самки животного: так, Ромула и Рема вскормила волчица; Кир, царь персидский, был вскормлен собакой; Семетей, сына Манаса, кормила самка архара (горного барана) и т. п. Гороглы в узбекском эпосе, как и Милош, был вскормлен кобылой; он и его богатый конь Гират, рожденный этой кобылой, являются «молочными братьями».⁹⁶ Возможно, однако, что весь рассказ основан на позднейшем переосмыслении имени Милоша — Кобилич. Эта форма имени, встречающаяся в самых ранних свидетельствах вплоть до XVIII в., не

сомненно является первоначальной, тогда как более поздняя — Обилич — представляет своего рода эвфемизм.⁹⁷

В эпоху феодализма взамен старых мотивов чудесного рождения эпического героя выдвигаются новые, основанные на представлениях более современных, но сохраняющие в новой героико-романической форме исключительный характер событий, сопровождающих его появление на свет. Во французском рыцарском эпосе (так называемом «рыцарском романе») Тристан, Ланселот, Персеваль рождаются при трагических и печальных обстоятельствах, после смерти отца, погибшего в феодальных распрях или на турнире, от матери-изгнанницы. Tristan, этимологизирует непонятное имя французский средневековый поэт, происходит от французского triste и значит «рожденный в печали». Сходное расказывается и о старых эпических героях: в «Эдде» — о молодом Сигурде, отец которого, Сигмунд, погиб в битве с сыновьями Хундинга; в «детстве» (enfances) Роланда — о племяннике Карла, родители которого были изгнаны императором, разгневанным на любовь сестры к незнатному рыцарю.⁹⁸ В «Персевале» и «Ланселоте» такая завязка мотивирует старый фольклорный сюжет, заимствованный артуровским романом из сказки, согласно которому герой проводит свое детство в одиночестве, в лесу, не зная своего имени и происхождения (Персеваль), как и Сигурд — Зигфрид, или воспитывается феей на дне озера (Ланселот du Lac). Сохраняется и другой старинный мотив богатырской сказки: долг мести за убитого отца (Сигурд и Персеваль).

В южнославянском эпосе средневековый сюжет такого типа прикреплен к рождению Марка Кралевича. Классическая версия Вука Караджича («Женидба краља Вукашина», II, № 24), представляющая, по общему признанию, одну из художественных вершин сербского эпоса, является, вероятно, наиболее поздней формой этого сюжета. Его историческое зерно заключается в рассказе о гибели «воеводы» Момчила, македонского феодала, сумевшего в период междоусобных распрей в Византии создать себе самостоятельное владение со столицей в городе Перитеории на берегу Эгейского моря (в эпосе — город Пирлитор, против горы Дурмитор, в Герцеговине). Под стенами этого города Момчило был разбит соединенным византийским и турецким войском под предводительством императора Иоанна Кантакузина (1345). В судьбе Момчила, как рассказывает сам Кантакузин, решающую роль сыграла измена жителей Перитеория, отказавшихся открыть ворота города, тем принудив Момчилу в невыгодных условиях принять бой с превосходящими силами противника под стенами города. Была ли жена Момчила «изменницей», сказать трудно: во время этих событий она находилась в городе Ксанфии, но после взятия этого города была отпущена Кантакузином со всем своим имуществом, что могло подать повод для слухов о ее измене.⁹⁹

В дальнейшем на эту историческую тему наслоился распространенный в средневековой литературе сюжет о жене-изменнице,

как некоторые полагают, — вероятно, без основания, — под влиянием французско-итальянского рыцарского романа «Бово д'Антонна» (см. ниже, с. 243) о предательском убийстве героя во время охоты (см. ниже, с. 241 и сл.), о верной сестре — помощнице своего брата. К отцу Марка, кралю Вукашину, этот сюжет первоначально не имел отношения. В старом варианте Богишича (№ 97) Момчилицу соблазняет немецкий бан («бан од Нијемаца»); в большинстве болгарских песен, вероятно более близких к историческому первоисточнику, противником Момчила также является не Вукашин: в варианте Миладиновых (№ 105) — царь Костадин из Стамбола (может быть, эпическое отражение византийского императора Иоанна), в других — Синам-паша, черный арапин, Реля Крылатица, Груя и др.¹⁰⁰

К Вукашину это сказание прикрепилось, по-видимому, в Сербии в связи с тем политическим антагонизмом, который сыграл немалую роль в снижении эпического образа этого македонского краля. Но наибольшее значение имело желание певцов создать героико-романический фон рождения Марка Кралевича. К Марку как сыну Вукашина это эпическое предание прикреплено довольно внешним образом. Разумеется, он — сын Вукашина не от его любовницы, Видосавы, предательницы воеводы Момчила, а от верной сестры этого последнего, Евросинии, которую сам Момчило перед смертью предлагает в жены своему сопернику и убийце.

6

В героическом эпосе смерть героя может быть неотъемлемой частью эпического сюжета, обобщившего в типической форме реальное историческое событие: в условиях разложения патриархально-родовых отношений герой трагически погибает в распре между родичами (убийство Зигфрида, гибель Гунтера и его братьев в сказании о Нибелунгах) или — позже — в феодально-родовых междоусобицах (убийство богатыря Урака его братом Исмаилом в казахско-ногайском эпосе); в период уже сложившегося народного самосознания он гибнет в бою с неприятельскими полчищами как доблестный защитник родины (Роланд или молодой Вивьен в старофранцузском эпосе, Милош Кобилич и другие косовские юнаки в южнославянских песнях).

Героической смертью погибает Роланд, истребив полчища сарацин, наступавших на «милую Францию». Перед смертью он хочет разбить свой меч о камень, чтобы он не достался врагу, но меч не ломается, только отсекает куски камня. Роланд ложится на холме, под сосной, лицом к врагу, чтобы не подумали, что он бежал. Марко Кралевич умирает не в бою, а в глубокой старости (смерть в бою ему не писана). Он отрубает голову своему коню, чтобы тот не достался врагам, ломает копье на части и бросает

свою боевую палицу в море (или в Дунай), ложится на горе под елями у источника и засыпает навсегда (Вяк, II, № 73 «Смерть Марка Кралевича» и др.). Нужно ли видеть в этой сцене заимствование из «Песни о Роланде», как думает Халацкий? ¹⁰¹ Некоторые черты типологического сходства подсказаны общим сходством ситуации и героической трактовкой. О короле Артуре также рассказывалось, как накануне последней битвы, предчувствуя свою неминуемую гибель, он приказал бросить свой боевой меч Эскалбур в озеро, из которого когда-то чудесным образом достал его («Смерть Артура»). ¹⁰²

В мифе и в архаических формах богатырской сказки наличествует другая тенденция: сохранить герою физическое бессмертие. Широко распространён сюжет, характерный для оптимизма народного творчества, в котором богатырь, убитый своими коварными родичами или врагами, часто при участии неверной жены или изменницы-сестры, воскресает благодаря помощи либо своего чудесного коня, который приносит ему живой воды (или лечебного зелья), либо благодарного животного, как в волшебной сказке, либо «небесной девы», его будущей невесты, либо верной жены или сестры (алтайские богатырские сказки «Алтай-Бучай» и «Когутэй», бурятская «Аламжи-мерген», многие якутские «олонхо» и т. д.). Сюжет этот нашел отражение и в героическом эпосе тюркских народов (эпизод заговора Кёзкаманов в киргизской эпопее «Манас»). ¹⁰³

Этой общей тенденции богатырской сказки и древнего эпоса соответствует мотив магической неуязвимости героя. Большинство героев тюркского эпоса отличаются чудесной неуязвимостью. Об Алпамыше, например, говорится, что он в огне не горит, меч его не режет, копьё не колет, пуля не берет. ¹⁰⁴ В эпосе народов индоевропейских этим свойством обладают Зигфрид, Ахилл, Исфендиар (в «Шах-намэ» Фирдоуси), Сосруко (в сказаниях о партах). Каждый из названных героев имеет, однако, уязвимое место: Зигфрид может быть поражен между лопатками, Ахилл — в пятю, Исфендиар — в глаз, Сосруко — под колено. Такая «условная уязвимость» представляет позднейший мотив, примиряющий представление о сказочной неуязвимости героя с рассказом о его гибели. ¹⁰⁵

В более позднее время магическая неуязвимость может мотивироваться более рационально — непроницаемой боевой одеждой. Манас носит «непроницаемый для стрел шелковый олпок». В болгарской песне нечто подобное рассказывается о Милоше: туркам удается убить его на Косовом поле, только стащив с него непроницаемый панцирь. ¹⁰⁶

Более отдаленным отголоском того же представления является формула русских былин об Илье Муромце — «смерть ему на бою не писана». Сходным образом и Марко Кралевич, доживший до сказочного возраста (160 или 300 лет), «не может умереть ни от юнака, ни от острой сабли, ни от палицы, ни от коня боевого»,

а только «от бога, старого мстителя» («крвника») (Вук, II, № 73, с. 37—42).

Исторический Марко, сын краля Вукашина, погиб, как известно, 10 октября 1394 г. в бою на Ровине (во Влашской земле) как союзник турок. Однако среди народа, в особенности в Македонии и Болгарии, широко было распространено предание, что Марко Кралевич не умер, но скрылся в горную пещеру или на остров вместе со своим конем и что придет час его возвращения, который связывали с надеждой на освобождение от турецкого владычества.¹⁰⁷

Подобного рода мессианистические легенды слагались в разное время у народов, находившихся под чужеземным владычеством. Наиболее известный и сходный пример представляет средневековая легенда кельтских народов Британии о короле Артуре, который унесен был феями на «остров блаженных» Авалон, где, погруженный в волшебный сон, ждет возвращения к своему народу, когда наступит час его освобождения. А. Н. Веселовский называет в этой связи немецкую легенду об императоре Фридрихе, скрывающемся в горной пещере на Кифгейзере, с пробуждением которого связывалась надежда на восстановление бывшего величия Германии, о Карле Великом, о чешском святом короле Вячеславе, который «сидит со своими рыцарями в горе Бланике, или в Белой горе у Праги, или в горе Выпкобере, наконец около Мельника».¹⁰⁸ Интересно наличие типологически сходного явления в совершенно другом географическом и культурном районе: Семетей, сын Манаса, и другие герои киргизского эпоса, согласно народному преданию, не умерли, а только скрылись от людей и живут где-то в далекой Индии, на острове Арал, или в горной пещере Кара-Чунгур, где бессмертие героя разделяют его боевой конь, белый кречет и его верная собака.

Отметим еще одно любопытное сходжение. О Марке Кралевиче существует рассказ, будто он скрылся в пещеру, потому что испугался огнестрельного оружия. Пробив себе ладонь ружейной пулей, Марко будто бы сказал: «Не поможет теперь богатство, если худший негодяй может убить лучшего юнака».¹⁰⁹ Сходное рассказывает азербайджанская народная легенда и о своем герое Кёроглы. На старости лет он однажды встретил крестьянина, который показал ему ружье и объяснил, как им пользуются. Тогда Кёроглы воскликнул: «Теперь наступило время подлецов!», — бросил в отчаянии свой меч и решил больше не воевать. Однако, когда ему вскоре пришлось защищать себя и свою жену от шайки разбойников, вооруженных ружьями, он все-таки схватился за свое старое оружие и еще раз оказался победителем.¹¹⁰

Мы оставляем вопрос открытым, имеем ли мы и в этом случае типологическое сходжение, создавшее два сходных сюжета независимо друг от друга, или следует и здесь, как в случае с крылатым конем Момчила (см. выше, с. 209), предположить возможным прямое влияние популярного на всем Ближнем Востоке предания.

Эпические сказания о сватовстве принадлежат у большинства народов к числу наиболее распространенных и популярных на всех этапах развития эпоса. Сюжеты этой группы отражают последовательные изменения брачных и семейных отношений. Мы находим в них и пережитки обычаев материнского рода, и брака-умыкания (с согласия или без согласия невесты), и брака-купли, и разных форм сватовства. Брачная поездка героя, одного или в сопровождении помощника (родича или побратима), сменяется в условиях феодального общества целыми многочисленными посольствами, вооруженными и нагруженными свадебными подарками, простое умыкание — сложно обставленным похищением или увозом невесты, при котором сваты являются в чужую страну под видом купцов или изгнанников из родной земли.

Древние сюжеты и в этом случае сохраняются традицией гораздо дальше, чем семейно-общественные отношения, их породившие, поскольку они могут быть использованы как средство эпической идеализации. Однако они отмирают, когда вступают в слишком резкое противоречие с новыми общественными нормами и вытесняются новыми сюжетами; в других случаях они трансформируются, наполняются новым содержанием или сосуществуют с новыми формами. Так, древний эпический сюжет о похищении Хильды, дочери короля Хагена, Хедином, сыном Хьярранда, сложившийся на Северном море, сохранился в архаической форме умыкания в прозаическом пересказе «Эдды» Снорри, в основе которого лежит короткая эпическая песня; в немецкой поэме «Кудруна» (начало XIII в.) это похищение разработано в широких рамках героической эпопеи, и в нем участвует многочисленное посольство — дружина жениха, переодетая купцами, в духе модных в немецком шпильмановском эпосе XII—XIII вв. эпических поэм о сватовстве.¹¹¹ В «Бамси-Бейреке», огузском варианте «Алпамыша» (XV—XVI вв.), герой обручен со своей невестой с колыбели по воле родителей, тем не менее невеста его — богатырская дева, и он добывает ее брачными состязаниями с ней; лишь после этого он просит отца послать к ней сватов, и отец, согласно мусульманскому обычаю, платит за нее сказочных размеров «калым».¹¹²

Весьма важной задачей, в частности и для славянского эпоса, было бы историко-типологическое описание и исследование эпических сказаний о сватовстве в широкой сравнительно-исторической перспективе, притом не только в связи со свадебными обрядовыми песнями, как это в свое время попытался сделать Лобода,¹¹³ но с обязательным привлечением сравнительно-этнографического материала брачных обычаев и обрядов и семейно-общественных отношений. Вопрос о сравнительном изучении эпических сюжетов о сватовстве в плане сравнительно-морфологическом поставлен в совместной работе германиста Теодора Фрингса и сла-

виста Макса Брауна на славянском, германском и восточном материале.¹¹⁴ Однако новейшая книга на эту тему Фридриха Гейслера «Сватовство в мировой литературе»¹¹⁵ разочаровывает: она представляет простой каталог мотивов, ограничивающийся синхронным сопоставлением на одной плоскости — еще в большей степени, чем книга Чадвиков, без необходимого учета элемента развития (сказка, эпос, рыцарский роман) и местных различий — пестрого и разнокачественного материала.

В дальнейшем мы остановимся преимущественно на анализе более древних типов сказаний о сватовстве, которые связывают эпос с богатырской и волшебной сказкой. Не следует, однако, думать, что все эти сказания одинаково древнего происхождения, потому что «сватовство героизировалось» только в период распада родового строя, тогда как «идеология государства» будто бы «такую героизацию отвергает».¹¹⁶ «Герой эпоса при создавшемся государственном строе должен совершать подвиг не в интересах рода, а интересах государства», — утверждает В. Я. Пропп. «Это значит, что в борьбе за жену народ теперь уже не видит ничего героического. Брак и женитьба героя уже не могут быть предметом воспевания».¹¹⁷ Этому положению противоречит все развитие южнославянского эпоса, в котором, несмотря на его героический и национальный характер, сюжеты сватовства занимали выдающееся место, начиная со старейшего периода (т. е. одновременно с песнями о Косовом поле). Если Чадвики насчитывают «около полдюжины сюжетов», в которых национальный герой южнославянского эпоса Марко Кралевич выступает как жених различных невест,¹¹⁸ то в песнях «среднего периода», времен гайдуков и ускоков, число таких песен не уменьшается, а увеличивается: в томе 3 собрания Вука Караджича их насчитывается около пятнадцати. Некоторые из них варьируют старые сюжеты, другие более индивидуальны и, может быть, даже отражают подлинные происшествия. Конечно, в этой своеобразной литературной «моде» на сюжеты сватовства отразились и некоторые особенности общественного строя южнославянских народов, у которых в еще недавнем прошлом патриархальные родовые и семейные отношения играли весьма важную роль. Однако и в русских былинах, наряду с архаическими темами (Михайло Потык и дева-лебедь, Дунай и удалая поленица Настасья Королевична и др.), наличествуют былины типа «Соловья Будимировича», в которых сюжет сватовства разработан не в манере древней богатырской сказки, а в том новом стиле, специфическом для феодальной эпохи (сватовство заморских гостей и т. п.), который получил столь широкое распространение с середины XII в. и в эпосе немецких шпильманов.¹¹⁹

Впрочем, это понятно само собой: личная (семейная) тема, сватовство как основание брака и семьи, этой важнейшей ячейки общества, отнюдь не противоречит теме национально-государственной (защиты родины от врага-насильника) — она сплетается с ней, как в действительной жизни (ср. замечательную в этом смысле

сербскую песню «Косовская девушка». Вук, II, 50), и в эпосе героическом она становится предметом эпической героизации.

Древнейшие формы брачной поездки героя связаны в патриархально-родовом обществе с экзогамными отношениями, когда добыча невесты из чужого рода-племени нередко сопровождалась умыканием (с согласия девушки или против ее воли) и тем самым в отражении сказки и эпоса должна была получить героический характер, свидетельствуя о мужестве, физической силе, предприимчивости молодого витязя.

В мифе и сказке герой, отправляющийся в брачную поездку, преодолевает сказочные препятствия. Невеста живет «на краю света»; путь к ней лежит через непроходимые горы, леса и водные рубежи, через преграды волшебного, «магического» характера; герой сражается со сказочными чудовищами, охраняющими ее волшебное царство. В богатырских сказках этого типа, широко распространенных, например, у тюркских и монгольских народов Сибири и центральной Азии, нередко отчетливо просвечивает древний мифологический фон.

В других сказках герой должен выполнить трудные задачи, которые будущий тесть или сама невеста возлагают на соискателей ее руки, должен показать свое искусство в состязании загадками (тип Турандот) или найти свою невесту среди ее красавиц-подруг. Состязания загадками и прятание невесты хорошо известны из брачных обычаев многих народов.¹²⁰

Однако на высшей ступени развития варварского общества, в период «военной демократии» с преобладанием воинских интересов, сюжет брачной поездки принимает героический характер по преимуществу, в связи с чем широкое распространение в мифе, сказке и эпосе получают воинские состязания между женихами, или жениха с отцом или братом невесты как ее опекунами, или с самой невестой, богатырской девой.¹²¹

Примеры подобных брачных состязаний хорошо известны из сказаний о богатырском сватовстве у самых разных народов. По мнению некоторых этнографов, в их основе лежал древний обычай испытания силы жениха.¹²² «Брачные состязания могли преследовать цель подвергнуть испытанию ловкость, силу и мужество женихов, их искусство в беге или в верховой езде».¹²³ В античных мифах и эпических сказаниях в соответствии с реальными традициями гимнастических и воинских игр такими испытаниями являются либо бег (с вариантами конских ристаний или состязания на колесницах), либо стрельба из лука, либо борьба. Примеры в этнографической литературе приводились неоднократно.¹²⁴ В богатырских сказках тюркских народов Сибири прочно установилась тройственность брачных состязаний: скачка коней («байга»), стрельба из лука и борьба,¹²⁵ иногда со ссылкой на существующий «обычай» воинских состязаний между женихами («мёрёй» или «мёриг»),¹²⁶ хотя в реальной общественной практике недавнего времени такой обычай, по-видимому, не засвидетель-

ствовав. Эти три состязания между женихами унаследовал от богатырской сказки и героический эпос «Алпамыш» в его узбекской редакции,¹²⁷ тогда как огузская версия того же эпоса — «Рассказ о Бамси-Бейреке» (XV—XVI вв.) — сохранила другой вариант сказания: те же три состязания между женихом и невестой, богатырской девой.¹²⁸ В отдельных сказках тот или иной вид состязания может отсутствовать или заменяться другими, более примитивными формами спортивных игр (метание камня, бег взапуски, прыжки и т. п.). В башкирской сказке «Алпамыш и Барсын-хылуу» место традиционных трех состязаний заняли метание тяжелого камня и борьба между женихом и невестой.¹²⁹

Помощником героя в богатырском сватовстве также в соответствии с древним обычаем часто является сват («дружка»), его родич или побратим, первоначально выступавший в этой роли как представитель родового коллектива. В некоторых сказках и эпических сказаниях он полностью или частично является заместителем жениха в сватовстве. Так, в узбекском «Алпамыше» друг и побратим героя, калмыцкий богатырь Караджан, замещает жениха в качестве наездника в байге. Такая замена может быть оправдана тем, что по обычаям кочевых народов Средней Азии байга является состязанием коней, в котором не обязательно участвует хозяин коня: Алпамыш передает Караджану своего богатырского коня Байчибара, который и обгоняет коней его соперников.¹³⁰ Однако Караджан заменяет Алпамыша и в последнем состязании — в борьбе: он побеждает по очереди всех вражеских богатырей, кроме последнего, самого сильного, против которого Алпамыш выступает сам.

В южнославянском эпосе сюжет богатырского сватовства с брачными состязаниями и сватом, заместителем героя в состязаниях, представлен в целом ряде эпических песен с прикреплением к различным историческим и легендарным именам.

В роли жениха выступают: сербский царь Стефан Душан (Вук, II, № 28), Юрий Смедеревец, т. е. исторический Юрий Бранкович (Вук, II, № 78), Будимский, (т. е. венгерский) король (Богишић, № 26, бугаршт.), Иво Черноевич (Николић, № 42); в хорватской песне — Янкович Стоян (Mažuranić, s. 43—53); в песнях боснийских мусульман — Хасан-ага (Hörmann, I, № XIII); у болгар — король Шишман (Миладиновы, № 57), Секула, сын краля Марка (там же № 145), Вълко (Бессонов, № 5), король Мисирский (Качановский, № 119) и др.¹³¹

Содержание песен в основных чертах следующее. Герой посватался к дочери чужеземного короля (часто «латинянина»). Король дает согласие и предлагает будущему зятю приехать за невестой, но не брать с собою тех или иных самых видных юноаков из своей родни, будто бы потому, что они пьяницы и буяны. Одновременно королева тайно пишет своему жениху, чтобы он привел с собою побольше сватов, в том числе названных витязей. Жених, следуя ее совету, выезжает с огромным свадебным поездом

(1000 сватов). Нередко в эту свиту входят самые знаменитые сербские юнаки, имена которых перечисляются в своеобразном «каталоге героев»: например, в «Женитьбе Юрия Смедеревца» едет кумом Дебелич Новак, прикумком — его сын Груя Новакович, старым сватом — Янко Сабинянин, деверем — Марко Кралевич, чаушем — Реля Крылатый, воеводой — Милош Обилич, «баръяктаром» (знаменосцем) — Милан Топлица, «привенцем» (шафером) — Иван Косанчич. По приезде гостей их не впускают в ворота города и предлагают им состязания, чаще всего следующие: одолеть вражеского богатыря (или богатырей); перескочить через нескольких коней, к седлам которых прикреплены копыя остриями вверх; попасть стрелой в яблоко на башне (или в кольцо); узнать невесту среди нескольких ее подруг. В болгарских песнях жениха посылают через море за золотыми яблоками, охраняемыми драконом (мотив, заимствованный из волшебной сказки). Выполняет эти задачи не жених, а один из сватов или несколько по очереди. После этого гости забирают невесту, в некоторых песнях — с последующим кровопролитием или преследованием вражеским отрядом, высланным за ними в погону. Индивидуальные черты обнаруживает в особенности «Женитьба Душана», одна из лучших песен сборника Вука Караджича (II, № 28). Здесь помощником в сватовстве является племянник царя, младший из трех братьев Войновичей, Милош-чобанин, который в своей пастушеской одежде присоединяется к свадебному поезду и, неузнанный, побеждает во всех брачных состязаниях.

Халанский хотел видеть в песнях этой группы влияние немецкой «Песни о Нибелунгах», в которой Зигфрид как сват добывает своему названному брату Гунтеру богатырскую деву Брюнхильду, обманым образом (в шапке-невидимке) побеждая ее в брачных состязаниях: метании копыя, бросании тяжелого камня и прыжке на дальнее расстояние.¹³² Однако при несомненном наличии общей темы (брачной поездки) вряд ли можно усмотреть здесь сходство в ее разработке, за исключением присутствия как в немецком, так и в южнославянском эпосе помощника в сватовстве и богатырских состязаний (причем состязаний совершенно различных), которые, как мы видели, встречаются у разных народов как древние мотивы богатырской сказки. В отличие от «Нибелунгов», в южнославянском эпосе нет обмана, и сват как помощник жениха выступает в своей законной роли, освященной обычаем; нет и богатырской девы, представляющей специфическую особенность немецкого сказания, и воинские состязания происходят между помощниками в сватовстве и богатырями чужеземного короля; как общая особенность разработки сюжета в южнославянских песнях, состязания эти следуют за притворным согласием отпустить невесту и неудачной попыткой со стороны ее отца оттащить жениха без его наиболее верных соратников.

Сходство не увеличивается от дополнительной черты, которую подметил Симонович, подхвативший сопоставление Халанского:¹³³

гости в «Нибелунгах», как и в сербской песне «Женитьба Юрия Смедеревца», отказываются отдать оружие своим хозяевам, так как не доверяют им (Вук, II, № 78, ст. 152—163, 173—184); предосторожность, вполне естественная в немирное время, о чем свидетельствует совет, который дается в «Эдде» воину, находящемуся на чужбине. Ср. «Изречения Высокого» (строфа 38):

От своего ты оружия в дороге
Не отходи ни на шаг;
Никогда не известно, как скоро нуждаться
Будешь в кошке ты своем. . .

8

Сказание о Зигфриде-свате, в отличие от южнославянских песен о сватовстве, содержит более архаический по своему происхождению мотив брачного поединка между женихом и невестой. Этот вариант героического сватовства связан с образом богатырской девы, который имеет широкое распространение в сказке и героическом эпосе народов Востока и Запада.¹³⁴ Сюда относятся древнегреческие «амазонки», девы-воительницы (Schildmaid) и валькирии германского эпоса, воинственные героини древнеирландских саг, «Шах-намэ» Фирдоуси и «Давида Сасунского», арабских сказок («1001 ночь»), тюркского и монгольского эпоса (киргизский «Манас», каракалпакские «Сорок девушек», древнеогузский «Китаби Коркуд» и др.), к которым должны быть отнесены и «удалые поленицы» русских былин. Сказания эти имеют настолько универсальное распространение и автохтонный характер (в особенности в более древних версиях), что вряд ли есть основание вслед за немецкими учеными¹³⁵ считать их на Западе литературным импортом с Востока. Этим древним происхождением и повсеместным распространением мотива девы-воительницы не исключается, конечно, возможность позднейших литературных взаимодействий: так, в более поздних французских и француско-итальянских поэмах героико-романического стиля, как и в основанном на них итальянском эпосе эпохи Ренессанса (Пульчи, Боярдо, Ариосто), воинственная красавица, обычно сарацинка, становится своего рода модной темой чисто литературного характера.

Можно полагать, что сказания об амазонках, как и образ богатырской девы в эпосе и сказке, в своих наиболее древних формах восходит к бытовым отношениям эпохи материнского рода.¹³⁶ Однако многочисленные свидетельства античных и средневековых писателей, исторические, полуисторические и легендарные, позволяют утверждать, что у кельтов, германцев, славян, а на Востоке у тюркских, монгольских и кавказских народов и в период господства патриархально-родовых отношений вплоть до высшей ступени варварства и даже в условиях развивающегося феодализма сохранялись пережитки более независимого положения женщины

в семье и обществе, которые сказывались, в частности, в ее сперва равноправном, а позднее — более эпизодическом участии в воинских предприятиях своих родичей и соплеменников и могли быть реальными бытовыми предпосылками эпического образа «девушка-воина».¹³⁷ В исключительных обстоятельствах такое положение могло сохраняться в еще более позднее время. Так, «девушка-гайдук» представляет излюбленный тип южнославянской поэзии среднего и нового времени, отражающий реальные общественные отношения эпохи героической борьбы южных славян против турецкого владычества. «Вековая борьба с грозным врагом по необходимости поддерживала в югославянской женщине решительность и отвагу, связанные с необычайной выносливостью», — пишет И. Созинович, который собрал ряд исторических фактов, освещающих отражение в сербских и болгарских песнях бытовых отношений этого времени.¹³⁸

Таким образом, сходные общественно-бытовые предпосылки и здесь порождают сходные сюжеты даже при отсутствии непосредственного культурного соприкосновения и литературных взаимодействий. Можно иллюстрировать это положение примером из той же группы сюжетов. Так, к сватовству Дуная (Кирша Данилов, № 11; Гильфердинг, II, № 81 и др.) обычно примыкает рассказ о роковом состязании в стрельбе из лука между ним и его женой Настасьей-королевичной. Дунай победил удалую поленицу Настасью в чистом поле, и она стала его женой. Он хвастает перед князем Владимиром и его дружиной своим искусством в стрельбе из лука, но жена его оказывается искуснее его: в состязании она попадает в кольцо, которое он держит над головой, тогда как он стреляет мимо цели, попадает ей в «белые груди» и убивает ее (не вполне ясно — печально или с умыслом).

Аналогичный сюжет мы находим в огузском эпическом цикле «Китаби Коркуд», в рассказе о сватовстве Кан-Турали.¹³⁹ У трапезундского тагавора была прекрасная дочь, богатырская дева Сельджан-хатун, прославленная своим искусством стрельбы из лука. Женихам, которые сватались к ней, отец ее предлагал три испытания: одолеть свирепого льва, черного быка и черного верблюда. Тем, кто терпел неудачу, отрубали голову: тридцать две головы были уже повешены на зубцах башен. Кан-Турали побеждает чудовищных зверей и увозит невесту. Отец посылает за ними вдогонку свое войско. Сельджан-хатун вступает в бой с преследователями и помогает мужу одержать победу. На пути домой огузскому богатырю приходит в голову мысль, что жена его будет хвастать тем, что спасла ему жизнь в бою. Уязвленный, как и Дунай, в своей мужской гордости, он решает убить ее и предлагает ей состязание в стрельбе из лука. Сельджан-хатун стреляет первая, сняв предварительно со стрелы железный наконечник, — «так, что вошь, бывшая на его голове, упала к его ногам». Пораженный великодушием красавицы, Кан-Турали «прощает» ее: трагическая коллизия получает здесь благополучное разрешение.

Эпическое сказание о сватовстве Кан-Турали прикреплено к историческим именам и фактам XIV—XV вв. Огузские кочевые племена, захватившие Малую Азию, не раз угрожали Трапезундской империи Комненов, последнему осколку владений Византии на этом полуострове. До окончательного завоевания Трапезунда (1464 г.) в исторических источниках неоднократно упоминаются браки туркменских (огузских) вождей с трапезундскими царевнами.¹⁴⁰ В 1348 г. туркменский эмир Турали-бег (или Туркалибей) совершил набег на Трапезунд; его сын Котлу-бег в 1351 г. взял в жены трапезундскую царевну Марию, сестру Алексея III Комнена.¹⁴¹

По своему сказочному характеру это сказание о сватовстве, по-видимому, древнее тех исторических времен и событий, к которым оно было приурочено. Несмотря на большое сюжетное сходство с былинной о Дунае, которое до сих пор не отмечалось (поединок между мужем и женой, богатырской девой, в форме стрельбы из лука, которому предшествовало богатырское сватовство), мы отнюдь не думаем, что здесь наличествует генетическая связь между двумя сюжетами. Основной мотив состязания в обоих случаях одинаковый — уязвленная мужская гордость: муж-богатырь не хочет, чтобы жена-поленица, которую он победил в брачном состязании, была в глазах «людей» сильнее его. Это свидетельствует о новой общественной норме, основанной на патриархальных идеях и отношениях, предполагающих безусловное подчинение жены своему мужу и во всяком случае уже не соперничество между ними в богатырском подвиге, оскорбительное для мужа. Рассказы о поединке между Дунаем и Настасьей-поленицей, между Кан-Турали и трапезундской царевной одинаково отражают столкновение двух общественных норм, более древней и более новой, и могли быть созданы независимо друг от друга как образное воплощение этого столкновения.

Добыча богатырской девы в одних случаях имеет форму сватовства с воинскими состязаниями между невестой и ее женихами, как в сказании о Зигфриде-свате и первоначально, вероятно, в названном ранее огузском «Бамси-Бейреке». Сходным образом — в бурят-монгольских эпических «улигерах». Их героини обычно — «небесные девы» («дагини»), одетые в зеленые шелковые халаты и вооруженные луком и стрелами, копьями и т. п. «За того суждена я выйти замуж, — говорит такая воинственная «дагиня», — кто одолеет меня в трех состязаниях».¹⁴²

В других случаях, гораздо более многочисленных, поединок происходит в открытом поле, причем побежденная богатырем красавица как его военная добыча тут же становится его возлюбленной, как амазонка Максимо, побежденная Дигенисом Акритом.¹⁴³ В большинстве случаев мы узнаем, что она дала обет принадлежать только тому, кто одолеет ее в бою. В армянском эпосе Хандит заявляет своему победителю Давиду Сасунскому: «Кто мне спину к земле пригнет, за того пойду. Боролся ты нынче со мной,

положил меня наземь спиной. Я с тех пор твоя жена. Куда хочешь, бери меня».¹⁴⁴ В примерах, которые приводит Фрингс из «1001 ночи», эта формула повторяется неоднократно: «Я поклялась обручиться только с тем, кто победит меня в борьбе».¹⁴⁵ Мы встречаем ее и в богатырских сказках тюркских и монгольских народов южной Сибири и центральной Азии, в совершенно другой этнической и культурной среде (у казахов, шорцев, хакасов и др.). Ср. в казахской сказке «Таласпай-мерген», где дева-воительница сперва стреляет в богатыря из лука, потом предлагает ему бороться: «Если ты победишь меня, то я выйду за тебя замуж».¹⁴⁶

Сходным образом и в русской былине удалая поленица Настасья-королевична, побежденная Дунаем в чистом поле, говорит своему победителю (Кирша Данилов, № 11):

Я у батюшки, сударя, опрошалася,
Кто меня победит во чистом поле,
За того мне, девице, замуж идти.

В былине «Илья и Сокольник» эта древняя тема приспособлена к представлениям более позднего времени, подверглась бытовой модернизации в соответствии с общей трактовкой сюжета боя отца с сыном в этой былине (Илья совершил насилие, Сокольник — «незаконный» сын, «выблядок», который мстит отцу и матери за эту обиду).¹⁴⁷ Мать Сокольника, удалая поленица, рассказывает сыну о своей встрече с Ильей (Гильфердинг, III, № 266, ст. 315—318):

Когда ездила я в чисто поле поляковать,
Съезжались мы с ним на поединочку,
Он меня побил, да тут и грех творил,
Оттого ты, дитя мое, зарожено.

В редких случаях брачный поединок между невестой и женихом осложняется дополнительным мотивом — сопротивлением невесты на брачном ложе. С этим мотивом, может быть, связан в киргизской эпосе рассказ о женитьбе Манаса, которому его невеста Каныкей наносит в брачную ночь удар кинжалом.¹⁴⁸ И здесь возможны существенные совпадения в деталях, подсказанные логикой разработки сюжета: Брюнхильда (в «Песни о Нибелунгах» и в «Саге о Тидреке») оказывает сопротивление своему слабому мужу Гунтеру, связывая его поясом, как это делает дочь Рустема Бану-Гушаси со своим слабосильным мужем в иранском эпосе «Бану-Гушасп-намэ».¹⁴⁹ Деву-воительницу укрощает в «Песни о Нибелунгах» и в «Саге о Тидреке» Зигфрид (Сигурд), тогда как в «Гушасп-намэ» помощником мужа выступает богатырь Рустем, отец красавицы. «Нибелунги» отражают несомненно более архаическую форму сюжета, когда заместителем жениха на брачном ложе в соответствии с древним обычаем является его сват (дружка — побратим), имевший как представитель рода далеко идущие права на невесту своего родича.¹⁵⁰ В обоих случаях дева-воительница, став женой, теряет свою богатырскую силу и стано-

вится обыкновенной женщиной. В «Саге о Тидреке» это специально подчеркнуто: «пока она остается девушкой, — говорит Сигурд о Брюнхильде, — едва ли найдется мужчина сильнее ее, когда же она станет женщиной — она будет такой, как все другие женщины».¹⁵¹ Таким образом, в основе сюжета о Зигфриде-свате в германском эпосе лежат очень старинные свадебные обычаи, обряды и представления; то, что в более древнем понимании было нормальным, считалось правилом даже «священной» (ритуальной) обязанностью, то в понимании более позднего времени может стать преступлением против брачных запретов и этических норм, нарушением «доверия» со стороны побратима. «Ради нашей дружбы и свойства я никакому другому мужу не доверяю так, как тебе», — говорит по этому поводу Гуннар Сигурду в «Саге о Тидреке».¹⁵² На этой исторически обусловленной двойственности понимания «доверия» строится сюжет Зигфрида-свата («трагедия Зигфрида») в сказании о Нибелунгах.

Сюжет Загфрида-свата встречается в обширной группе народных сказок, главным образом русских, которые несомненно находятся в какой-то генетической связи с германским сказанием о Нибелунгах. Сказки эти рассматривает Лёвис оф Менар в специальном исследовании: ему удалось собрать и сопоставить 34 номера.¹⁵³ Содержание их в основном следующее.

Царь (или царский сын, Иван царевич) хочет жениться на прекрасной царевне, которая царствует в далекой стране. Она — «богатырь-девка», «сильная могучая королева», «сильная волшебница» и т. п. Чтобы сосватать ее, нужно победить ее в богатырских состязаниях (реже — отгадать ее загадки). Победенный платится головой.

Слуга царя, выступающий в роли помощника в сватовстве (его дядька Никита Колтома, Ильюшка Пьянюшка, Буря-богатырь и др.), предостерегает его от опасной поездки, но царь настаивает на своем. Иногда по приезде свадебного поезда ко дворцу царевны помощник ломает железную ограду, которой окружен двор, и наводит страх на войско, выходящее им навстречу. Состязаний обычно два: стрельба из тяжелого богатырского лука (или «ружья») невесты весом в 100 пудов, который едва подымают 50 человек, или бросанье трехпудовой булавы и т. п. и укрощение необъезженного богатырского коня царевны, которого едва удерживают на железных цепях 12 богатырей. Подвиги эти не по силам жениху: их совершает слуга-помощник (в шапке-невидимке).

После этого слуга предупреждает царя, что невеста в течение трех ночей будет испытывать его силу: пусть он не поддастся. Но царь не в силах стерпеть тяжесть ее богатырской руки (или ноги) и обращается в бегство. Невесту укрощает его помощник, который обманным образом занимает его место на брачном ложе и в течение трех ночей избивает невесту прутьями — железными, медными, оловянными, — после чего она соглашается стать женой царя.

Дознавшись через несколько времени об обмане, царица приказывает отрубить ноги верному слуге. За этим следует продолжение, заимствованное из сказок другого типа — о безногом и слепом, которые помогают друг другу (слепой носит безногого на спине; Stith Thompson, № 886). Калеки исцеляются с помощью бабы-яги, которую они заставляют достать живой воды. Вернувшись домой, слуга узнает, что царица сделала своего слабосильного мужа свинопасом. Он расправляется с ней и возвращает царство своему господину.

Сказки совпадают с сюжетом «Песни о Нибелунгах» и в части богатырского сватовства, и в укрощении невесты на брачном ложе, и в наказании за обман, и прежде всего в сюжетной роли богатыря — помощника в сватовстве. На это сходство указал уже Афанасьев в примечаниях к своим сказкам (т. 4, ст. 255). А. И. Кирпичников повторил это сближение в «Кудруне», пытаясь объяснить его с точки зрения теории самозарождения (с. 52—53). Сообщение Кирпичникова подхватил в своей немецкой рецензии Р. Хейнцель.¹⁵⁴ Отсюда оно вошло в исследовательский обиход германистики. В своей книге «Зигфрид» Ф. Панцер, придерживавшийся теории сказочного происхождения эпических сюжетов, пытался доказать приоритет русской сказки как источника немецкого сказания.¹⁵⁵ Ему возражал А. Хойслер, наиболее авторитетный исследователь Нибелунгов, выступивший в защиту приоритета германского сказания: по мнению Хойслера, русские сказки представляют производные формы, «плебейские трагедии германской героической поэзии».¹⁵⁶ К точке зрения Хойслера присоединилось большинство немецких исследователей: его ученик Лёвис оф Менар, Ф. Р. Шрёдер, Г. Шнейдер, Д. Кралик;¹⁵⁷ последний даже попытался отнести отдельные варианты русской сказки к разным реконструированным в его исследовании ступеням развития сказания и песни о Нибелунгах.¹⁵⁸ К немецким исследователям присоединился и Б. М. Соколов, самостоятельно пришедший к постановке этой проблемы;¹⁵⁹ он только возражал против нелепной и несправедливой квалификации, которую дал русской сказке Хойслер. Как и Лёвис оф Менар, Б. М. Соколов предпринял попытку связать с германским сказанием о сватовстве Гунтера русские сказания, летописные и былинные, о сватовстве князя Владимира — на основании того, что в некоторых сказках указанного типа сватовство приурочено к имени эпического князя Владимира. Попытку эту следует признать неудачной: сватовство Владимира не представляет никакого сюжетного сходства со сватовством Гунтера (кроме общей ситуации героического сватовства), как и Добрыня (и Дунай) по своей сюжетной функции и характеру ничем не напоминают Зигфрида; что касается имени Владимира, то оно представляет довольно обычный в таких случаях пример позднейшего случайного приурочения (кроме Ивана-царевича, в роли жениха выступает также Грозный царь, т. е. Иван Грозный, и др.).

Однако точка зрения Панцера, со своей стороны, нашла поддержку скандинависта Неккеля.¹⁶⁰ Сам Панцер еще раз вернулся к ней в своих последних работах о Нибелунгах; его точку зрения поддержал и Фрингс.¹⁶¹

Существенно новый материал в пользу приоритета сказки внесли скандинавские ученые — Сидов и его ученик Свен Лилиеблад.¹⁶² Диссертация последнего сближает рассматриваемую сказку с целой группой других, в которых в роли волшебного помощника героя выступает «благодарный мертвец» (Märchen vom toten Helfer — Аарне—Андреев, № 507 А—С). В довольно многочисленных норвежских сказках на этот сюжет, которые сообщает Лилиеблад (частью по рукописным материалам), героиня имеет демона-любовника, умерщвляющего ее женихов; волшебный помощник сперва добывает шапку-невидимку и меч, с помощью которых он убивает демона; в первые три ночи он также заменяет жениха на брачном ложе; строптивая невеста готовит для жениха меч (или нож); укрощение совершает помощник битьем прутьями, как и в русских сказках.¹⁶³ Именно с этим вариантом сказки, описанным Лилиебладом, следует сопоставить ту редакцию весьма сложной по своему составу былины о Михайле Потыке, в которой богатыря на брачном ложе заменяет один из его названных братьев — Добрыня Никитич или Илья Муромец, поскольку невеста Потыка — змеиного рода или любовница змея (ср.: Григорьев III, № 109 и др.).¹⁶⁴ Добрыня говорит Потыку (ст. 249—252):

Уж ты ой еси, ты Потык сын Иванович!
Ты ложись-ко, ты Потык, в мой-от бел шатер.
Лягу я с Марьюшкой в твой-от бел шатер,
Если ты с ей и легёш, она уходит тибя.

Добрыня укрощает строптивую невесту прутиками «железным, медным и оловянным», как в сказке.¹⁶⁵

Открытие сказок этого типа, родственных ранее известным русским сказкам, значительно расширяет ареал их распространения (по Лилиебладу, кроме Норвегии — в особенности Ирландия, реже Дания, Швеция, Финляндия, Германия, Англия).¹⁶⁶ Следует отметить, что и в собрании Лёвиса оф Менар не все сказки — русские: существуют единичные записи из Украины (Подолія), из Эстонии и Латвии, с Кавказа (из Мингрелии), которые вряд ли могут рассматриваться как случайпо занесенные из русской деревни. Все это позволяет уточнить положение сторонников приоритета сказки в том смысле, что не русская сказка легла в основу сказания о Нибелунгах (что было бы маловероятно с исторической точки зрения), а сказка международная, в прошлом известная и германским народам, как о том свидетельствует прежде всего само сказание о Нибелунгах. Русская сказка, с одной стороны, и норвежская, с другой, являются остатками (реликтами) когда-то гораздо более широко распространенного сказочного сюжета. Притом современная русская сказка в своих демократиче-

ских тенденциях сделала помощника царевича крестьянским сыном. Таким образом, древняя богатырская сказка восстанавливается как источник германского эпического сказания о Зигфриде-свате.

9

В истории эпического творчества европейских народов сказания о Зигфриде представляют один из немногих примеров трансформации богатырской сказки в героический эпос, впрочем трансформации только частичной, поскольку сказания о юности Зигфрида, вероятно именно вследствие их сказочной архаики, не сложились в эпическое целое, как сказание о Зигфриде-свате. Хойслер справедливо указывает, что из всех германских эпических сказаний именно сказание о Зигфриде особенно близко к древним сказкам: «Больше, чем о какой-либо другой фигуре германского эпоса, о молодом Зигфриде можно сказать, что он героизованный сказочный персонаж (*der heroisch gesteigerte Märchenheld*)». ¹⁶⁷ Зигфрид — в отличие от Гунтера, Дитриха (Теодориха), Этцеля (Аттилы) — не историческое лицо: все попытки его отождествления с различными франкскими королями из рода Меровингов со сходными именами (которые они носили, может быть, именно в честь более древнего героя франкского сказочного эпоса) оказались и до сих пор остаются безрезультатными. ¹⁶⁸ Рассказы о его детстве и первых подвигах в разных источниках обнаруживают существенные различия, однако всюду имеют сказочный характер. Зигфрид вырастает в лесу, не зная своего имени и родства (о котором узнает после первого подвига), он был вскормлен ланью («Сага о Тидреке»), воспитан искусным кузнецом (по-видимому, альбом), с помощью которого (согласно «Эдде») сковал себе богатырский меч, выдерживающий тяжесть его руки (меч рассекает наковальню, разрезает клоч шерсти, плывущий по течению); существовали рассказы о поимке им богатырского коня (в «Эдде» — с мифологизацией, может быть, вторичной — с помощью бога Одина, его родоначальника). Первый подвиг юного Зигфрида — добыча клада, согласно одной версии, принадлежавшего двум братьям, альбам или цвергам, которые спорили о том, кому он достанется («Песнь о Нибелунгах», III, 91—98; распространенный сказочный мотив: Stith Thompson, D 832; Аарне—Андреев, № 518); братья эти — «Нибелунги», т. е. обитатели подземного мира, «страны туманов» (ср. в «Эдде» *Niflheimr* «подземный мир», «царство мертвых»). По этой версии, вместе с кладом он получает от карликов богатырский меч и шапку-невидимку. По другой версии, он завладел кладом, убив охранявшего его змея (дракона); в изолированной версии немецкой «Песни о Зейфриде» (XIII—XV вв.) и основанной на ней народной книге ¹⁶⁹ дракон охраняет девушку, замок которой стоит на неприступной скале (здесь она названа Кримхильдой). В немецких версиях сказания, испулавшись в крови дракона, Зигфрид становится неуязвимым;

только между лопатками упавший липовый лист прикрыл место, оставшееся уязвимым для удара (магическая неуязвимость — признак героя богатырской сказки; см. выше, с. 217). В скандинавских версиях он изжарил сердце убитого дракона, при этом кровь попадает ему на язык, и он научается понимать речь птиц. Одна из песен «Эдды» рассказывает о том, как юный Зигфрид (Сигурд) разбудил красавицу, погруженную в сон за изгородью из пситов (сюжет сказки о «спящей красавице» — Аарне—Андреев, № 510), эта красавица — воинственная дева, валькирия Сигдрифа (Sigrdrifa — «возбуждающая к победе»), которая обучает героя вещей мудрости (знанию рун). В позднейшей исландской традиции ее отождествили с Брюнхильдой, дворец которой был окружен огненным валом, через который может проехать только богатырь, не знающий страха («Сага о Волсунгах», гл. XXI—XXII). К этому присоединяется сказание о Зигфриде-свате, развившееся, как мы видели по русским сказочным параллелям, из древней богатырской сказки о сватовстве с чудесным помощником.

Сказочный образ богатыря и сказочный характер его эпической биографии (чудесное происхождение, магическая неуязвимость, добыча богатырского меча и коня, иногда и девушки, бой со змеем и т. п.), личный характер богатырских подвигов при отсутствии конкретной исторической локализации и более широкой общественно-исторической, народной и государственной перспектив, выходящей за рамки патриархальной семьи и рода, — все это характерные признаки богатырской сказки, этой типологически наиболее древней ступени развития эпоса, сложившейся в условиях патриархально-родового общества; с развитием феодальных отношений богатырская сказка трансформируется в героический эпос, наполненный новым национально-историческим содержанием.

Другой, еще более наглядный пример такой трансформации представляет развитие эпического сказания об Алпамыше у тюркоязычных народов.¹⁷⁰ Сказание об Алпамыше состоит из двух частей: первая представляет героическое сватовство с богатырскими состязаниями между женихами или женихов с невестой, богатырской девой; вторая рассказывает о пленении героя и о возвращении его на родину, неожиданным и неузнанным, в день свадьбы жены с захватившим ее в свою власть соперником-самозванцем (муж на свадьбе своей жены). При этом возвращение мужа представляет «второй тур» богатырской сказки о добыче невесты,¹⁷¹ сходный с похищением добытой герою красавицы во многих сказочных сюжетах (ср.: Аарне—Андреев, № 301, 350, 531), а также в других эпических сказаниях о сватовстве.¹⁷²

Наиболее древнюю в типологическом отношении форму этого сказания сохранила алтайская богатырская сказка «Алып-Манаш».¹⁷³ Как во всех богатырских сказках имена действующих лиц и географические названия в алтайском «Алып-Манаше» имеют не исторический, а сказочный характер и не могут быть

приурочены к определенному месту и времени. Герой — сказочный богатырь, великан («алп»), наделенный магической неуязвимостью. Его чудесный богатырский конь обладает сверхчеловеческой мудростью и способностью чудесных превращений, он является его единственным помощником в сватовстве и чудесным образом спасает его из плена. Сказочный характер имеет и свадебная поездка героя. Страна, где живет его нареченная невеста, лежит на краю света, «где небо с землей сходится», это страна, откуда нет возврата («назад следов нет»). Путь туда ведет через широкую реку, которую «на крылатом коне не перелететь, на семивесельной лодке не переплыть». Переправляет героя старик-перевозчик в берестяной лодке, которая «на утес похожа, длинной — «в день на коне не объедешь». В основе этих сказочных образов лежат, несомненно, древние мифологические представления о «потустороннем мире» — царстве мертвых, находящемся за недоступным водным рубежом. Переступив границы этой страны, герой засыпает магическим сном и, спящий, попадает во власть своих противников. Образы этих противников также имеют сказочный характер: злобный Ак-Кан, убивающий женихов своей дочери, и в особенности семиглавый великан-людоед Дельбеген, выезжающий в бой верхом на сивом быке (в шаманистской мифологии — главный из богатырей подземного мира, выступающий в свите властителя этого мира, черного бога Эрлика). Герой, как и во многих богатырских сказках этого типа, попадает в плен к своим мифологическим противникам — богатырям подземного мира; самое подземелье, в котором он заключен («девьяностосаженная яма»), является остатком представления о подземном (потустороннем) мире.

Сравнение алтайской богатырской сказки «Алып-Манап» с узбекским эпосом «Алпамыш» (сложился в своей настоящей форме в начале XVI в.) или с огузским «Бамси-Бейреком» (в эпическом цикле «Китаби-Коркуд», XV—XVI вв.) наглядно показывает трансформацию первоначально сказочного сюжета в героический эпос феодальной эпохи. Узбекский эпос приурочен к общественным отношениям XVI в. (эпохи завоевания Средней Азии кочевыми узбеками Шейбани-хана), с историческим фоном ожесточенной борьбы тюркских народов Средней Азии против военных набегов кочевников-калмыков (период «великого Ойротского царства» в степях Джунгарии). В огузском «Бамси-Бейреке» национально-исторический фон другой: огузские богатыри ведут борьбу против христианских народов Закавказья и Малой Азии (Грузия, Трапезунд). Образы героев и отношения между ними сведены и там и тут к масштабам героической человечности, а в «Бамси-Бейреке» они подверглись заметному влиянию феодальной среды и мусульманской идеологии. Однако в то же время в них просвечивают, как элемент эпической идеализации, отдельные древние по своему происхождению сказочные черты (чудесное рождение героев, магическая неуязвимость Алпамыша в уз-

бекской версии, его невеста — богатырская дева, богатыри-калмыки сохраняют облик чудовищных великанов с чертами сказочной гиперболизации, характерными и для татарских богатырей-насилльников в русских былинах, и т. п.).

Непосредственная трансформация древней богатырской сказки в героический эпос, как в сказаниях о Зигфриде или об Алпамыше, — отнюдь не общеобязательный путь развития эпоса. Сказочное происхождение сюжетов героического эпоса, которое в свое время отстаивал Вундт как универсальный закон развития эпического жанра,¹⁷⁴ а Панцер применил к эпосу германскому,¹⁷⁵ не имеет на самом деле всеобщего характера. Эпос старофранцузский и испанский, русские былины, южнославянские юнацкие песни представляют в своей основе создания феодальной эпохи и непосредственно связаны в своей героике с историческими народными судьбами, с борьбой народа за свою независимость против чужеземных захватчиков. В них наличествуют лишь отдельные разрозненные элементы, темы и мотивы древней богатырской сказки, использованные как средство поэтической идеализации в общих рамках средневекового мировоззрения. Наличие таких элементов еще не дает права на выделение в славянском эпосе древнейшего «мифологического» слоя или «мифологических» сюжетов, как это делается, например, в эпосе южнославянском по традиции, восходящей к Вуку Караджичу.¹⁷⁶

В русском эпосе только в одной былине наличествует скопление таких древних сказочных мотивов, сюжетное развитие которых настолько внутренне последовательно, что эта древнейшая из всех русских былин — «Волх Всеславьевич» — представляется нам в целом героизованной богатырской сказкой. Несмотря на отсутствие в сюжете этой былины какого-либо определенного исторического содержания, исследователи давно уже сопоставляют ее героя с князем-кудесником Всеславом Брячиславовичем, половецким удельным князем, внуком Изяслава Владимировича, борющимся, как и его отцы, с потомками Ярослава Мудрого за Новгород и Киев. Свидетельства о нем в «Повести временных лет» и в «Слове о полку Игореве» сопоставил с былинной и убедительно разъяснил Р. О. Якобсон¹⁷⁷ путем привлечения обширного материала фольклора славянских народов. Князь Всеслав, которого, согласно летописи, «роди мати от вълхованья», по велению волхов носит до конца дней своих на голове «язвено» («язно»), с которым он родился. Как пояснил Р. О. Якобсон, по поверьям славянских народов, младенец, родившийся в «сорочке» или в «чепце», считался «вещим», одаренным ясновидением, способным обращаться зверем, особенно волком («въ ночь вълком рыскаше», — говорит «Слово» о половецком князе), и был жесток к людям, как волк (по летописи: «немилостивъ есть на кровь-пролитие»)¹⁷⁸.

Согласно былине (Кирша Данилов, № 6; Гильфердинг, II, № 91 и др.), Волх Всеславьевич, князь — кудесник и оборотень,

зачат был чудесным образом молодой княжной от «лютого змея» («богатырь-змеевич» — см. выше, с. 211). Рождение его сопровождается страшными знаменьями: «подрожала земля, стряслося славное царство Индейское» (которое будет позднее разрушено героем). Приведем типологическую параллель: в киргизской эпосе «Манас» такие же знаменья сопровождают рождение богатыря-чудесника Алмамбета — страшный ливень, потоп, землетрясение, рушатся капища языческих богов в древнем Бейджине, который будет завоеван Алмамбетом. «Язвено» как признак чудесной судьбы поворожденного в былине не упоминается. Богатырский ребенок не дает себя пленять (как Мгер в армянском эпосе «Давид Сасунский» или младенец Роланд в исландской «Karlamagnusaga»):¹⁷⁹ через полтора часа после рождения он требует, чтобы ему дали латы булатные, золотой шлем и палицу свинцовую «в триста пуд». У Марфы Крюковой здесь следует классическая сказочная формула: «Не по дням, сказать, рос, да по часам же он» (№ 39, ст. 49). В семилетнем возрасте Волх обучается грамоте, а в десять лет — «премудрости»: оборачивается зверем, птицей и т. д. (Алмамбет в шестилетнем возрасте обучается колдовству у шестидесятиглавого змея на озере Аверген). Соответственно этому дальнейшие подвиги героя, о которых рассказывает былина, совершаются не с помощью богатырской силы, а той же колдовской «премудростью» — оборотничеством: охота с дружиной (чудесный лов) и завоевание сказочного Индейского царства. Необычно и окончание похода, отражающее воинские обычаи очень старого времени, не засвидетельствованные в более поздних былинах: мужчины полностью истребляются («Рубите старого, малого, не оставьте в царстве на семена»), женщины и девушки делаются как добыча между победителями, вражеские стада (кони и рогатый скот) угоняются «табунами».

Вторая часть былины, иногда объединенная с первой («Вольга и Микула»), была первоначально самостоятельной и, судя по содержанию, относится, вероятно, к значительно более позднему времени. Можно думать, что Волх Всеславьевич и Вольга (т. е. Олег) Святославович были первоначально разными лицами.¹⁸⁰

Былина о князе-чудеснике Волхе (= волхве)¹⁸¹ позволяет восстановить типичный сюжет древней богатырской сказки, очень мало видоизмененный и восходящий к дохристианскому времени, — с характерным для богатырской сказки «задним фоном» мифологических представлений. Однако вряд ли это «общеславянский миф», связанный с «культом волка» у славян, который хочет реконструировать Р. О. Якобсон.¹⁸² Между мифом и эпосом, как обычно в подобных случаях, стоит как переходная форма богатырская сказка.

Р. О. Якобсон полагает, что к исторической личности князя Всеслава Полоцкого былина эта прикрепились вследствие «необычного характера его судьбы», с ее «чудесными переходами от поражения к славе».¹⁸³ Думается, причина эта недостаточна. Как

показал Н. Н. Воронин, захват Новгорода и Киева Всеславом связан был с восстаниями смердов, происходившими в Киевском государстве во второй четверти XII в. в результате роста феодального закрепощения. Восстания эти происходили под знаком восстановления древнего язычества и борьбы против феодальной христианской церкви: «Во главе восстаний стояли волхвы, придававшие движению языческий, антихристианский характер». ¹⁸⁴ «В Полоцком княжестве, — пишет Д. С. Лихачев, — еще были сильны остатки язычества, и именно этим следует объяснить появление на политическом горизонте Руси второй половины XI века столь архаической фигуры князя-кудесника». ¹⁸⁵ С этой социальной средой, как указывает Д. С. Лихачев, связана поэтическая идеализация князя Всеслава как Волха Всеславьевича; отсюда и перенесение на него древней, по своему происхождению — дохристианской, богатырской сказки о князе-кудеснике («оборотне»).

Поэтому вряд ли целесообразно искать параллелей между сюжетом былины и летописным рассказом о борьбе князя Всеслава с князем киевским Изяславом (сторонники Всеслава так же подслушали у «оконца» разговор князя Изяслава с его близкими людьми, как оборотень Волх — разговор между индийским царем и царицей и т. п.). ¹⁸⁶ Былина гораздо древнее, чем сам князь Всеслав, и ее сказочный сюжет не может быть отражением исторических событий его времени, тем более — своеобразным поэтическим иносказанием на тему этих событий.

Возможно, что в южнославянском эпосе богатырская сказка легла в основу эпических песен о Змее Огненном-Вуке. Мы имеем в ней во всяком случае такое же, как в былине о Волхе, скопление внутренне между собою связанных мотивов подобной сказки: чудесное рождение от царевны и змея (богатырь-змеевич); младенец рождается с «волчьей шапкой» или с клоком волчьих волос на голове («*po glavi mi vučka dlaka raste*»), ¹⁸⁷ с «орлиными крыльями», с чудесными знаками на плече или на бедре (змея, сабли и т. п.); его богатырский рост не по дням, а по часам, по сказочной формуле: «в два года был как шестилетний, в пять лет — как десятилетний» (ср. в монгольском эпосе: «по прошествии суток он был похож на годовалого ребенка, по прошествии двух суток — на двухгодовалого, по прошествии трех суток — на трехгодовалого»); ¹⁸⁸ он змеборец — побеждает змея, любовника царицы (Вук, II, № 42, «Царица Милица и змај од Јастрепца», см. выше, с. 207); смерть его связана с нарушением запрета («табу»): он возвращается после боя тяжело раненый, жена его подсматривает, как белая вила и змей утирают его кровавые раны, она разглашает матери тайну, чудесные целители покидают Вука, и он умирает (Богишић, № 16, бугаршт.). ¹⁸⁹

Неясным остается, почему эта древняя богатырская сказка прикрепилась к историческому имени деспота Вука, внука Юрия Бранковича, который после захвата турками Смедерева (1459) был вассалом и полководцем венгерского короля Матфея и до

своей смерти (1485) мужественно боролся против турецкого владычества.¹⁹⁰

Р. О. Якобсон, сопоставляя южнославянские песни о змеевиче Вуке с былинной о Волхе Всеславьевиче, находит в них отражения «единого общеславянского эпического сюжета» (an epic plot on Common Slavic lore), основанного на «общем мифологическом наследии» (common mythological patrimony).¹⁹¹

Однако при несомненной общности отдельных древних сказочных мотивов основные эпические сюжеты русской былины и южнославянских песен фактически настолько различны, что вряд ли могут быть возведены к единому общеславянскому источнику — эпическому сказанию или тем более эпической песне.

10

Мотивы и сюжеты, которые мы рассматривали до сих пор, относятся преимущественно к числу более древних, восходящих к богатырской сказке, хотя и частично приспособленных или подвергшихся трансформации в новых общественных условиях. Однако существуют типологические схождения и в области эпических сюжетов более нового происхождения, возникших в средние века и характерных для феодальной эпохи. Приведем несколько примеров.

1. Государь несправедливо бросает в темницу (или изгоняет из своего царства) лучшего из своих богатырей. При нашествии врага освобожденный (или возвращенный) богатырь становится спасителем государства.

В южнославянском эпосе сюжет этот прикреплен к Марку Кралевичу (Вук, II, № 66, «Марко Кралевич и Муса Кесеција» и др.).¹⁹² Разбойник Муса угрожает стамбульскому царю. Царь со слезами вспоминает Марка, которого он сам бросил в темницу три года назад и кости которого давно истлели. Везир Чуприлич сообщает царю, что Марко жив. Его выводят из темницы. Волосы его отросли до земли, ногтями можно землю пахать, весь он ослабел; три месяца его кормят и поят и, когда сила возвращается к нему, он побеждает врага на поединке.

Банашевич сопоставляет сюжет этой песни со старофранцузским эпосом «Ожье Датчанин» («La Chevalerie. Ogier de Danemarque»).¹⁹³ Ожье, обиженный императором Карлом, ведет долгую борьбу против его войска. Взятый наконец в плен и брошенный в темницу, где император думает умерить его голодом, спасенный от смерти архиепископом Турпином (как Марко — Чуприlichem), он призывается Карлом на помощь в минуту смертельной опасности как единственный, кто может спасти и действительно спасает Францию от нашествия сарацинов.¹⁹⁴

Банашевич считает источником южнославянской песни итальянское прозаическое переложение «Ожье» («Uggeri»), которое

могло быть известно на Далматинском побережье (о его теории см. ниже, стр. 250),¹⁹⁵ однако он сам указывает, что тот же сюжет встречается и в других старофранцузских *chansons de geste*, в частности в поэме «Рено де Монтобан» (в итальянской передаче — «Rinaldo da Montalbano»), где герой, брошенный в темницу языческим королем, затем выпускается на свободу, когда надо вступить в единоборство с богатырем вражеского султана.¹⁹⁶

Сходная ситуация известна и в русском эпосе — в былинне «Илья Муромец и Калин-царь» (Гильфердинг, I, 57; II, 75 и др.), где князь Владимир велит своего богатыря «засадить да во глубокий погреб, а поморить его смертью голодною». Илью спасает маленькая дочь Владимира (или княгиня Апраксия). Когда Калин-царь с несметной ратью подступает к Киеву и некому сразиться с ним, Илью выпускают из погреба, и он одолевает насильника.

Всеволод Миллер в «Экскурсах», верный своей идее эпоса об Илье как русской «Рустеиады», сопоставил Илью и в этой былинне с Рустемом и с Исфендиаром (как «дублетом Рустема»). «Койкаус, — пишет Миллер, — угрожает повесить Рустема. Гуштасп сажает Исфендиара в темницу, но затем, когда наступает беда неминуемая, оба царя сознают свою вину перед богатырями и стараются ее загладить. Богатыри же великодушно им прощают и спасают государство».¹⁹⁷ С другой стороны, В. В. Стасов, искавший для русского эпоса тюркских и монгольских источников, кроме Рустема нашел другую параллель в ойратском сказанье о князе Конгодое и его сыне, богатыре Шюню, и в его киргизском (т. е. вероятно, казахском) варианте о хане Конгдаиди и его сыне Суну (богатырь — сын властителя, оклеветанный своими братьями).¹⁹⁸

Круг сближений можно еще расширить, если включить в него примеры, когда герой, обиженный несправедливым властителем, сам удаляется в добровольное изгнание, оставляя в трудном положении своего повелителя, который в минуту опасности вынужден просить его о помощи. Рассказ о Рустеме и шахе Кейкаусе в «Шах-намэ» Фирдоуси в сущности относится к этому более широкому кругу сюжетов (Рустем в отличие от Ильи и Марка не посажен в темницу!). Сюда можно также причислить рассказ о ссоре между Карлом Великим и его племянником Роландом, первым из его паладинов, когда Роланд сперва отказывается помочь своему дяде против великана-язычника Фьерабраса (в поэме «Fierabras»); о ссоре Сиды с кастильским королем Альфонсом (испанская «Песнь о Сиде»); наконец, в известной мере, и более древние рассказы о ссоре Ахилла с Агамемноном в «Илиаде» или Хагена с королем Гунтером в германском эпосе о Вальтере Аквитанском («Waltharius manu fortis», X в.).

Разумеется, трудно предположить генетическую связь даже в более узком кругу сюжетных сближений (когда богатырь не-

справедливо брошен в темницу): например, между франц. Ожье (Рено) — южнослав. Марко — русск. Ильей — иран. Исфендиаром — монг.-тюрк. Шюню (Суну). Сходство здесь не генетическое, а типологическое. Исходная ситуация везде одинакова: слабый властитель не в состоянии защитить свою страну от нашествия иноземцев; это делает герой, несправедливо обиженный им дружинник или вассал, на стороне которого народные симпатии. Общность ситуации определяется сходными историко-бытовыми условиями: известно, например, что в основе сюжета Сиды лежат подлинные исторические факты. Отсюда возможность в ряде случаев аналогичной и в то же время вполне независимой сюжетной разработки (Илья Муромец и Ожье). Сюжет такого типа приобретает особую популярность в определенных исторических условиях: например, когда центральная власть в феодалном государстве ослабела в результате внутренних смут и междоусобиц, неспособна справиться с самовластием своих крупных вассалов и защитить народ от совершаемых ими насилий и в то же время от нашествий внешнего врага. Богатырь выступает в таких случаях как идеальный образ народного защитника.

Сюжет былины об Илье, а заодно и песни «Марко и Мусарзбойник» сопоставляли также с восточной повестью об Акире Премудром, известной в средние века как в русской, так и в южнославянской обработке.¹⁹⁹ Акир также несправедливо заточен царем в темницу. Его спасает от смерти царский конюший; таким образом, и он может быть освобожден из заключения, когда царю нужен мудрец, который мог бы разгадать загадки его врага, египетского царя Фараона. Хотя в самом широком и отвлеченном смысле повесть об Акире имеет типологически сопоставимую исходную ситуацию (несправедливое осуждение того, кто был лучшей опорой государя и т. д.), но восточная притча о мудреце и эпический рассказ о боевых подвигах богатыря настолько не похожи друг на друга, что установление генетической связи представляется нам совершенно бездоказательным.²⁰⁰

2. Спасение героя из плена чужеземной красавицей (дочерью вражеского хана или тюремщика).

Ср. «Марко и дочь арапского короля» (Вук, II, № 63); «Марко Кралевич в азацкой темнице» (Вук, II, № 64)²⁰¹ и др. Существует ряд песен, в которых этот основной мотив осложнен дополнительными чертами, на которых мы не останавливаемся более подробно (например: Вук, II, № 94 «Ропство и женидба Јакшића Шћепана»; Вук, III, № 21 «Женидба Стојана Јанковића» и др.).²⁰²

Халанский пытался сблизить в специальной работе²⁰³ песни об освобождении Марка с эпизодом французско-итальянского романа о Бове, в котором дочь сарацинского султана Малгария, влюбившись в христианского рыцаря, приходит к нему в темницу, чтобы спасти его из плена, если он примет мусульманство.

Бова решительно отказывается, но, найдя в тюрьме свой старый меч, убивает стражей и спасается из плена.

Банашевич также полагает, что сюжет этот проник в южнославянские песни из старофранцузского эпоса. Он приводит ряд примеров как из итальянских прозаических переложений *chansons de geste* («I Reali di Francia») — Фиораванте и Дусолина, Ринальдо и Фиорита, так и из французских оригиналов — Ги де Бургонь и Флорипас («Фиерабрас»), Эли и Розамонда («Эли де Сен-Жиль») и др.²⁰⁴ Число примеров этого «модного» мотива можно было бы и умножить. В другом месте мы показали, что он проникает в старофранцузский эпос из рыцарского (артуровского) романа, где засвидетельствован уже около 1170 г. в «Ланселоте» Кретьена де Труа. Позднейшие произведения французского эпоса, сближающиеся с рыцарским романом, неоднократно изображают прекрасную язычницу, дочь сарацинского царя, которая страстно влюбляется в героя, освобождает его из темницы и следует за ним, изменяя ради него своей родине и вере. Наиболее известные тому примеры — поэмы «Гюон де Бордо» (около 1220 г.) и «Осада Оранжа» (из цикла Гильома Оранжского, рукопись XIII в.).²⁰⁵

Однако эта тема широко представлена и в восточных литературах феодальной эпохи, причем, по-видимому, без всякой связи с западными. Так, в огузской версии эпического сказания об Алпамыше — «Бамси Бейрек» (в пикле «Китаби Коркуд», XV—XVI вв.) — пленного Бамси освобождает из крепости Байбурд полюбившая его прекрасная христианка, дочь бека этой крепости, взявшего в плен огузского богатыря: она приводит ему его верного боевого коня, на котором он убегает из плена. В узбекском героическом эпосе «Алпамыш» (начало XVI в.) героя таким же образом спасает дочь калмыцкого шаха Тавка-аим, также с помощью коня. Из всех многочисленных национальных версий «Алпамыша» только наиболее архаическая — алтайская богатырская сказка «Алып-Манап» — содержит древний сказочный мотив спасения героя его волшебным конем без всякого участия какой-либо влюбленной красавицы. Сравнение указанных версий между собой заставляет думать, что влюбленная красавица проникла в этот сюжет во всяком случае не позже IX—XI вв., когда произошло окончательное отделение среднеазиатских версий от алтайской.

Можно привести ряд других примеров той же темы из восточного эпоса и сказки, заставляющих полагать, что сходство этих сюжетов не генетическое, а типологическое. В основе могла лежать и поэтическая идеализация подлинных фактов, как о том свидетельствует полуисторическая тюрингенская легенда о графе Людвиге фон Глейхен, спасенном из плена у мавров полюбившей его сарацинской красавицей, которую он привез с собою на родину (1227).²⁰⁶

Разумеется, отдельные детали в разработке сюжета могут

указывать на более тесные генетические связи между теми или иными изводами его в общих рамках сходства типологического. Это относится, в частности, к песне о Марко и дочери арапского короля. Эта песня имеет довольно близкую параллель в новогреческой песне из цикла Дигениса, указанной Халанским (сын Антиоха, освобожденный из плена дочерью эмира Аплоравда, бросает ее в пути, как Марко — свою освободительницу).²⁰⁷ Приведенные старофранцузские примеры не содержат такого сходства в деталях.

3. Убийство во время охоты. Об убийстве Зигфрида (Сигурда), как о том говорится в «Эдде», издавна существовали две версии: согласно одной, он был убит родичами во время сна на супружеском ложе (Bettod); согласно другой, засвидетельствованной архаическим по своему характеру «Отрывком из песни о Сигурде» («Brot af Sigurðarqífu») и прозаическим к нему пояснением, он был убит в лесу, около Рейна (Waldtod), во время поездки на тинг (вече).

Немецкая «Песнь о Нибелунгах», эпическая поэма феодальной эпохи, развертывает это убийство в широкую драматическую картину, которая занимает целую песню (п. XVI). Убийство происходит во время охоты на вепря. Хаген, хитростью выпросив у жены Зигфрида, Кримхильды, тайну его уязвимости, поражает его копьем между лопатками, когда он наклоняется, чтобы испить воды из источника.

Для этой драматической картины швейцарский германист Зингер нашел очень сходный прототип в старофранцузской поэме «Daurel et Beton», сохранившейся в провансальской обработке конца XII в.²⁰⁸ Сходство показалось, несмотря на свою неожиданность, настолько разительным, что его признал Хойслер, наиболее авторитетный исследователь сказания о Нибелунгах. На основе этого заимствования, отсутствующего в более ранней редакции смерти Зигфрида в «Саге о Тидреке», Хойслер даже датировал время создания последней редакции «Песни о Нибелунгах».²⁰⁹

Не так давно вопрос этот был заново пересмотрен в работе Германа Шнейдера о взаимоотношении немецкого эпоса и французских chansons de geste.²¹⁰ Шнейдер показал, что убийство такого типа принадлежит к числу общих мест французского эпоса. В поэме «Гарэн Лотаринский» («Garin de Loherens») одного из героев убивают враги во время охоты на вепря, в поэме «Рауль де Камбре» («Raoul de Cambrai») один из родичей убивает другого у источника. Из сравнения этих chansons de geste с «Нибелунгами» следует, что старый мотив убийства Зигфрида его родичами в лесу (во время поездки на тинг) был переработан в немецком эпосе в соответствии с новым шаблоном как убийство на охоте, у источника.

В том же направлении развивается в сербском народном предании рассказ об убийстве Уроша, последнего Неманича, его

соперником, кралем Вукашином. Как известно, Вукашин не был убийцей Уроша, он сам погиб на Марице за несколько месяцев до его смерти; но распри среди наследников царя Стефана Душана и раздробление его царства, в котором Вукашин, объявивший себя кралем Болгарии и Македонии, играл самую активную роль, были поняты сторонниками единства сербского государства как покушение не только на права наследника Стефана, но и на его жизнь. В памятниках XVII в. уже говорится об убийстве Уроша, которого церковь объявила святым, слугами краля Вукашина, а потом уже им самим, притом по обычной средневековой формуле — убийства на охоте. В «Житии царя Уроша» печского патриарха Паисия говорится, что «наоущает Вьлкашина ратоборца исконїи ненавидей добра діаволь и наоущает свое слугы убьствѣ. По некихъ дехъ исходить на ловитвоу якоже обичаи имаехоу; и тамо коцаць житію приємлеть, оубиваютъ его ничимъ повинаа». ²¹¹

В XVIII в. у Трношского летописца убийцей является сам Вукашин, который во время «ловитвы» на Косовском поле, оставшись вдвоем с Урошем, убивает его своей палицей. «В самомже разлученїи Волкашина съ царем отлучився съ неколико своихъ аки ловити, прочее же воинство распустивша по полях ловити, ониже два изидоша на единъ холмъ, котори есть во поляхъ косовскихъ, и от полунощїи страни имеет рови глубокиа воднянїа много; тамо бо изодоша ходяще зрети исхожденїе зверей; тамо бо Вукашинъ улучивъ намеренїа своего время удобнейше, буздоханомъ, егоже имяше, во главу ударивъ, Уроша убиваетъ». ²¹²

Народный характер этого предания подтверждается народными песнями, которые, в отличие от песни «Урош и Мрлявчевичи» (Вук, II, № 33), рассказывают дальнейшую трагедию Уроша после его воцарения. Так, в варианте Петрановича (I, № 17) Вукашин приглашает Уроша на охоту на Шар-планину. В охоте участвуют и другие братья Мрлявчевичи, Углеша и Гойко. Они пытаются поставить Уроша на опасное место, но он остается невредимым. Тогда Вукашин приводит его к озеру, убивает своим «буздованом», а тело бросает в озеро. В варианте Милутиновича (№ 156) Вукашин, вынужденный уступить царство совершеннолетнему Урошу, зовет его с собой на охоту и, когда Урош нагибается к воде, чтобы напиться, ударяет его по голове так, что мозг вылетает из черепа. Сестра Вукашина (мать Уроша) находит мертвое тело и отвозит его в монастырь. Махал отметил сходство этих рассказов с «Нибелунгами»; ²¹³ вряд ли, однако, кто-нибудь решится утверждать, что здесь имеет место генетическая зависимость.

Но летописное предание не останавливается на смерти Уроша: оно видит в гибели Вукашина на Марице наказание за содеянное им преступление и рассказывает, что и его после поражения постигла гибель такая же, как Уроша. Уже Орбина (1601), потом Качич (1759), наконец Трношский летописец

рассказывают, что Вукашин, бежавший с поля битвы, был убит своим слугой Николой Арсоевичем (или Нарсоевичем), когда нагнулся к воде, чтобы напиться. Согласно рассказу Качича, «быстро взбежав наверх, Вукашин заметил холодный источник, и, чувствуя сильную жажду, стал просить своего слугу, чтобы тот достал ему воды; когда же слуга не послушался, он сам сошел с коня и стал пить. Тогда Никола Нарсоевич, выхватив саблю, отрубил ему голову, забрал монисто, а коня и что на нем было увел с собой». Маретич по этому поводу также вспоминает убийство Зигфрида в «Нибелунгах».²¹⁴ В южнославянской эпической поэзии этот сюжет сохранился с отнесением к безымянному «кralю будимскому» (т. е. венгерскому), убитому своим неверным слугой Николой Томановичем (Богишић, № 35, бугаршт.).

Как уже было сказано выше, южнославянские юнацкие песни превратили гибель исторического воеводы Момчила, феодального владельца Перитеория, в битве с войсками императора Иоанна Кантакузина в убийство на охоте, совершенное по наущению изменницы-жены Видосавы, любовницы кralя Вукашина (Вук, II, 24, «Женидба кralя Вукашина»). При этом многими авторами указывалось на сходство этого сюжета с эпизодом романа о Бове, рассказывающим об убийстве князя Гвидона князем Додоном по наущению неверной жены Гвидоновой Меретрысы: Меретрыса также предупреждает Додона письмом и посылает Гвидона на охоту безоружным, с малым числом людей, так что он легко становится жертвой своего противника.²¹⁵

Является ли это несомненное сходство генетическим или типологическим? Вопрос этот разъясняется материалом, не претендующим по своему характеру на генетические связи.

Существует старая немецкая народная баллада «Госпожа фон Вейссенбург» («Die Frau von Weissenburg») с сюжетом супружеской измены и убийства на охоте, основанная на местном (тюрингенском) предании и в конечном счете, по-видимому, на историческом факте.²¹⁶ Баллада эта известна во многих новых записях из разных частей Германии, а также в старопечатных текстах XVI в.²¹⁷ Содержание ее следующее.

Госпожа фон Вейссенбург послала письмо своему любовнику Людвигу, призывая его приехать поскорее: муж ее на охоте. Людвиг встретился с господином фон Вейссенбург в лесу под липой и приказал своему слуге выстрелить в него из самострела, но тот не захотел убить невинного. Тогда Людвиг сам убил пфальцграфа Фридриха (здесь впервые названо его имя). Когда он приехал в замок, госпожа выглянула из окошка и захотела удостовериться, действительно ли ее муж убит. Людвиг показал ей окровавленный меч. Она стала рвать на себе волосы и ломать руки, но все же протянула Людвигу колечко, прося его не покидать ее теперь, когда умер ее князь и господин.

Историческое свидетельство об убийстве пфальцграфа Фридриха Саксонского, «господина фон Вейссенбурга» (Herr zu der Weyszenburgk), содержится в составленной около 1150 г. латинской хронике бенедиктинского монастыря Госек, «задужбины» и места погребения Фридриха. Убийство произошло 5 февраля 1085 г. во время охоты. Убийцами, согласно хронике, были три вассала маркграфа Людвиг Тюрингенского (Ludwig der Springer), которые названы по именам и фамилиям. Они не потерпели никакого наказания, — многозначительно и вместе с тем осторожно сообщает летописец. Красавица жена пфальцграфа Адельхейта вышла замуж за ландграфа Людвиг. Ее сын от первого брака находился во вражде со своим отчимом и сразу же после совершеннолетия вызвал его на поединок (очевидно, в отместку за убийство отца).

Хроники более позднего времени, начиная с Саксонского анналиста (Annalista Saxo, писал после 1158 г. по более ранним источникам), прямо называют ландграфа Людвиг Тюрингенского виновником убийства пфальцграфа Фридриха, а Адельхейту — соучастницей убийства. Рейнхардсбрунская хроника (составлена между 1198 и 1212 гг.) сообщает, что Адельхейта сама вызвала Людвиг вместе с отрядом охотников охотиться в местность Шпилитц около замка пфальцграфа, а мужа выслала безоружным в легком плаще уговаривать Людвиг прекратить охоту на чужой земле. Людвиг пронзил Фридриха копьем. Адельхейта вскоре вышла замуж за убийцу.

Типический характер сюжета в данном случае является результатом взаимодействия типического явления феодальной действительности и традиционного сюжета. Действительность, как отмечает автор исследования, знала и другие очень сходные случаи: например, вероломное убийство Ганса фон Гуттен, родственника знаменитого гуманиста Ульриха фон Гуттен, совершенное герцогом Ульрихом Виртембергским по аналогичному поводу и при сходных обстоятельствах (1515). Что касается типологии сюжета, то автор исследования не знал ни о «Женитьбе краля Вукашина», ни о франко-итальянском романе о Бове. Но средневековая английская поэма «Sir Bevis of Hamptoun» (XIV в.),²¹⁸ представляющая переделку французской *chanson de geste*, была ему случайно известна, и он счел необходимым в конце своей работы отметить это типологическое сходжение в порядке простого сопоставления сходных сюжетов.

4. Легенды о монашестве эпических героев также построены на реальных общественно-бытовых фактах эпохи феодализма, когда пострижение в монахи на старости лет рассматривалось как верное средство искупления грехов, совершенных в годы светской и воинской жизни, по классической формуле былины о Василии Буслаеве:

У меня с молоду было бито-граблено,
Под старость ту надо душа спасать...

Поэтому сходжения эпических сюжетов имеют и здесь, по крайней мере в своей основе, типологический характер.

Старофранцузский эпос обычно завершает биографическую циклизацию боевых подвигов своего героя таким «монашеством» (*moniage*). Подобные легенды известны о Гильоме Оранжевом, Ожье Датском, Рено де Монтобан и ряде других. Монастыри охотно эксплуатировали славу народных эпических героев, показывая их мощи и реликвии (рог Роланда, осколки его меча и т. п.). Аналогичные немецкие сказания о монашестве Вольф-Дитриха, Вальтера Аквитанского, о воинственном монахе Ильзане, боевом товарище Дитриха Бернского, сложились, по-видимому, не без некоторого влияния французского эпоса.²¹⁹ Как специфическая индивидуальная черта их объединяет воинственный характер витязя-монаха: этот последний никак не может приспособиться к монастырской жизни и укротить свой буйный нрав, вступает в конфликты с монастырской братией, которые изображаются с сочным юмором, но в конце концов спасает монастырь (или страну), когда угрожает опасность от нашествия врага.

Совершенно независимый характер на том же бытовом основании имеют русские легенды о монашестве Ильи Муромца и других русских богатырей, частично отраженные и в былинах. По свидетельству Эриха Лясоты, посетившего Киев в 1594 г., здесь в храме св. Софии «во внешнем притворе была некогда гробница Елии Моровлина, известного героя или богатыря (*Bohater*), как здесь называют, о котором рассказывают много баснословного; в настоящее время эта гробница разрушена, но другая гробница его товарища сохранилась в целом в том же притворе.²²⁰ В начале XVIII в. в Киевопечерской лавре уже показывали, как об этом сообщает в своем дневнике священник-старобрядец Лукьянов, нетленные мощи «храброго воина» Ильи Муромца, «под покровом золотым, ростом яко нынешних крупных людей; рука у него левая пробита копием; язва вся знать на руке, а правая его рука изображена крестное знамение».²²¹ В киевских пещерах мощи «преподобного Ильи Муромца» оставались до наших дней («служба ему обща Декабря 19»)²²²

Об уходе богатырей в монастыри говорится и в некоторых вариантах былины «Как перевелись на Руси богатыри»:

Садилсь тут удалы на добрых коней,
Поехали удалы ко граду ко Киеву,
Заехали они во крашен Киев град,
Во те же во честны монастыри,
Во те же пещеры во Киевски;
Там все они и преставилися.

В былине «Данила Игнатъевич и Михайла Данильевич» (Рыбников, № 104, Гильфердинг, № 192 и др.) старый богатырь Данила Игнатъевич с благословения князя Владимира уходит

в монастырь (постригается «во старцы»). Защитником родины он оставляет своего двенадцатилетнего сына Михайла Данильевича, благословляя его ехать во чисто поле против «неверных татар». Но когда сын долго не возвращается из битвы, старик сам отправляется против «поганых» — «обкровавити свои шлятица, старческие платица, пустынные», как это делают в аналогичных случаях герои западноевропейских «монашеств» — Ожье Датчанин или Вольф-Дитрих. Бытовую основу этого мотива наглядно иллюстрирует известное летописное предание об иноках-воинах Ослябе и Пересвете, участниках битвы на Куликовом поле.

Другой формой покаяния по средневековому обычаю является паломничество в святую землю. Такое паломничество совершают Карл Великий со своими паладинами (поэма «Путешествие Карла Великого в Иерусалим», после 1100 г.), а также другие герои французского эпоса. Соответственно этому у мусульманских народов богатыри на старости лет отправляются в паломничество в Мекку: подобная легенда существовала об огузском (туркменском) богатыре Салор-Казане,²²⁴ время жизни которого относят к IX—X вв., о Манасе и некоторых его богатырях, о более новом эпическом герое Кёроглы (в азербайджанской версии),²²⁵ который погибает в этом путешествии, как и русский богатырь-паломник Василий Буслаев.

11

Наличие типологических сходжений между литературами разных народов, обусловленных сходством их общественного и культурного развития, не снимает, разумеется, вопроса о возможности культурных и литературных взаимодействий между ними: напротив, именно сходство общественной ситуации является предпосылкой подобных взаимодействий. Однако в старых работах по сравнительному изучению эпоса масштабы таких взаимодействий необычайно преувеличивались: всякие типологические параллели, реальные или мнимые, рассматривались как заимствования. В результате подобных исследований складывалось убеждение, что эпос данного народа не столько отражает героические воспоминания его национального прошлого, сколько пересказывает своими словами литературные сюжеты, занесенные из-за рубежа.

Так, существует ряд работ, рассматривающих с этой точки зрения аналогии между германским и кельтским эпосом (ирландскими эпическими сагами),²²⁶ возводящих к скандинавским источникам сюжеты карело-финской «Калевалы»,²²⁷ французский и испанский эпос — к более ранним утраченным германским эпическим песням франков и вестготов,²²⁸ а русский — к эпическим сказаниям Востока, тюрко-монгольским²²⁹ или иранским.²³⁰

Нередко эти сближения крайне произвольны и нечетки и улавливают не сходство, а только тень сходства: например, в кельтско-германских этюдах Циммера, которые Веселовский подробно разбирает в своей «Поэтике сюжетов»,²³¹ в особенности в работах Г. Н. Потанина, вызвавших еще при жизни автора решительные возражения «компаративистов» более строгой школы.²³² В других случаях сопоставления дают полезный материал для историко-типологического анализа: «эпические шаблоны» (*moldi erici*) будто бы германского происхождения, собранные Пио Райна во французском эпосе (первый выезд героя, побратимство, похвальба перед боем, вещие сны, богатырский меч, боевой конь и т. п.), в действительности являются широко распространенными шаблонами всякого героического эпоса — как западного, так и восточного; сближения русских былин со «степным эпосом» тюрко-монгольских народов у В. В. Стасова и в особенности наблюдения Всеволода Миллера над сходством русских былин о князе Владимире, Илье и других с «Рустемиадой» часто являются очень убедительными, но только как типологические схождения.²³³

В работах по сравнительному изучению южнославянского эпоса господствует ориентация на западноевропейские влияния: французско-итальянские, опирающиеся на давние итальянские культурные связи Далматинского побережья и специально Дубровника, или немецкие (без исторического обоснования). В отношении русского эпоса выдвигалась преимущественно германская теория с историческими отсылками к варягам или к ганзейской торговле Новгорода.

Начало французско-итальянской теории положил А. Н. Веселовский. Изучая источники русского романа о Бове Королевиче, он восстановил как посредствующее звено между ним и итальянским рыцарским романом «*Bovo d'Antona*» (восходящим в конечном счете к французской эпосе «*Beuve d'Hanstone*») утраченный сербский перевод этого итальянского романа.²³⁴ Правда, со свойственной ему филологической осмотрительностью Веселовский тут же счел нужным оговориться: «Следов особой популярности Бовы на славянском юге... не заметно».²³⁵ В другой, несколько более ранней работе²³⁶ Веселовский отметил ряд фактов проникновения других французских и в особенности французско-итальянских романов каролингского цикла в Дубровник (Рагузу). Так, одна из рукописей французского эпического цикла о Гильоме Оранжем находилась, судя по пометке на полях, в 20-х гг. XIV в. в Дубровнике во владении женского монастыря.²³⁷ В составленной на итальянском языке хронике Дубровника (XIV в.) Веселовский нашел интересное упоминание о том, что статуя Роланда, существующая в этом городе, будто бы была воздвигнута в 783 г. в память одержанной Роландом победы над корсарамисарацинами.²³⁸ В той же работе дается анализ итальянской поэмы дубровчанина Иоанна Павловича (конец XV в.), написанной под

сильным влиянием французских рыцарских романов, в которой Радо (по предположению Веселовского — легендарный основатель Дубровника) представлен как родич Орlando (Роланда), принимающего участие в действии поэмы вместе с другими паладинами Карла Великого.

По мнению Веселовского, «изучение итальянско-славянских литературных отношений еще может привести к любопытным открытиям». Он считает возможным, что славянские музыканты и скоморохи могли проникнуть в Италию в XIV и XV вв., как и жонглеры XIII—XIV вв. «могли заходить на рубежи итальянско-славянского мира и заносить туда рассказы о Карловингах и рыцарях Круглого стола, издавна популярные в Италии».²³⁹

Для изучения этих отношений особенно важное значение имели исследования итальянского романиста Пио Райна, раскрывшие судьбы старофранцузского эпоса в Италии и, в частности, посвященные обширному прозаическому роману «I Reali di Francia» («Королевский дом Франции»), включившему в свой состав основной материал старофранцузского каролингского эпоса в его поздних формах.²⁴⁰ «Венецианская область, — пишет Райна — стала второй родиной для французской эпической литературы».²⁴¹ Роман «I Reali di Francia» был переведен и на хорватский язык, но его рукопись, находящаяся в Дубровнике, по видимому, до сих пор не издана и не была предметом исследования.²⁴²

Согласно сообщению Иречека,²⁴³ о популярности романов каролингского цикла свидетельствуют имена *Orlandus*, *Orlandius* или *Rolandus*, *Olivierius* и *Paladinus*, засвидетельствованные в городах Далматинского побережья, в особенности в Дубровнике, как личные имена, рядом с аналогичными именами из других средневековых рыцарских романов. Однако неясна национальная принадлежность носителей этих имен, неясно также, являются ли эти имена результатом самостоятельного знакомства с соответствующими романами или только моды, распространившейся в Италии (Венеции). Во всяком случае *Vucefalo*, имя коня Александра Македонского, дважды засвидетельствованное как мужское имя, или имя троянской пророчицы Кассандры в качестве фамилии (*Petrus Canini de Cassandra*) не свидетельствуют о более глубоком знакомстве с содержанием этих романов. К более позднему времени (1549) относится другое свидетельство, также опубликованное Иречеком: ²⁴⁴ в списке печатных книг (около 700 экземпляров), закупленных в Венеции книготорговцем *Antonio de Odolis*, значится 18 экземпляров «*Vovo d'Antona*» и 3 экземпляра «*Reali di Franza*».

Дальнейшую разработку вопросов «славяно-романской взаимности»²⁴⁵ мы находим в книге М. Халанского о Марко Кралевице и в ряде его специальных статей.²⁴⁶ Работы Халанского содержат огромный материал, но крайне сумбурны по изложению и по методу. Его многочисленные сопоставления южнославянского эпоса

со старофранцузским, германским, античным, русским и др. мыслятся автором иногда как указание на генетические связи, иногда только как параллели, во многих случаях не убедительны и почти всегда, независимо от точки зрения автора, должны быть отнесены к сходжениям типологического характера.

Халанский сблизил в особенности ряд сюжетов юнацких песен с романом о Бове, сербскую редакцию которого восстановил Веселовский на основе исследования русской версии. Он сопоставил «Женитьбу Краля Вукашина» (Вук, II, № 24) с аналогичным эпизодом измены жены в романе о Бове (Додон — Гвидон — изменница Меретрыса), южнославянские песни об освобождении Марка из темницы дочерью вражеского царя — «арапского» или «азовского» краля (Вук, II, № 63 и 64) — с рассказом об освобождении Бовы дочерью сарацинского султана Малгарией, наконец песню «Марко Кралевич и Мина из Костура» (Вук, II, № 61) — с возвращением Бовы, переодетого пилигримом, в день свадьбы его жены Дружневны с Маркобруном (сюжет «возвращения мужа», где переодевание является шаблонным мотивом). Он же усмотрел сходство между смертью Марка и смертью Роланда, хотя первый умирает от старости по воле божьей, а второй — в бою против сарацинов (см. выше, с. 216).²⁴⁷ Во всех этих случаях, которые частично были уже разработаны выше, сходство не имеет ничего специфического, и сопоставление должно рассматриваться в более широкой рамке типологического сходства определенной группы сюжетов.

Но основателями теории итальянско-французского происхождения южнославянского эпоса в целом следует считать французского слависта Андре Вайана и югославского романиста Н. Банашевича.

Вайан²⁴⁸ в соответствии с господствующими теориями того времени стоит на точке зрения аристократического (феодального) происхождения южнославянского эпоса, подчеркивая при этом решающую роль книжной (письменной) литературы в его формировании. Демократизация южнославянского эпоса представляется и ему явлением более поздним, когда к XVII в. «бугарштица», развивавшаяся при дворах феодалов и тесно связанная с «феодальным типом», сменяется демократическим десятисложником, «жанром национальным и современным по духу».²⁴⁹

В основе песен о Марке, по теории Вайана, лежит произведение письменной литературы: «легенда о Марке, написанная примерно в XV в., — основной источник, из которого черпали наши певцы». Книга эта была написана, по всей вероятности, в монастыре Шумица около Скопле («Марковом монастыре»). Преувеличивая роль монастырских центров в создании героического эпоса, Вайан следует теории своего соотечественника Жозефа Бедье. Роман о Марке сложился под воздействием франко-итальянской рыцарской литературы. В нем господствует «атмосфера рыцарской литературы», он «свободно эксплуатирует интернациональ-

ные темы, подсказанные такими поздними компиляциями как итальянский *Bovo d'Antona* или немецкий *Heldenbuch*. Из них почерпнут тип непокорного дерзкого вассала, напоминающий Эмери Нарбонского или Рено де Монтобана (отношение этих непокорных вассалов к императору Карлу приравнивается, таким образом, к отношению Марка и турецкого султана!); подобно Гильому Оранжевому или Ожье Датскому, он несправедливо брошен в подземелье, откуда его извлекают для совершения подвига, непосильного другим.²⁵⁰

В основе косовских песен лежит такой же роман о Милоше, очевидно испытавший влияние аналогичной по теме «Песни о Роланде» (а может быть, как полагает Банашевич, и другой старофранцузской песни с аналогичным сюжетом — о битве при Алискане).²⁵¹ «Лазарь — это Карл Великий, Милош — это Роланд, Вук — это Ганелон» (изменник).²⁵²

Юговичей Вайан, как и Банашевич, сравнивает с семью сыновьями Эмери Нарбонского, которые все хотят принять участие в битве, даже самый младший из них.²⁵³ Однако это сопоставление теряет убедительность при более широком охвате типологически сходных сюжетов: мотив геройства молодого витязя, который рвется в бой вопреки советам старших, тщетно пытающихся уберечь его от опасности, принадлежит к числу широко распространенных шаблонов героического эпоса всех народов. Напомним в русских былинах такой же героический задор молодого Константинушки, сына Саула Леванидовича (Кирша Данилов, № 26 и др.) или юного Ермака Тимофеевича, который спешит выехать на бой с татарами, несмотря на запрещение своего дяди князя Владимира (ср.: Гильфердинг, II, № 92 и др.):

Дядюшка князь Владимир стольно-киевский!
А ты дашь прощеньице, повыведу,
Аль не дашь мне прощеньица, повыведу!

В узбекском эпосе, в поэме «Кундуз и Юлдуз», малолетние внуки Гороглы Нурали и Равшан, не спросив разрешения старших, отправляются на выручку отца Нурали, Аваз-хана, окруженного в горах бесчисленными полчищами врагов. Девятилетний Нурали побеждает вражеское войско и освобождает отца раньше, чем подросли Гороглы и старшие джигиты. В казахско-ногайском эпосе («Урак и Мамай») сыновья Урака, Карасай и Казы (один девяти, другой семи лет), за отсутствием старших богатырей выезжают вдвоем против калмыков и одерживают над ними победу.²⁵⁴

В «Женитьбе Краля Вукашина» (Вук, II, № 24) Вайан также усматривает переработку исторического факта о гибели воеводы Момчила с помощью мотива, заимствованного из «*Bovo d'Antona*» (см. выше, с. 243).²⁵⁵

Н. Банашевич сделал проблему францужско-итальянских источников южнославянского эпоса предметом развернутых специальных исследований. Его первая французская статья о песнях

Косовского цикла (1926) была уже известна Вайану.²⁵⁶ В ней, как уже было сказано, он не ограничивается сближением косовских песен с французским эпосом о Роланде, а привлекает в качестве предполагаемого источника сходное по содержанию эпическое сказание о битве при Алискане (Aliscans или Archamps) из цикла Гильома Оранжевого, в которой погибает героической смертью юный Вивьен, племянник Гильома. Песня о битве при Алискане написана под несомненным влиянием несколько более ранней «Песни о Роланде» и совпадает с ней по основным темам и образам: разгром маленького французского отряда полчищами сарацинов, героическая смерть французских рыцарей, самоотверженных защитников родины, во главе с юным Вивьеном, понадеявшимся из гордости на собственные силы, измена, как причина поражения. Таким образом, общее сходство с косовскими песнями наличествует здесь в той же мере, как в «Песне о Роланде». Однако Банашевич думает найти и более специальные черты, оправдывающие предлагаемое им новое сближение. В «Песне о Вилламе» («Chanson de Willame»), старейшей версии поэмы Гильома Оранжевого, которая была обнаружена впервые в 1903 г. в Англии в единственной, ранее не известной рукописи,²⁵⁷ изменник Тибо и его племянник Эстерми проводят вечер перед битвой за вином. Тибо пьет за здоровье Эстерми, и эта довольно банальная бытовая сцена напоминает исследователю знаменитую «вечерицу» князя Лазаря перед Косовской битвой, когда Лазарь, предубежденный против Милоша предателем Вуком Бранковичем, пьет за здоровье Милоша и называет его изменником (бугарштица «Кад је починуо кнез Лазар и Милош Обилић на Косову»: Богишић, № 1). Сопоставление это, само по себе слишком общее и потому мало убедительное, должно быть отброшено окончательно уже потому, что эта сцена за вином отсутствует во всех последующих версиях песен о Вивьене («La chevalerie Vivien» и «Aliscans»), в частности и в позднейших французско-итальянских обработках цикла Гильома, которые могли быть известны южным славянам. Она содержится только в старой версии «Песни о Вилламе», сохранившейся только в одной англонормандской рукописи — именно потому, что эта версия была вытеснена названными выше более поздними обработками.

В обширной монографии «Цикл Марка Кралевича и отголоски в нем французско-итальянской рыцарской литературы» Банашевич сделал попытку объяснить все развитие песен этого цикла последовательным наслоением на личность Марко заимствованных с романского запада литературных сюжетов.

1. Начало эпической героизации образа Марка, его «эпической карьеры» (епска карујера), Банашевич видит в той роли защитника Уроша как законного наследника царя Душана против своекорыстных притязаний собственного отца и двух его братьев, которая приписывается ему в песне «Урош и Мрлявчевичи» (Вук II, № 33 и др.).²⁵⁸ Сюжет этот будто бы заимствован автором песни

из французской поэмы «Коронавание Людовика» («Couronnement Loouys»), где Гильом выступает в такой же роли — как защитник слабого Людовика, наследника Карла Великого: он возлагает на голову юного Людовика императорскую корону и затем обороняет его от вассалов-изменников. «Легенда о коронавании Людовика, — пишет Банашевич, — могла дойти через Далмацию до какого-нибудь певца или ученого человека». Это было время живых связей с Западом, когда здесь строились планы крестового похода против турок на Балканы. Западную легенду легко можно было «применить» к сербскому государству времен Уроша. Гильом говорит, что готов защищать своего законного государя против каждого, «хотя бы против своего отца и братьев». «Одна такая деталь, такое „крылатое слово“ могло повлиять на нашего певца и побудить его к созданию драматической ситуации, в которой Марко противопоставляется Вукашину и его братьям».²⁵⁹

Сходство ситуации здесь несомненно, но для того, чтобы сделать эпического героя защитником «законной» династии, в которой певец и его слушатели видели воплощение единства сербского государства, и осудить эгоистические претензии крупных феодалов, стремившихся подорвать это единство, южнославянский народный певец не нуждался в заимствовании сюжета и подобных «деталей» из далекого по своей исторической теме французско-итальянского романа, даже если предположить, что этот роман был широко известен «певцам» и «ученым людям» в Далмации.

2. Как мог Марко, этот турецкий вассал, спрашивает Банашевич вслед за многими другими авторами, стать героем южнославянского национального эпоса? Он объясняет этот факт тем же итальянско-французским литературным влиянием. Дело, оказывается, в том, что во французском эпосе и в позднейших французско-итальянских рыцарских романах многие знаменитые палadini, несправедливо изгнанные королем из своей родины, отъезжают на службу сарацинских властителей: в их числе молодой Карл, Бово д'Антоня, Риччери, Ривальдо и даже сам Роланд. Это «общее место тогдашней литературы рыцарских романов и *chapeaux de geste*» Банашевич приравнивает к реальному историческому факту трагической истории южных славян в конце XIV в., сделавшей Марка вассалом турецкого султана. Он реконструирует биографию Марка по образцу французских романов: поссорившись с отцом из-за избрания Уроша, Марко тоже «отъехал» к турецкому султану и совершает боевые подвиги на его службе.²⁶⁰

3. Находясь на службе султана, Марко спасает его дочь от насильника-арапа (Вук, II, № 65), как это делали и названные выше французские палadini, служа сарацинским властителям. В этом Банашевич усматривает такое же «общее место рыцарских романов XIV—XV вв.»²⁶¹

4. Прекрасная царевна, дочь врага, освобождает полюбившегося ей Марка из темницы (Вук, II, № 63—64) подобно сарацинским красавицам французско-итальянских рыцарских романов

(Бова и Малгария и др.).²⁶² Султан, заключивший Марка в темницу, вынужден освободить его при нападении опасного врага (Вук, II, № 66), как рассказывается об Ожье, Гильоме Оранжевом и других.²⁶³ О типологии этих сюжетов в средневековой литературе было сказано выше (см. с. 237—241).

Также из рыцарской литературы объясняется и большинство других романтических сюжетов, вошедших в эпическую биографию Марка. На Марка, по утверждению Банашевича, могли называться самые различные заимствованные сюжеты именно потому, что сказание о нем не имело никакого собственного исторического содержания, а служба султану в далеких землях сближала его с героями французско-итальянских рыцарских романов.²⁶⁴ Этим обстоятельством объясняется «авантюрный характер его эпической карьеры».²⁶⁵

Если Халанский, говоря о косовских песнях, мог еще считать само собой разумеющимся «положение, что песня слагается или участниками события, или людьми близкими к событию по времени и заинтересованными в нем»,²⁶⁶ то Банашевич полагает, что сказание о Марке (как и Косовские песни) сложилось только к концу XV в., причем не на родине Марка, а на Далматинском побережье, под влиянием заходящих книжных образцов. Несколько упрощая проблему, можно воспользоваться формулой Суботича, сочувственно реферировавшего точку зрения Банашевича: «Профессиональный югославский певец, познакомившись с западноевропейским эпосом, почерпнул из него вдохновение для создания таких же песен на своем языке по поводу исторических лиц и событий своей родины».²⁶⁷

Вряд ли можно в принципе согласиться с той интерпретацией вопросов генезиса народного героического эпоса, которую предлагают Вайан и Банашевич. Эпос создается в живой традиции устного народного песнетворчества, а не в кабинете за письменным столом. Он вдохновляется памятью народа о своем прошлом, а не чужеземными литературными образцами. Поэтому, несмотря на наличие в нем книжных и заносных элементов, он никогда не определяется и не исчерпывается этими элементами.

Мы не отрицаем в принципе возможности отдельных единичных случаев влияния французско-итальянского эпоса на южнославянский, поскольку этому, по-видимому, содействовало культурное общение на территории Дубровника и Далматинского побережья. Как мы увидим дальше, такие влияния следует скорее всего искать в области сюжетов романтического, новеллистического, а не собственно героического характера. Может быть, в какой-то мере тут могут быть упомянуты и «*Vovo d'Antona*», и «*Нарбонцы*», и «*Reali di Francia*», если только они действительно были достаточно широко известны. Однако эти воздействия имели в лучшем случае периферический, дополнительный характер и существа процесса формирования южнославянского эпоса в его качественном своеобразии они, разумеется, не затрагивали.

Германскую теорию развивал в очень широких масштабах Халанский, более осмотрительно для некоторых частных случаев — Мирко Симонович.²⁶⁸ Работы Халанского по вопросам германистики пестрят филологическими недоразумениями и ошибками, которые вообще характерны для компаративистов, когда они не являются специалистами по привлекаемому для сравнения иностранному литературам. Приведем несколько наиболее разительных примеров.

1. Согласно теории Халанского, Дунай-сват в былинке «Женитьба князя Владимира» отражает по своей роли в сюжете и даже по своему характеру маркграфа Рюдигера из Бехеларен на Дунае, свата Аттилы в «Песни о Нибелунгах» и в «Саге о Тидреке». «Самый образ тихого Дуная, сына Ивановича, подражает типу *des milden* Рюдигера, Родингейра придунайского».²⁶⁹ На самом деле слово *milde* (в современном немецком языке «кроткий», «спокойный») в средневерхненемецком языке означало «щедрый», «милостивый»: как эпитет феодального сеньора в эпосе *der milde Rüdiger* «щедрый (милостивый) Рюдигер», а не «тихий».

2. Халанский утверждал, что употребление серб. сабля «сабля» в эпосе в значении «витязь», представляющее на самом деле метонимию обычного типа («Ал говори сабля кралий Марко»), является калькой с древненемецкого, где *degen* будто бы означало и «витязь» и «сабля».²⁷⁰ Ср. срвнем. *Sprach Gunther der degen* («сказал Гунтер, витязь»). На самом деле *degen* «витязь», «богатырь» представляет старинное германское и индоевропейское слово (ср. англ.-шотл. *thane* «тан» — феодальный титул, греч. *τέκνον*); в народном героическом эпосе XII—XIII вв. оно употреблялось очень широко, но в дальнейшем выходит из употребления вместе со старинной поэзией героического стиля. Напротив, слово *Degen* «кинжал», неизвестное в средневековой литературе, представляет романское заимствование, которое появляется только в XV—XVI вв. (ср. франц. *dague* «клинок») и потому никогда не могло быть вторым значением того же слова.

3. Этимология Леһан-град («Ледяной город», первоначально «Ледяная земля») — Исландия в «Женитьбе Душана» (Вук, II, 28)²⁷¹ не встретила сочувствия славистов и в настоящее время может считаться оставленной.²⁷² Однако и вторая половина этого отождествления, которое должно было доказать генетическое родство сватовства Гунтера и Зигфрида к Брюнхильде, королеве Исландии (*Island*), со сватовством царя Душана к дочери латинского краля в городе Леджане, также отвергается современной германистикой. *Isenstein*, потом *Island* в «Нибелунгах» — не Исландия («страна льда»), а сказочный «железный замок» («*Eisenfels*», «*Eisenschloß*»), окруженный, как в русской сказке (см. выше, с. 228), железным частоколом, преградой для богатырского сватовства.²⁷³

4. Отождествляя Илью Муромца с героем немецкого эпоса Тетлейфом (скандинавская форма имени) — Дитлейбом (немецкая форма), Халанский упорно называет Тетлейфа «крестьянским сыном», принятым в дружину короля Тидрека Бернского, как крестьянин Илья Муромец — в дружину князя Владимира.²⁷⁴ На самом деле Тетлейф вовсе не крестьянский сын: он сын знаменитого богатыря Битерольфа, в саге о Тидреке — владельца большого поместья, «человека могущественного» (*gígr mafr*), с многочисленной челядью.²⁷⁵ Если в одном варианте саги он называется «могучим бондом» (в переводе Расмана, который ввел в заблуждение Халанского: «*ein mächtiger Bauer*»),²⁷⁶ то скандинавский бонд является не крестьянином-земледельцем феодальной эпохи, а землевладельцем, иногда очень крупным, как видно из исландских семейных саг. По своему социальному положению Тетлейф никак не сходствует с «крестьянским сыном» Ильей.

5. Большое значение Халанский придавал отождествлению Ильи Русского немецкой эпической поэмы «Ортнид» (*Þias von Riuzen*) не с Ильей Муромцем, как это признается всеми исследователями, русскими и немецкими, а с «вещим Олегом». Для доказательства он приводит неоднократную форму *Eligas*, встречающуюся в «Ортниде» рядом с *Þijas*, *Elijas*, и на ее основе реконструировал незасвидетельствованное древнерусское *Ельгъ, *Елгъ как фонетический вариант обычной формы Ольгъ, Олгъ.²⁷⁷ На самом деле нем. *Eligas* представляет диалектный графический вариант обычного *Elijas*, основанный на традиции спирантного произношения -g- между сонорным и гласным, распространенного в большом числе немецких наречий (отсюда написания *Lilge* вм. *Lilie*, *Ottilge* вм. *Ottilie* и т. п.).²⁷⁸ Это объяснение делает невозможным предложенное Халанским фантастическое отождествление *Þijas*=Олег.

6. Халанский возводит летописное предание о мести Ольги за Игоря «к мотивам северногерманским, заключающимся в Эдде и в гренландских песнях о мести Гудруны за Зигфрида».²⁷⁹ На самом деле как в «Эдде» вообще, так и в содержащейся в ней «гренландской песне» об Атти (Аттиле) в частности рассказывается не о мести Гудруны за Зигфрида, а об убийстве Аттилой братьев Гудруны — Гуннара и других Гьукунгов, за которых Гудруна мстит своему мужу. Месть Кримхильды за Зигфрида наличествует только в немецкой «Песни о Нибелунгах».

7. Неоднократно Халанский говорит о скандинавских скальдах как о «профессиональных певцах», которые «из Норвегии и Исландии распространяли произведения германского эпоса в Англии, Дании и Швеции». «Они несомненно заходили на Русь (*Буслаев. Историч. очерки*, 1, 265) и здесь среди дружин княжеских пели и сказывали про своих эпических героев: Дитриха Бернского и его соратников, Тетлейфа Датского, Самсона „Сильного“ или „Богатого“, Илиаса „Русского“ и др.»²⁸⁰ На самом деле скальды были дружинными певцами, слагателями лирических, в основном

панегирических песен современного содержания в честь скандинавских конунгов. Они никогда не исполняли старинных народных героических песен типа песен «Эдды», следовательно не пели ни о Дитрихе Бернском, ни о Тетлейфе и др., так как поэзия такого типа считалась у скальдов архаической, не соответствующей моде. Кто был распространителем эпических песен традиционного характера типа песен о Сигурде в «Эдде», мы в точности не знаем, как неизвестно и то, насколько долго и в каких именно общественных слоях культивировались эти эпические песни. Во всяком случае скальдами они не исполнялись.

Как видно из приведенных примеров, эти филологические недосмотры разного типа в ряде случаев затрагивают очень существенные стороны аргументации Халанского.

Из обширного и пестрого материала различных гипотетических «влияний» германского эпоса на эпическое творчество славянских народов мы остановимся несколько подробнее на двух вопросах, более других привлекавших внимание исследователей-компаративистов: на влиянии немецкой «Песни о Нибелунгах» и сказания о Тетлейфе Датчанине, сохраненного в норвежской «Саге о Тидреке».

Халанский, посвятивший специальную главу своей книги о Марке Кралевиче отношению «Песни о Нибелунгах» к славянскому героическому эпосу,²⁸¹ отметил следующие сюжетные параллели, относящиеся то к русским былинам, то к южнославянским юнацким песням:

1. «Песнь о Нибелунгах» открывается вещим сном Кримхильды (сокол — возлюбленный, растерзанный двумя орлами). Такие вещие сны, в которых сокол обозначает возлюбленного или витязя вообще, встречаются неоднократно в южнославянских песнях. Добавим, что «вещие сны» являются эпическим шаблоном у всех народов, придававших значение сновидениям.

2. Зигфрид верной службой Гунтеру получает руку его сестры Кримхильды (ср.: Вук, II, № 95 «Женидба Якшича Митра» и др.).²⁸² Служба жениха отцу невесты встречается у многих народов в сказаниях о сватовстве и в древнейшей своей форме восходит к браку-отработке (ср. библейское сказание о Иакове и дочерях Лавана).

3. Сватовство Гунтера к Брюнхильде (Зигфрид-сват) и южнославянские песни о сватовстве типа «Женитьбы Душана» (Вук, II, № 28 и др.). Как уже было сказано, и здесь мы имеем один из древних типов сказаний о сватовстве, восходящий к аналогичным мотивам богатырских сказок (см. выше, с. 222).

4. Спор королей Брюнхильды и Кримхильды о достоинствах их мужей, Гунтера и Зигфрида, как завязка убийства Зигфрида и гибели Гунтера и его родичей и такой же спор между женами Милоша и Вука Бранковича, с последующим столкновением между мужьями и изменой Вука в Косовской битве.²⁸³ Столкновения между женами как причина семейной распри или феодальной

усобицы — бытовое явление, представленное многочисленными историческими примерами в средневековых хрониках (один из известнейших, неоднократно сближавшийся с трагедией Зигфрида, королевы Фредегунда и Брюнхильда в меровингской летописи Григория Турского). В героическом эпосе это типичный «феодалный сюжет». При всем сходстве сюжетной функции этой семейной распри она имеет в германских и южнославянских сказаниях совершенно разное конкретное содержание: в «Нибелунгах» раскрывается обман при сватовстве, за которым следует месть обманутой, в сербской песне подчеркиваются социальные противоречия — скромности и благородству народного героя, простого человека, противопоставляется заносчивость и эгоизм феодальных аристократов, «великашей» (см. выше, с. 203).

5. Убийство Зигфрида на охоте и «книжно-поэтические сказания» об убийстве Уроша. О распространенности эпических сказаний этого типа в средневековую эпоху см. выше, с. 241.

6. Сватовство Этцеля (Аттилы) к Кримхильде, вдове Зигфрида (сват — маркграф Рюдигер), и сватовство князя Владимира (сват Дунай). В обоих случаях сюжет сватовства лишен каких-либо специфических особенностей. Сопоставление «характера» сватов («тихий» Дунай и *der «milde» Rüdiger*) основано на недоразумении (см. выше, с. 254).

Фантастическим (не только с лингвистической точки зрения) является сопоставление первой жены Этцеля (Helche) с киевской великой княгиней Ольгой.²⁸⁴ Приск, римский посол при дворе Аттилы, называет его наложницу Kerka, — в германском эпосе Nerka, Erika, нем. Nerche, Helche.²⁸⁵

7. В упомянутой выше статье Симоновича теме «Сказание о Нибелунгах и сербский героический эпос» также посвящен специальный раздел.²⁸⁶ Со сватовством Гунтера (Зигфрида) к Брюнхильде здесь, кроме «Женитьбы Душана», сопоставляется также более новая песня: «Женитьба Максима Црноевича» (Вук, II, № 88). В этой песне рассказывается о том, как Иво Црноевич, высватав своему сыну Максиму невесту — дочь дожа Венеции, похвастал перед своим свояком, что жених — самый красивый среди юнаков. Но когда он вернулся домой, оказалось, что за время его отсутствия Максим был обезображен оспой. После долгих сомнений Иво снарядил огромный свадебный поезд, но, чтобы сдержать свое слово, он уговорил молодого красавца, восводу Милоша Обреничевича, заменить обезображенного жениха. Получив невесту и дары, свадебный поезд возвращался обратно, но когда невеста узнает об обмане, она требует, чтобы Милош возвратил Максиму свадебные подарки, предназначенные ею для жениха. Вспыхивает ссора. Максим закалывает Милоша копьем, это убийство подает сигнал к всеобщему кровопролитию. До сих пор еще, как сообщает песня, не утихла кровная месть между родичами Милоша и Максима.

Сходство с «Нибелунгами» — в сюжете распри между родичами, возникшей из-за обмана при сватовстве, но сходство это в сущности чисто внешнее и абстрактное. Зигфрид как заместитель слабосильного Гунтера в богатырских состязаниях и на брачном ложе ничем не напоминает красавца Милоша, заменяющего безобразного жениха; всеобщее кровопролитие не следует в «Нибелунгах» за убийством Зигфрида, а происходит через много лет, в другой стране, как месть Кримхильды за Зигфрида. Нет оснований искать в «Женитьбе Црноевичей» древний сказочный сюжет, как в «Женитьбе Душана» или в сказании о Зигфриде-свате. Возможно, что этот сюжет полуисторический, во всяком случае — связанный с местными преданиями о родовых распрах, не имеющими никакого отношения к «Нибелунгам» («Нити могу крвцу да умире — но и данас ту просиљу крвцу», ст. 1225—1226).

На основании всего сказанного можно утверждать, что «Песнь о Нибелунгах» не имела никаких отражений в славянском эпосе — ни в русском, ни в южнославянском.

Сказание о Тетлейфе Датчанине известно из норвежской «Саги о Тидреке Бернском» (около 1250 г.), которая, по признанию ее составителя, написана «по рассказам и песням мужей немецких» и, таким образом, отражает нижненемецкую эпическую традицию XII—начала XIII вв. Верхненемецкая версия этого сказания, существенно отличная, сохранялась в эпической поэме «Битерольф и Дитлейб» (XIII в.). Сага о Тетлейфе рассказывает эпическую биографию этого героя, одного из витязей, вступивших в круг соратников Дитриха Бернского.²⁸⁷ В детстве Тетлейф был бездельник и лежебока, не мылся и не чесался и весь день лежал у очага в золе. Но однажды он без всякой причины изменил свое поведение, потребовал, чтобы родители дали ему рыцарское вооружение, и решил сопровождать их к соседу на праздничный пир. На обратном пути на отца и сына в лесу напало 12 разбойников, которых они вдвоем разогнали и истребили (первый подвиг молодого героя). После этого Тетлейф решил отправиться в боевую поездку, сопровождаемый добрыми советами своих родителей. По дороге он заехал в замок рыцаря Сигурда Старого, друга его отца, и вопреки родительскому совету, скрыв свое имя, вступил с ним в поединок. Сигурд не мог одолеть молодого витязя и, отложив до утра поединок, позвал его к себе в замок. Дочь его, богатырская дева, сперва пытавшаяся побороть Тетлейфа, влюбилась в него, явилась ночью к его ложу и помогла ему на утро одолеть отца во втором поединке. Последовало признание и обручение Тетлейфа с дочерью Сигурда, который указал ему путь к Тидреку Бернскому.

Согласно теории Халанского, Илья Муромец представляет «первоначально русское подражание, копировку эпического образа Тетлейфа Датского и в то же время русское толкование этого типа».²⁸⁸ «Все черты русской былины об Илье Муромце и Соловье-разбойнике, — подчеркивает Халанский, — покрываются соответст-

вующими чертами сказания Тидрек-саги о Тетлейфе». ²⁸⁹ «Встреча Тетлейфа с Сигурдом соответствует встрече Ильи Муромца с Соловьем-разбойником; столкновение Тетлейфа с дочерью Сигурда замечательно сходно... с эпизодом о враждебной схватке Ильи Муромца с дочерью Соловья-разбойника» (вар. Рыбников, I, № 9; III, № 5). ²⁹⁰ «Крестьянский сын Тетлейф» (об этом см. выше, с. 255) «приобретает почетное положение в дружине Тидрека и наделяется герцогством; равным образом сын муромского крестьянина, Илья Иванович, занимает первенствующее место среди богатырей Владимира, а по сказке (Киреевский, I, прилож., с. IX) получает даже боярство от стольного князя Черниговского». ²⁹¹

Сопоставления эти не требуют опровержения и процитированы лишь как классический пример. Большого внимания заслуживает лишь один мотив: в то время как обычно герои эпоса и богатырской сказки «растут не по дням, а по часам», совершая свой первый подвиг в сказочно юном возрасте, и рвутся в бой вопреки предостережению старших (см. выше, с. 250), ²⁹² Тетлейф, подобно Илье, в детстве является лежебокой, бездельником или, по терминологии исследователей сказки, «героем, не внушающим надежды» (*unpromising hero*; см.: Stith Thompson, L 100—199).

Мы говорили уже, что «детство» (*enfances*) в героическом эпосе обычно является наиболее поздним звеном эпической биографии богатыря (см. выше, с. 210). В частности, Всеволод Миллер убедительно показал, ²⁹³ что рассказ о лежании Ильи на печи и о его исцелении каликами внесен был в биографию Ильи скорее всего лишь в XVIII в. и имеет своим источником мотив, широко распространенный в народной сказке. ²⁹⁴ Уже по одному этому нельзя искать его источника в немецкой поэме XIII в. С другой стороны, и Тетлейф как «золушка» («пепелов», сканд. *Askeladden* — «*Aschenpuster*») представляет чрезвычайно популярный в скандинавском фольклоре вариант того же «не внушающего надежды» сказочного героя, некрасивого, грязного, «дурачка» (как в русской сказке) или «лысого паршивца» (в сказке восточной), который, как и его обычно неказистый конь (грязный и паршивый жеребенок, «конек-горбунок») скрывает под личиной убожества свои волшебные качества, выступающие в развязке неожиданно для окружающих. Этот контраст между внешним обликом, а нередко и общественным положением героя волшебной сказки (младшего сына, крестьянского парня, вообще «обездоленного») и его скрытыми высокими качествами как сказочного героя соответствует наивному демократизму народной сказки. ²⁹⁵ В былинку об Илье и в сказание о Тетлейфе эти мотивы проникли из сказки независимо друг от друга, хотя и выступают в одинаковой сюжетной функции.

Любопытно, что это сходство в завязке былины об Илье Муромце и «Тетлейфа» обратило на себя внимание и немецких исследователей и вызвало здесь обратную теорию — проникновения элементов русского эпоса об Илье в севернонемецкое сказание. На

такой точке зрения стоит Вальдемар Гаупт, который в специальном исследовании об источниках нижненемецких сказаний о Дитрихе Бернском²⁹⁶ устанавливает следующие моменты сходства между эпическими биографиями Тетлейфа и Ильи:

- 1) Тетлейф лежит в золе, как Илья на печи.
- 2) Тетлейф и Илья, исцелившись, отправляются в богатырскую поездку, один — в Берн, к Тидреку, другой — в Киев, к князю Владимиру, получая при выезде благословение родителей.
- 3) Тетлейф, принятый Тидреком на службу, вступает в конфликт с королем и в то время, как Тидрек пирует со своими ближними богатырями, устраивает для простых воинов многодневный пир. Чтобы покрыть расходы, он продает все свое имущество и отдает в заклад порученное его заботам вооружение самого Тидрека и его витязей. Илья, обиженный князем Владимиром, который не пригласил его на пир, сбивает золотые макушки с церквей своими стрелами и также назло князю устраивает свой собственный пир, на который он созывает пьяниц и голь кабацкую.

Эта новая черта сходства, открытая Гауптом, окончательно убеждает автора в том, что «Илья Русский» (как называют русского богатыря немецкие эпические поэмы XII—XIII вв.) был хорошо известен немецким шпильманам (ганзейские связи и т. д.). При этом Гаупт не учитывает, что былины «Ссора Ильи с Владимиром» и «Илья и голь кабацкая», которые он имеет в виду, принадлежат к числу наиболее поздних в цикле Ильи и вряд ли возникли ранее XVI—XVII вв.,²⁹⁷ а следовательно, как и побывальщина об исцелении Ильи, не могли служить источником для немецкого эпоса XII—XIII вв.

Нельзя не отметить, что германист Гаупт оказался в этом случае столь же беспомощным в вопросах славистики, как славист Халанский в вопросах германистики. Он откровенно признается, что русским языком не владеет и почерпнул свои сведения о содержании былин из старой книги Вольнера («*Untersuchungen über die Volksepik der Großrussen*»), вышедшей в свет в 1879 г.²⁹⁸ Принцип «*Slavica non leguntur*» до недавнего времени играл роковую роль в немецких исследованиях германо-славянских эпических связей. Только этим обстоятельством можно объяснить, что отождествление Ильи и Тетлейфа по Гаупту было встречено сочувственно целым рядом видных германистов.²⁹⁹ Элла Штудер, имевшая возможность пользоваться русскими источниками, справедливо указала на его научную несостоятельность.³⁰⁰

«Народный эпос всякого исторического народа по необходимости — международный».³⁰¹ Это широкоизвестное положение А. Н. Веселовского вряд ли в настоящее время может быть принято без очень существенных уточнений и ограничений. Между-

народный характер имеют сюжеты сказок — волшебных, животных, анекдотических, как о том свидетельствуют указатели сказочных сюжетов (этот факт до сих пор, к сожалению, не получили сколько-нибудь удовлетворительного исторического объяснения или хотя бы географического и хронологического определения). Можно согласиться с А. М. Горьким, «что вопрос о распространении сказок правильно решают те специалисты, которые — как наш знаменитый Александр Веселовский, — объяснили тематическое сродство и широчайшее распространение сказок заимствованием их одним народом у другого».³⁰² Международный характер, в смысле не генетическом, а типологическом, имеют, как было показано, многие темы, мотивы и сюжеты эпоса как отражение определенной ступени исторического развития. Но заимствование мотивов и сюжетов из письменной или устной литературы другого народа именно в области героического эпоса, как нам представляется, встречается гораздо реже, чем в других областях народного творчества. Эпос представляет историческое прошлое народа в масштабах героической идеализации и, добавим вместе с Д. С. Лихачевым, воплощает в поэтической форме понимание и оценку народом своего прошлого.³⁰³ Поэтому героический эпос не «мигрирует», как сказка: для того чтобы он мог сделаться «международным», необходимы в каждом конкретном случае какие-нибудь особые социально-исторические условия.

Веселовский опирался в своем обобщении на факты истории эпоса у германских, романских, славянских народов.

У германцев основы героического эпоса относятся к периоду племенного существования, к эпохе «великого переселения народов», предшествующей сложению политически и культурно обособленных германских народностей феодальной эпохи. Готы пели об Эрманарике и Теодорике-Дитрихе, бургундцы — о гибели Гунтера и его царства, франки — о Зигфриде. Племена эти были связаны между собой языком и этнической культурой, сталкивались и смешивались и в процессе формирования народностей передавали друг другу свои песни. Поэтому идеальный англосаксонский дружинный певец Видсит («Странник» — название эпического фрагмента, восходящего к VIII в.) мог рассказывать о себе, сообщая слушателю каталог известных ему эпических песен, что, будучи долгое время певцом у Мюргингов (Меровингов, т. е. франков), он будто бы побывал в то же время и при дворе Эрманарика готского, и у бургундского короля Гунтера, и в Италии у лангобарда Альбуина, и всюду пел свои песни, одинаково понятные и интересные для разных германских племен. Соответственно этому и англосаксы в поэме о Беовульфе (около 700 г., рукопись X в.) могли рассказывать о подвигах данов и гаутов, т. е. героев скандинавских племен, с которыми они соседствовали на своей старой племенной родине, на юго-западном побережье Ютландского полуострова, до своего переселения на Британские острова (VI в.). В несколько более позднее время, на заре феодальной эпохи

(VI—IX вв.), близость языка и этнической культуры сделали возможным проникновение севернонемецких эпических песен из цикла Нибелунгов к скандинавским народам, в Норвегию и оттуда в Исландию, и отражение их в эпических сказаниях исландской «Эдды» (песни IX—XII вв., рукопись XIII в.) о Гьукунгах и Нлфлунгах, т. е. о франкском по своему происхождению Зигффриде (Сигурде), гуннском короле Аттиле (Атли) и бургундском Гунтере (Гуннаре) и его братьях (исторических Нибелунгах).

Таким образом, древнегерманский эпос не столько «международный», сколько межплеменной. Притом это древнее межплеменное общение не имело характера литературного «влияния» или «заимствования» тем, мотивов или сюжетов. Происходил переход от одного народа к другому целых песен, которые творчески перерабатывались в процессе этого песенного обмена и становились основой для новых, самобытных национальных версий данного сказания (исландские версии песен о Нибелунгах). Версии эти отражают лицо народа, их создавшего; Сигурд Фафнисбани стал исландским богатырем и вошел в исландскую литературу и культуру, как Зигффрид «Песни о Нибелунгах» или позднейшей немецкой народной книги сделался идеальным немецким витязем.

Разумеется, подобного рода обмен песнями возможен лишь там, где родственные языки взаимно понятны, как диалекты одного языка, и песня зашого певца не требует перевода, либо при условии наличия двуязычной зоны и двуязычных певцов, исполняющих песни на том и на другом языке. Существование таких певцов в двуязычных узбекско-таджикских районах южного Узбекистана и Таджикистана сделало возможным появление самостоятельной таджикской версии широкопопулярных в соседнем Узбекистане эпических сказаний о народном герое Гёроглы (Кёроглы).³⁰⁴

Эпическое взаимодействие между народами, говорящими на романских языках, проникновение старофранцузского каролингского эпоса из Франции в Италию и Испанию происходило в более позднее время (XII—XIII вв.) и было связано с тесным культурным общением этих народов и большой близостью их языков. Сохранилось небольшое число испанских народных «романсов» (*romances*) на темы старофранцузского эпоса.³⁰⁵ Следует, однако, отметить, что заносный французский эпос, распространяемый французскими жонглерами, сопровождавшими многочисленных рыцарей-французов, участников испанской «реконкисты» (борьбы против мавров), вскоре вытесняется самостоятельно развившимся испанским национальным эпосом («Песнь о Сиде» и др.), причем теорию происхождения этого эпоса из подражаний французским *chansons de geste*, которую когда-то защищал Гастон Парис, можно в настоящее время считать оставленной.³⁰⁶ В Италии францужско-итальянский эпос на темы *chansons de geste*, исполнявшийся в городах северной Италии сперва французскими бродячими жонглерами, потом (с XIII в.) итальянскими народными

певцами (так называемыми *cantastorii*) на смешанном французско-итальянском литературном диалекте, в дальнейшем, в особенности в больших прозаических компиляциях типа «I Reali di Francia», все более превращается из героического эпоса в авантюрно-фантастический рыцарский роман, тем самым теряя свой первоначальный историко-героический и национальный характер, столь существенный для старого французского эпоса типа «Песни о Роланде» или «Песни о Вилламе». Именно это обстоятельство и способствовало интернациональному хождению его сюжетов в их новых редакциях, соответствовавших космополитизму рыцарской культуры средневековья: они неоднократно переводились на большинство европейских языков, подобно классическим в этом отношении артуровским романам, полностью перенесенным в абстрактную сферу идеального рыцарства и лишенным национально-исторического колорита. Но интернациональные черты, присущие средневековому рыцарскому роману, — явление качественно совершенно иное, чем международный характер «народного эпоса», о котором говорит Веселовский. Возвращаясь с этой точки зрения еще раз к проблеме, поставленной Вайаном и Банашевичем, трудно согласиться с возможностью происхождения исторического по своим темам и национального по своим тенденциям народного эпоса из чужеземного рыцарского романа.

Южнославянский эпос тоже является «международным», однако в том лишь смысле, что в его создании участвовали близкородственные по своему происхождению, языку и культуре южнославянские народы Сербии и Хорватии, Черногории и Далмации, Боснии и Герцеговины, Македонии и Болгарии. Различить вклад каждого из этих народов в общую сокровищницу эпического творчества вряд ли в настоящее время возможно. Не имеет решающего значения и указание на происхождение исторического прототипа данного героя из той или другой части южнославянской территории. Споры на эту тему переносят обычно критерии более позднего времени на «эпическое» время, когда они, несмотря на назревавшие в государстве царя Душана местные и национальные противоречия, не выступали еще с такой отчетливостью и в такой форме, как в настоящее время. Наиболее существенным общественно-историческим фактором, объединившим южнославянские народы со второй половины XIV в., т. е. с того времени, когда начинает слагаться южнославянский эпос, была турецкая неволя и многовековая совместная борьба за освобождение от этой неволи — фактор, определивший участие большинства южнославянских народов в создании народного героического эпоса, в котором тема эта является центральной.

За пределами областей славянского языка мы не находим сколько-нибудь значительных эпических связей между балканскими народами: связи эти в области фольклора обозначаются интенсивнее в более позднее время, в песнях не героического, а новеллистического (балладного) содержания (см. ниже, с. 269 и сл.).

Мы не решаемся самостоятельно судить о том, наличествовало ли некоторое влияние более ранних по своему происхождению новогреческих песен о Дигенисе Акрите на сложение цикла Марка Кралевича,³⁰⁷ или мы сталкиваемся здесь со сходством типологического характера, вызванным сходной общественной ситуацией, как между песнями греческих клефтов и сербских гайдуков.

Несколько иначе обстоит дело, по-видимому, в Албании, куда проникли от сербских мусульман через посредство двуязычных певцов некоторые южнославянские по своему происхождению песни: о «Построении Скадра» (Вук, II, № 26), об убийстве султана Мурада Милошичем на Косове, песни цикла Муйо и Халила (середина XVII в.) и немногие другие.³⁰⁸ Для характеристики этого двуязычия в районе Нового Базара интересный материал содержит биографии некоторых народных певцов, записанные Пэрри.³⁰⁹

Подводя итоги приведенным трем примерам германской, романской и южнославянской «взаимности» в области эпоса, мы должны признать, что в каждом случае наличие международного общения нуждается в объяснении и получает специальное объяснение. Близость и взаимная понятность языков и тесные культурные связи наличествуют во всех случаях. Однако для песенного взаимодействия между немцами и французами культурных связей, которые существовали издавна, в особенности на Рейне, оказалось недостаточно.³¹⁰ Немцы не знали эпических песен о Роланде, как и французы — песен о Зигфриде. Первое тем более удивительно, что «Песнь о Роланде» была переведена на немецкий язык «попом Конрадом» из Регенсбурга еще в середине XII в.; перевод сохранился во многих рукописях и несколько раз перерабатывался в течение XIII—XIV вв.; переводилась и поэма «Алисканс» из цикла Гильома Оранжевого, притом таким выдающимся поэтом, как Вольфрам фон Эшенбах («Willehalm», 1210—1220). Однако это не сделало ни Роланда, ни Вивьена и Гильома героями немецкого народного эпоса.³¹¹

Пример этот очень поучителен, если вспомнить, какую большую роль в зарождении южнославянского эпоса приписывали не дошедшим до нас переводам французско-итальянского «Бово д'Антоня» или «Reali di Francia».

Между тем имя Роланда было в Германии хорошо известно: его именем принято было называть каменные статуи, изображавшие рыцаря с обнаженным мечом, который ставился по древнему обычаю на городской площади как символический страж города, охранитель его независимости и безопасности. Такие «Роланды» (Rolandsäulen), свидетельствующие о популярности в Германии имени этого древнего героя, не означают, однако, существования о нем немецких эпических песен. Текст, обнаруженный Веселовским в итальянской хронике Рагузы (Дубровника), относится именно к такой статуе и сам по себе также не свидетельствует о знакомстве составителя хроники или его современников с фран-

пузскими эпическими песнями о Роланде. Скорее — напротив, поскольку речь идет здесь о местном предании, согласно которому «некий французский сеньор Роланд (jn seignor Francese Rolando) одержал здесь, в Рагузе, победу над 10 000 сарацинов и взял в плен одного из них, корсара сарацина Spruzente».³¹²

В тех случаях, когда между народами нет эпической «взаимности», чужой богатырь может быть известен только по имени или к славе его имени могут быть прикреплены эпические сказания, возникшие на его новой родине. Так, в силу ряда исторических обстоятельств киргизы в горах Тянь-Шаня находились в относительной культурной изоляции от окружающих их степных кочевников-казахов. Поэтому, несмотря на большую близость киргизского и казахского языков, киргизский национальный эпос «Манас» и большинство киргизских так называемых «малых эпосов» более позднего времени (XVI—XVIII вв.) казахам неизвестны. С другой стороны, к киргизам также не проникли эпические песни казахско-ногайского цикла об Идиге (Едигее) и его потомках, мурзах ногайской орды, объединяющие большинство тюркских кочевых народов, в прошлом входивших в состав Золотой орды, а также в орды ногайскую и казахскую. Тем не менее богатырь Манаша со своим конем Ак-Кула выступает в качестве персонажа казахской эпической поэмы «Эр-Кёкшю», — правда, в сюжетной роли, ничем не напоминающей содержание киргизской эпопеи «Манас».³¹³ В то же время в «Манасе» среди дружинников этого героя мельком называются некоторые богатыри казахско-ногайского цикла, например Джанбай из рода Кенегес (Кен-Джанбай), караногоец Джамгырчи и Агиш, причем имена последних двух восходят к исторически вполне реальным персонажам — мурзам ногайской орды, упоминаемым в казахско-ногайском эпосе (Ямгурчи и его сын Агиш).³¹⁴

Эти соображения дают, как нам представляется, ключ к бышему предметом долгих споров вопросу о проникновении имени русского богатыря Ильи Муромца в немецкий эпос XII в.

Как известно, среди действующих лиц средневерхнемецкой поэмы «Ортнид» (первая половина XIII в.) имеется старый богатырь Илья, «король русских» (Iljas, Künig von den Riuzen, Iljas von Riuzen), дядя по матери короля Ортнида, «самый дорогой» ему человек. Ортнид царствует в Ломбардии (ze Lamparten), в Гарте (Garte — озеро Гарда). Он совершает свадебную поездку за море, на восток, в страну сарацинского султана Махореля, дочь которого он похищает с ее согласия, захватив город ее отца Мунтабур. В этой поездке Ортниду помогает скрытый шапкой-невидимкой волшебный помощник, цверг Альберих (отец героя); во главе войска стоит Илья Русский, указавший своему племяннику достойную его красавицу-невесту, свирепый в своем гневе и всех превосходящий своей силою. После того как Ортнид увез дочь Махореля, этот последний насылает на его страну дракона, в бою с которым Ортнид погибает.

Исследователи, немецкие и русские, давно уже отождествили Илью Русского с былинным богатырем Ильей Муромцем.³¹⁵ Замок Ортнида в Гарте (Гарда) восходит к шведскому и немецкому названию Новгорода — (Holm-)gard, (Nö-)garden или даже к древнескандинавскому названию киевского государства — Gardariki «страна городов» (Garda-reich). Можно полагать, что немецкий певец, не знавший значения этого географического названия, отождествил непонятное для него Garda с названием североитальянского озера Гарда в Ломбардии, лежащего на пути из Германии через Альпы в Милан и Ломбардскую низменность, — на пути, по которому часто ходили немецкие рыцари, сопровождавшие германских императоров в их походах в Италию, и крестоносные отряды, следовавшие в Палестину той же дорогой через итальянские порты на Адриатике. Таким образом, отпадают всякие исторические основания для объединения поэм этой группы как «ломбардского цикла».

Правильность этого толкования географических названий подтверждается нижнегерманским изводом того же сказания, отраженным в норвежской «Саге о Тидреке» (около 1250 г.). Здесь Ортниду соответствует Хертнид (Hertnid). Хертнид является могучим славянским королем, которому подчинены русские, поляки (Pulinaland) и вильтины или вильцы (название западнославянского племени лютичей, с которыми немцы столкнулись на Эльбе).³¹⁶ Столица его — Holm-gard (Новгород). Хертнид Русский (Hertnid von Reussen) упоминается мельком и в других произведениях немецкого эпоса XIII в. У короля Хертнида было три сына, между которыми он разделил свое царство: старший, Осантрикс, стал королем земли вильтинов, второй, Вальдемар, — королем земли русов и поляков, третий, ярл Илья Греческий (Ljas af Gresca), был прославленный богатырь, рожденный, по-видимому, от наложницы. Один из его сыновей носил также имя Хертнид (т. е. Ортнид).

В дальнейшем сага о Вильтинах, состоящая из трех частей, рассказывает о сватовстве короля Осантрикса к дочери короля гуннов Милиаса, затем о сватовстве нового короля гуннов Аттилы (Атли) к дочери Осантрикса Эрке (историческое имя жены Аттилы — Керка). Как Милиас, так потом и Осантрикс не хотят выдавать дочерей своих замуж и отвечают послам женихов оскорбительным отказом. Добыча невест совершается хитростью и силой. Сватами Аттилы являются граф Родингейр (ср. в «Нибелунгах» — Рюдигер) из Бехеларен и граф Родольф, из которых последнему удается тайно добиться согласия невесты и похитить ее против воли отца. Это сватовство в дальнейшем становится причиной кровопролитных войн между Аттилой и его союзником и вассалом Тидреком Бернским, с одной стороны, и Осантриксом и его братом Вальдемаром Русским, с другой стороны. Войны ведутся с переменным успехом и заканчиваются сперва поражением вильтинов и гибелью их короля Осантрикса, потом занятием Тид-

реском Полоцка (Palteskia) и Смоленска (Smalenzkia) и гибелью Вальдемара.

Мы не будем останавливаться на многочисленных эпизодах борьбы Аттилы и Тидрека против вильтинов и русских, которая, как указывают исследователи,³¹⁷ представляет полную исторических анахронизмов героизацию кровавой борьбы саксонских герцогов и князей против заэльбских славянских племен. Существенно только, что и в этих эпических сказаниях встречается имя богатыря Илья (Ilijas), притом в родственных отношениях с королем русской земли Вальдемаром (т. е. великим князем Владимиром). Прозвище Ильи—Греческий—может быть объяснено двояким образом: либо, как думал Мюлленгоф, тем, что слово это могло обозначать в средневековой немецкой литературе, кроме Византии в узком смысле, весь восточный христианский мир, включая и Киевскую Русь; либо, по толкованию русского исследователя А. И. Лященко, как народная этимология прилагательного *gerzki* (из *gerdski* «русский», «побывавший на Руси», от *gardariki*, древнего названия Руси), понятого как *girski* «греческий».³¹⁸

Свадебные поездки Ортнида, Осантрикса и Аттилы с их сложно разработанным аппаратом героического сватовства представляют различные варианты широкопопулярных в поэмах немецких шпильманов эпических сказаний о сватовстве. В этой разработке очень мало исторически традиционных элементов и преобладает стремление к занимательности. Никаких более специальных черт, сближающих эти сказания с типологически родственными летописным и былинным рассказами о женитьбе князя Владимира, о Добрыне или Дунае в роли сватов и т. п., усмотреть в них невозможно.

Что знали немецкие шпильманы о русском богатыре, если судить по верхненемецкой и нижненемецкой версии этого сказания? Только то, что он был прославленный своей силой и своими подвигами старый русский богатырь, связанный с князем Владимиром, может быть, его родственник, и что он участвовал (судя по «Ортниду») в какой-то брачной поездке своего князя. Последнее немецкий шпильман, как и многое другое, мог присочинить и от себя, в угоду моде того времени, поскольку «Сага о Тидреке» о такой его роли ничего не знает, да и в верхненемецком «Ортниде» Илья дублирует в роли свата чудесного помощника и покровителя героя — цверга Альбериха. Остальное, как и псевдоисторические войны Дитриха Бернского и Аттилы против славян, не традиционно и создано шпильманами, весьма свободно распоряжавшимися материалами сказаний, по господствовавшим эпическим шаблонам.

Для исследователя русского эпоса из сравнительного изучения эпоса немецкого следует только один, но существенный вывод: Илья был известен как русский богатырь, связанный с князем Владимиром, уже к концу XII в.; он не казак по своему первоначальному происхождению (каким он стал с конца XVI в.) и не

крестьянин (как в былинах XVII—XVIII вв.): он — княжеский дружинник и даже знатный (если родство по материнской линии с князем Владимиром можно считать, после замечания Д. С. Лихачева о Добрыне, «знатным происхождением»)³¹⁹ Для сравнительного изучения героического эпоса вообще из этого примера следует то же, что из статуи Роланда в Дубровнике: популярность имени чужеземного эпического героя — при отсутствии непосредственно знакомства с эпосом другого народа и наличии препятствий для такого знакомства со стороны языка — не может рассматриваться как доказательство того, что русские (или тем более «варяжские») песни о Владимире и Илье были известны немецким певцам и отразились в сюжетах немецкого эпоса.

14

Приведенный выше пример старофранцузского эпоса показывает, что эпос на разных ступенях своего исторического развития оказывается в разной степени «проницаемым» (мы пользуемся термином, получившим широкое распространение в советском языкознании в связи с проблемой смешения) для международных влияний, причем более ранний героический эпос, как уже было сказано, поддается этим влияниям в наименьшей степени — в отличие от более позднего романического эпоса (рыцарского или народного романа), характерного для эпохи развитого феодального общества. Рыцарский роман, обычно международный по своим сюжетам, охотно пользуется литературным материалом самого различного происхождения. В этом отношении характерно его отношение к фольклору: французские артуровские романы, например (как и сходные с ними «народные романы» на Ближнем и Среднем Востоке),³²⁰ широко пользуются сказочными и иными фольклорными источниками для рассказа о фантастических приключениях героя в неведомых далеких странах, куда он отправляется в поисках чудесной красавицы «по слухам о ее красоте», сражаясь по пути с огнедышащими драконами, страшными великанами, побеждая хитрых карликов и злых волшебниц, ночуя в заколдованных замках и т. п. Это свободное и широкое литературное использование сказочной фантастики принципиально отличается от традиционных древних сказочных элементов героического эпоса, отнюдь не доминирующих в классических произведениях героического стиля («Песнь о Нибелунгах», «Песнь о Роланде», юнацкие песни Косовского цикла и др.). Разумеется, существуют явления переходные, и как раз старофранцузский эпос наиболее ярко иллюстрирует постепенное перерождение героического эпоса в рыцарский роман авантюрного типа, сближающийся с артуровским романом, причем «*Bueves d'Hasstone*» в своей французской и итальянской редакции, не только прозаической, но уже и стихотворной, принадлежит к рыцарским романам именно этого типа.

Рядом с рыцарским романом на смену героическому эпосу на Западе приходит одновременно, с XIII—XIV вв., народная баллада, жанр более массовый, бытующий (независимо от спорного вопроса о его генезисе) ³²¹ в более широком, непрофессиональном (народном) исполнении. Баллада имеет содержание чаще всего личное, любовное, семейное, условно говоря — «новеллистическое», а не героическое, хотя она и может в определенных исторических условиях быть окрашена воинской героикой, господствующей в общественных отношениях феодальной эпохи. Она не отражает фактов исторической значимости, но изображает частную жизнь, хотя и может быть прикреплена к историческим именам: так, в южнославянском эпосе такие семейно-бытовые, новеллистические сюжеты особенно часто прикрепляются к популярной фигуре Марка Кралевича, хотя эта легкость, с которой тот же сюжет переносится с одного эпического имени на другое, свидетельствует о совершенно внешнем характере подобного прикрепления.

В «балладном» жанре широко распространены сюжеты международного происхождения, которые при отсутствии специфического национально-исторического содержания легко могут заимствоваться по принципу фабульной занимательности. Языковые препятствия для подобной «миграции» песни, создаваемые стихотворной формой, при наличии культурного общения легче всего преодолевались в многочисленных двуязычных зонах (Эльзас, Фландрия, Шлезвиг, Чехия, Словения и др.). О масштабах этого общения свидетельствуют библиографические примечания в классических многотомных собраниях английских, немецких и других народных баллад. ³²²

У германских народов, а также во Франции и в северной Италии баллада имеет очень четкую жанровую форму — краткого лирико-драматического повествования в определенной метрической рамке (в испанском, португальском, каталонском выработалась другая, но столь же специфическая метрическая форма «романса»). Там, однако, где четкий метрический и композиционный критерий отсутствует, как в эпосе южнославянском или русском, где одинаковая внешняя форма былины или юнацкой песни скрывает качественное различие героического эпоса и более поздней эпической «новеллы», приближающейся по содержанию к типу западноевропейской баллады, мы вынуждены пользоваться при выделении таких песен более зыбкими критериями внутреннего порядка. Одним из таких критериев является, в частности, международный характер данного сюжета.

В работах Маретича, Махала, Симоновича, Созоновича, которые цитировались выше, отмечен ряд сюжетов южнославянского эпоса, бесспорно международного происхождения, восходящих к песне (балладе), новелле, сказке, легенде. Они помещаются среди так называемых песен «среднего», «древнего или даже «древнейшего» периода (в том числе среди традиционно именуемых «мифологическими»), которые мы отнесли бы к позднему пе-

сенному репертуару новеллистического (балладного) содержания. Мы перечислим наиболее распространенные из них.

1. Мертвый брат (Вук, II, № 8 «Браћа и сестра» и др.).

Сюжет известной у всех европейских народов «баллады о Леноре», в котором вместо мертвого жениха за девушкой приезжает брат-мертвец, чтобы отвезти ее к матери. Эта версия в разной форме представлена в поэзии всех балканских народов: сербов и хорватов, македонцев, болгар, греков, румын (см. ниже, с. 275).³²³

2. Марко Кралевич и Мина из Костура (Вук, II, № 61; Богшић, № 7 бугаршт. и др.).

Песня эта обычно рассматривалась исследователями-компаративистами в связи с сюжетом «возвращения мужа», причем отправным пунктом для сопоставлений (с «Бовой», немецким «Вольф-Дитрихом» и т. п.) служил широко распространенный в сюжетах этого типа и потому не специфичный мотив переодевания (паломником, монахом и т. п.).³²⁴ Созонович, однако, с большой убедительностью показал существование, помимо сербской и болгарской версии, ряда весьма сходных романских (южнофранцузских, североитальянских, испанских, португальских) баллад и романсов о «Мавре-сарацине», похитителе христианской девушки: героиня попадает в плен к мавру-сарацину; муж разыскивает ее, переодетый пилигримом; чтобы испытать жену, он сообщает ложное известие о своей смерти; жена плачет, мавр бьет ее по щеке и т. д.³²⁵

3. Жена Марка в его отсутствие терпит притеснение от свекрови (Николић, I, № 38 и др.).³²⁶

Кроме сербских и болгарских песен, на этот сюжет существуют новогреческие, албанские, румынские, украинские (Чубинский, 726—727), а также большое число романских (французские, провансальские, каталонские, итальянские, испанские):³²⁷ муж сразу же после свадьбы уходит на войну, поручая молодую жену заботам матери; злая свекровь выгоняет невестку из дома и заставляет ее пасти свиней; муж возвращается через семь лет, находит ее в поле; после испытания ее верности наказывает (или прощает) виновную мать.

Русская версия этого сюжета («Князь Михайло») сильно отличается по содержанию (мать в отсутствие князя губит молодую княгиню в «парной бане» и «выжигает» младенца из ее утробы). Версия убийства невестки известна также в Моравии и Словакии. И. Жданов указал украинские формы переходного содержания, устанавливающие связь между двумя типами (Головацкий, I, № 30—31).³²⁸ Песня «Князь Михайло» в большинстве вариантов (Гильфердинг, III, № 299 и др.)³²⁹ сложена не старым былинным стихом, а более поздним — трехударным, с женским окончанием. Большой интерес для изучения индивидуального новотворчества представляет оригинальный вариант современной сказительницы Марфы Крюковой — обширная семейная повесть (1289 стихов),

сложенная в былинном стиле и, в отступление от традиции, былинным стихом.³³⁰

4. Песня о девушке-воине (Вук, III, № 40; Богишић, № 96 и др.).

У старика-отца нет сыновей. На войну идет его дочь, переодетая воином. Пол девушки-воина подвергается испытаниям, из которых она выходит с честью. Она благополучно возвращается домой. Обычна заключительная формула: «Девушкой пришла, девушкой ухожу».

Песня широко известна у славянских народов (варианты сербохорватские, словенские, болгарские, чешские, украинские, белорусские), также в южнороманских странах (Италии, Испании, Португалии).³³¹ Былина о Ставре Годиновиче соприкасается с ней только мотивом испытания пола.

Менее бесспорные параллели находятся к следующим семейно-бытовым (новеллистическим) сюжетам.

5. Жена, переодевшись в мужскую одежду (чаще всего юнаком, реже монахом), освобождает мужа из вражеского (турецкого) плена (Вук, III, № 49 «Жена хайдук — Вукосава»; с прикреплением к Марко в сербских и болгарских песнях — см.: *Халанский*. Южнославянские сказания. . . , с. 537—542).

Сопоставление Халанского со старинной немецкой балладой «Граф Римский» («Der Graf von Rom», XVI в.) и с поэмой «Александр Мецкий» («Alexander von Metz», XV—XVI вв.) неубедительно: для сюжета немецкой баллады (известной также в датских, шведских и словенских народных отражениях) специфичны мотивы, которые не оставили следов в южнославянских песнях (пленный граф впрягается в плуг и пашет землю, жена его переодевается монахом и пленяет язычников своим пением и игрой на лютне).³³² В былине о Ставре сюжет осложнен дополнительными мотивами: хвастовством Ставра и испытанием пола. В былине «Авдотья Рязаночка» (Гильфердинг, III, № 260 и др.)³³³ отсутствует переодевание и пленником является брат героини.

6. Брат-гайдук (или разбойник) убивает неузнанного брата (Вук, II, № 15 «Предраг и Ненад»).

Сходные по содержанию новогреческие песни приводит Либрехт.³³⁴

7. Брат освобождает из плена девушку, которая оказывается его сестрой.

С прикреплением к Марку Кралевичу в сербских песнях (*Халанский*. Южнославянские сказания. . . , с. 453—454 и 578), в болгарских — к разным другим именам (там же, с. 454). Мотив предотвращенного incestа выступает с разной степенью отчетливости; он существует и в сходных по теме песнях о проданной жене Марка или Лютицы Богдана (там же, с. 624—627).³³⁵

Существуют сходные по сюжету песни новогреческие (*Máchal J. O bohatýrském epose. . .*, s. 85) и украинские (Чубинский, с. 201; Антонович и Драгоманов, 275). Из татарского плена осво-

бождает свою сестру русский богатырь Михаил Казаринов (Кирша Данилов, № 22 и др.);³³⁶ тот же сюжет встречается с приурочением к Алеше Поповичу (Киреевский, II, с. 80—82). В смягченной форме былина содержит мотив предотвращенного incesta. Ср. ст. 66—68:

Спасибо тебе, батюшко, добрый конь!
Получил я себе обручницу,
Обручницу, подвенечницу!

и ст. 84—86:

... Я думал получить себе обручницу,
Обручницу, подвенечницу,
А выручил рѣдну сестрицу.

Близкой по теме является распространенная в западноевропейском фольклоре баллада «Найденная сестра». Кроме немецкой версии («Зюдели»), известны датская, шведская, исландская (ответвившиеся от немецкой в XVI в.), ряд романских (французские, итальянские) и западнославянские.³³⁷ Дочь короля украдена в детстве и вырастает у простой женщины, которая грубо с ней обращается и заставляет выполнять черную работу. Королевский сын, ее брат, останавливается в доме на ночлег. Женщина посылает ему свою служанку для забавы. Девушка отказывается. Из разговора с ней королевский сын узнает о ее происхождении и увозит ее в родительский дом.

При общем сходстве темы разработка сюжета вряд ли дает основание предполагать генетическую близость между немецкой балладой и южнославянскими песнями.

8. Международный новеллистический сюжет лежит в основе песни «Заклад кралеви́ча Марка», известной в сербских и болгарских вариантах.³³⁸ Кроме Марка, героем этой повести о женской верности является также Янкович Стоян. А. Н. Веселовский указал происхождение этого сюжета в средневековой новелле, в которой соперник героя с помощью услужливой помощницы добывает вещественные доказательства своей мнимой близости с женой (или сестрой) героя (Боккаччо, «Декамерон», II, 9).³³⁹ В русских сказках (Афанасьев, т. 3, № 313—314) в качестве соперника героя выступает богатырь Алеша Попович, «бабий пересмешиник»; сказки эти, как и побывальщина о Дворянине Бесчастном Молодце, записанная Рыбниковым (II, с. 656—665), представляет, по-видимому, прозаическое переложение утраченной былины, герой которой прозывался Данило Бесчастный.

Возможно, что и былина об Алеше и сестре Петрови́чей (Киреевский, II, с. 64, 66, 67 и др.),³⁴⁰ в которой хвастовство Алешки имеет реальное основание, представляет, как думал Веселовский, позднейшую переработку той же темы. Действительно, в архангельской былине Григорьева (I, № 36), которая не была известна Веселовскому, героем является Данило Васильевич (как

в сказке и побывальщине), но действие имеет трагическую развязку, как в былине о «Сестре Петровичей» (убийство виновной сестры).

Песни, в основе которых лежат международные сказочные сюжеты:

9. Змей-жених (Вук, II, № 11—12 «Змија младожења» и др.).³⁴¹

Каталог Аарне, № 433. С приурочением к сербскому кралю Милутину (1275—1321), бану Михаилу, Лютице Богдану и др. Сербскую сказку на эту тему приводит Вук Караджич в примечании к № 11.

10. Братья и сестра (Вук, II, № 8 «Два су бора напоредо расла...», Петрановић, I, № 7 — о братьях Якшичах, Петре и Степане и др.).³⁴²

Соответствует первой части сказки «Безручка» (или «Косоручка») — по каталогу Аарне, № 706; завистливая невестка оклеветала сестру перед братьями; братья убивают сестру или отрубают ей руки по локоть; в последнем случае за этим следует длинное продолжение, отсутствующее в названных сербских песнях, но сохранившееся в других южнославянских версиях, где героиню преследует не невестка, а злая мачеха (ср.: Петрановић, I, № 14 — о царе Стефане и его везире Лазаре и др.). В международном сказочном фольклоре чаще встречается другой тип той же сказки, связанный с инцестом (преступная любовь отца к дочери как мотивировка нанесенного ей увечья). В этой форме, по-видимому более древней, сказочный сюжет засвидетельствован в западноевропейской литературе уже в XIII в. (Philippe de Beaumanoir. Roman de la Manequine). Он известен также и на востоке (популярная сказка-легенда «Дилрома») и использован как сюжет узбекского романического эпоса («Орзигуль»).³⁴³

11. Развратная мать (Вук, II, № 7 «Јован и дивски старјешина»,³⁴⁴ болгарская песня о Дойчине-воеводе).³⁴⁵

Мать героя вступает в любовные отношения с дивом (злым духом), находящимся в плену у ее сына. Чтобы известить сына, она притворяется больной и посылает его с опасным поручением, которое он выполняет, потом хитростью связывает и ослепляет его. Сын спасается с помощью верной собаки и возвращает себе зрение благодаря полюбившей его красавице. Вернувшись, он наказывает своих врагов. По каталогу Аарне—Андреева № 315 В*, по каталогу Аарне ближе сказка № 590 («Царевич и браслеты»).

Сказка эта использована также в узбекском народном дастане романического содержания «Рустам-хан».³⁴⁶

К сюжетам легендарного характера относятся:

12. Найденыш Симеон (Вук, II, № 13 «Наход Симеун» и др.).

Найденыш, сын брата и сестры, становится, не зная того, мужем своей матери. Средневековая легенда об Эдипе соединяется с церковной легендой о покаянии великого грешника, в Западной Европе — папы Григория (Григория Столпника).³⁴⁷

13. Постройка Скадра (Вук, II, 25 «Зидање Скадра»).

В версии Вука легенда перенесена на исторические фигуры братьев Мрлявчевичей — краля Вукашина и воеводы Углеши и на их не известного истории младшего брата Гойко, жена которого закапывается в землю при постройке крепости. С этими именами связана эпическая героизация предания. В других песнях о постройке различных городов, крепостей и мостов, например моста через Дрину в Вышеграде в Боснии (Hörmann, I, № III «Zidanje čirgije u Višegradu») и др., жертвой становится жена главного мастера. Записаны песни, сходные по сюжету, в Сербии и Хорватии, Боснии и Герцеговине, Македонии и Болгарии, Греции, Румынии, Албании, за последнее время также в Венгрии.³⁴⁸

Легенда основана на древнем, известном у многих народов обычае — приносить при постройке нового здания умиловительную человеческую жертву, которая закапывалась в фундаменте постройки. Афанасьев приводит предание о ребенке, закопанном в землю при постройке новгородского детинца.³⁴⁹ Однако балканские песни типа «Постройка Скадра» не ограничиваются сходством темы, а совпадают в сюжетной разработке песни, что заставляет предполагать существование одной песни, приуроченной у различных народов Балканского полуострова к разным историческим памятникам.

К этому кругу международных сюжетов следует присоединить еще один сюжет, более древний по своему происхождению, но выступающий в поздних эпических песнях в той же функции новеллистической занимательности:

14. Муж на свадьбе своей жены (часто с прикреплением к Кралевичу Марку, но также к другим именам: *Халанский*. Южнославянские сказания..., с. 636—640; Вук, III, № 25 «Ропство Јанковића Стојана»; болг. «Војник Стојан и Кралица», «Симонъ и негова невеста» и др.).³⁵⁰ На тот же сюжет существуют песни албанские, новогреческие, румынские, имеющие между собой некоторые точки соприкосновения.³⁵¹

В другом месте мы постарались показать, что сюжет «муж на свадьбе своей жены» представляет «второй круг» повествования богатырской сказки, рассказывающей о героическом сватовстве, пленении и возвращении мужа в день свадьбы его жены с противником-самозванцем (см. выше, с. 232). В средневековой литературе и фольклоре (в особенности на Западе — в реальных бытовых условиях крестовых походов) сюжет этот благодаря своей новеллистической занимательности приобретает широкую популярность и прикрепляется к различным историческим, эпическим и легендарным именам; характерно в особенности его использование в жанре рыцарских романов приключения (Карл Великий, Бова, король Горн, Брунsvик, Генрих Лев и др.).³⁵² Русская былина «Добрыня и Алеша» по сравнению с западноевропейскими версиями с типологической точки зрения обнаруживает гораздо большую близость к древней богатырской сказке; но применение того же сюжета к Соловью Будимировичу (Кирша Данилов, № 1)

наглядно показывает возможность его позднейшего новеллистического использования.

Для южнославянских версий особенно характерна песня, по которой жена узнает мужа на свадебном пиру: «Вила Гньпздо тица ластавица...». К роману о Бове эти версии прямого (генетического) отношения не имеют: рассказ о «возвращении» Бовы сам является одним из поздних случаев использования этого сюжета, весьма популярного в позднем французском эпосе романтического содержания.³⁵³ Интересно применение популярного сюжета в песнях нового времени, например у сербов-мусульман в записанном Пэрри сюжете «Пленения Джулича Ибрагима».³⁵⁴

Характерна также трансформация традиционного сюжета по новому, нетрадиционному типу: жена на свадьбе своего мужа. На эту тему существуют западноевропейские баллады и романсы английские («Young Beichan»),³⁵⁵ итальянские («Morgan d'Inghilterra»), испанские («El Conde Sol»), скандинавские («Peder»), а также болгарская песня «Войник Огнень и неговата жена», которая может быть вполне самостоятельного происхождения.³⁵⁶

15

Как мы видели, сюжеты рассмотренной группы не только являются в более широком смысле «международными», но распространены, иногда с некоторыми специфическими чертами, кроме южных славян, и у других народов Балканского полуострова (греков, албанцев, румын). Вопрос о «балканской общности», поставленный в области языкознания,³⁵⁷ должен быть поставлен и в области фольклора, как на это указывал еще в начале XX в. выдающийся болгарский фольклорист проф. Шишманов, а вслед за ним — немецкий ученый Дитерих.³⁵⁸ Отметим также почин III Международного конгресса славистов в Белграде, который, однако, не встретил, по-видимому, более широкого отклика.³⁵⁹ Как в языке эта «балканская общность» охватывает по преимуществу явления более позднего происхождения (например, постпозитивный артикль и др.), развившиеся в период тесного общения балканских народов, так и в области фольклора сходения подобного рода всего естественнее искать в явлениях более поздних, в частности в развитии тех новеллистических (балладных) сюжетов, о которых мы только что говорили. Мы выберем из их числа два наиболее наглядных примера.

А. Мертвый брат. Сюжет этот вытеснил общеевропейский сюжет мертвого жениха («Ленора») на всем Балканском полуострове (у сербов и хорватов, македонцев и болгар, албанцев, греков и румын). Именно это обстоятельство заставляет думать, вопреки Созоновичу,³⁶⁰ что генетически сюжет этот является не независимым, а производным от общеевропейского. Исследователи различают два основных типа: в первом в центре действия стоит

мать, — ее проклятья, слезы и жалобы не дают покоя сыну, настаивавшему на том, чтобы выдать сестру на чужбину, и заставляют его покинуть могилу; во втором центральной фигурой является сама сестра, по ее молитве бог подымает ее брата из могилы, чтобы отвезти ее к матери. Первый тип, как указывает Махал,³⁶¹ представлен в Греции и в Албании, второй — в Сербии; Болгария занимает промежуточное положение, Шишманов дает уточненные данные для Болгарии и Македонии, которые мы не будем приводить в деталях: восток (в частности, Болгария к северу от Балкан, Фракия с Софийской равниной и юговосточная Македония) имеет первый тип, на западе преобладает второй.³⁶²

Шишманов жалуется на неполноту сведений (1894 г.): в частности, ему известны только 2 сербских варианта против 60 болгарских и 41 новогреческого (из всех областей поселения греков, в том числе и из Малой Азии).³⁶³ При неравномерности обследования вряд ли может быть разрешен вопрос, занимавший всех исследователей: какая из национальных версий исходная для этой формы сюжета — сербская (Созонович, Вольнер, Психарис) или греческая (Шишманов, Политис, Дестунис).³⁶⁴ Шишманов рекомендует анкетное обследование. Оно тем более уместно, что позволило бы, составив карту распространения основных типов этого сказания у балканских народов, с известной точностью решить вопрос о происхождении и путях распространения сказания.

Б. К «балканским» сюжетам относится и песня о построении Скадра (или моста через Дрину, греч. Арта и др.). Дитерих³⁶⁵ различает две версии этого сюжета; в первой закладывается мост, жену мастера заманивают, уверяя ее, что золотое кольцо упало между сваями, она проклинает строителей (тип греч. «Постройка моста на Арта»); во второй строится город или крепость, женщина добровольно соглашается принести себя в жертву, просит оставить отверстие в стене, чтобы кормить грудью младенца (тип серб. «Зидане Скадра»). Первую версию Дитерих считает южной (греческой, албанской, южнорумынской), вторую — северной (славянской и «дако-румынской»). При этом он оговаривается, что мотив кормления младенца встречается и у албанцев. Деление Дитериха имеет и другие неточности: в албанских песнях строится город («Rozafati»), в славянских — нередко мост (например, через Дрину). Дитерих (1902) знал только 4 греческих песни, уже Политис насчитывал их более 40. При такой неравномерности собирания материала и здесь должен оставаться открытым вопрос о происхождении песни: в зависимости от национальных симпатий существуют сторонники приоритета сербского, греческого, албанского, румынского.³⁶⁶ Сплошное картографическое обследование внесло бы ясность и в этот вопрос. Однако здесь необходимо самостоятельное картографирование отдельных мотивов, границы которых, как мы видели, могут перекрещиваться: постройка города или моста, мотив кольца, мотив кормления грудью и др. Помимо географического распространения различных форм песни,

необходимо нанести на особую карту географические пункты (города, крепости, мосты), к которым песня и предание приурочены.

Эти примеры дают, как мне кажется, ответ на другой вопрос, поставленный перед членами конгресса Советским комитетом славистов («Проект тематики IV международного съезда славистов», Вопросы по литературоведению, № 36): «Что может дать картографирование фольклора славянских народов для выяснения вопроса о возникновении, истории и современном бытовании произведений народного творчества?».

Мы не исключаем также возможности турецких влияний на эпос и фольклор балканских, в частности южнославянских, народов: вопрос, который, кажется, не был до сих пор предметом специального исследования. Турецкое иго и национальное сопротивление не являются безусловным противопоказанием, как не исключаются в принципе «татарские» (т. е. тюрко-монгольские) влияния в русском эпосе или арабские — в испанском. В пользу существования культурного взаимодействия в результате многовекового общения (взаимодействия, которое облегчалось в особенности наличием сербов-мусульман)³⁶⁷ говорят во всяком случае многочисленные турецкие заимствования в лексике южнославянских языков,³⁶⁸ относящиеся в значительной мере к области военного дела и характерные в особенности для языка эпоса. Ср., например: серб. *ђорда* «сабля», *ханџар* «кинжал», *јатаган* «сабля (кривая)», *тогуз*, *буздован* «палица», *наџак* «секира», *џида* «копье», *тока* «бляха (на полу-кафтане)», *џеба* «панцирь»; ат, *бедевија* «боевой (арабский) конь», *алат* (аласт), *дорат*, *ђогат*, *кулаш* — названия конских мастей, *узенгија* «стремя», *ђем* «удила», *решма* «недоуздок», *камџија* «кнут» («камча»); туг «бунчук», *челенка* «серебряное перо» («султан»), *барјак* «знамя», *барјактар* «знаменосец; душман «враг», *кесеџија* «разбойник», *харамбаша* «атаман», «военачальник», *мејдан* (мегдан) «поединок» и др.; в особенности такие слова, как *дели* «удалой», *делија* «удалец», «воин», *делибаша* «делибаш» (букв. «удалая башка») — из тур., *deli* «безумный», перен. «удалой», уже в огузском эпосе XV в. «*Китаби Коркуд*» как эпитет богатырей — *Дели Домрул*, т. е. удалой Домруль, *Дели Карчар*, т. е. удалой Карчар, и др., в эпических сказаниях о *Кёроглы* — *Дели Хасан*, *Дели Мехтер* и др., ср. серб. *Дели Радивој*, *Дели Татмир* (Вук, III, 3) и др., болг. *Дели Марко*; из области фольклора, *аждер*, *аждаха*, *ажлаја* «дракон», «змей» — тур. *ažder*, *ažderha*, *aždaha* (из ср. перс. *ažis-Dahâka* «змей Дахак»), вероятно, также див «див» (великан, демон) — тур. *div* (из ср. перс.), *џин* «џин» (злой дух, араб.) и др.

Параллели, которые мы приводили из эпоса тюркоязычных народов, в большинстве своем имели характер типологический и взяты были поэтом из эпических сказаний народов Сибири и Средней Азии, не связанных географически и культурно с южными славянами. Лишь в двух случаях мы оставили открытой на рассмотрение специалистов возможность связей генетических:

крылатый водяной конь воеводы Момчила (см. выше, с. 209) и рассказ о столкновении старика Марка Кралевича с огнестрельным оружием (с. 218) восходят, возможно, к аналогичным мотивам широкопопулярных на ближнем Востоке эпических сказаний о Кёроглы. Рассказы о Кёроглы имели в Азербайджане и в Турции прозаическую форму, что должно было облегчить их распространение в иноязычной этнической среде (в Закавказье, например, они вошли в фольклор армян, грузин и курдов).³⁶⁹

Проделанный анализ позволяет внести некоторую ясность и в вопросы сравнительного изучения русских былин и южнославянских юнацких песен. Сопоставительный характер имеет указание на несомненное сходство между теми и другими в их воинском, героическом, патриотическом характере: героика самоотверженной борьбы за национальную независимость против врага-насилыника, угрожающего родине потерей национальной независимости и порабощением, является центральной темой как для того, так и для другого героического эпоса. На сходстве историко-типологическом основаны многие древние эпические мотивы и сюжеты — змеборство, героическое сватовство, образ богатырской девы-поленицы, роль богатырского коня и т. п. — и некоторые сюжеты средневекового происхождения, разобранные выше (например, Илья и Марко, несправедливо заточенные в темницу, должны помочь одолеть врага в минуту смертельной опасности). Возможно, что среди упомянутых древних мотивов, восходящих к богатырским сказкам (богатыри-змеевичи, дева-лебедь), те или иные основаны на общих верованиях славянских народов.

Историческая связь генетического характера между сюжетами русского и южнославянского эпоса там, где она существует, не носит характера непосредственного взаимодействия, заимствования с той или другой стороны: она возникает в большинстве случаев (как и вышеупомянутая «балканская общность») в более поздний период, в результате распространения международных сюжетов песенного, новеллистического, сказочного («балладного») характера. Именно в таких случаях мы отмечали русские параллели к новеллистическим сюжетам южнославянского эпоса, которые перечислим еще раз с отсылкой к предшествующему обзору: «Князь Михайло» (ср. № 3), «Ставр Годинович» — «Авдотья Рязаночка» (ср. № 5), «Михаил Казаринов» (ср. № 7), былина (побывальщина) «Алеша Попович и Данила Бессчастной» — «Алеша и сестра Петровичей» (ср. № 8). Сюда можно добавить песни о неверной жене, основанные в ряде случаев на заходящих сюжетах (сказание о Соломоне и др.) и требующие специального анализа: жена-изменница, похищенная соперником, помогает ему в поединке с мужем — «Банович Страхиња» (с эпической героизацией: Вук, II, № 43; Богишић, № 40, бугаршт. и др.),³⁷⁰ ср. «Иван Годинович» (Кирша Данилов, № 16, и др.).³⁷¹ Эпические песни о «возвращении мужа» в русском и южнославянском эпосе не связаны между собою непосредственно (ср. № 15). Со-

впадение в сюжете песни «Иво Сенкович и Ага из Рыбника» (Вук, III, № 56) с былинной «Даниил Игнатьевич» (сын идет на войну вместо старика-отца и возвращается победителем, отец принимает его за врага и готовится вступить с ним в бой) скорее всего имеет случайный характер.³⁷²

Особую проблему представляет сходство поэтических (в частности — языковых) средств славянского эпоса, или, говоря более широко, славянской народной поэзии в целом. Частично оно имеет также типологический характер, но частично основывается, вероятно, на общем древнем наследии (отрицательные сравнения, некоторые эпитеты). Вопрос этот, поставленный Миклошичем в его статье об изобразительных средствах славянского эпоса,³⁷³ после него не получил, к сожалению, дальнейшей разработки.

В области сравнительной метрики большой шаг вперед представляют исследования Р. О. Якобсона, который, сопоставляя сербский «десетерац» с метрическим архетипом русского былинного стиха, восстанавливает гипотетическую праформу общеславянского десятисложного стиха.³⁷⁴ Вопросы эти требуют специального исследования и в настоящем докладе оставлены без рассмотрения.

16

Сравнительно-генетический метод в собственном смысле имеет в литературоведении, в отличие от языкознания, лишь подсобное значение. Сравнение средневековых рукописей позволяет восстановить с той или иной степенью достоверности их общий источник и филиацию; последовательные редакции и наслоения выступают при этом в своей исторической и социальной обусловленности как творческие варианты в соответствии с текучим характером средневековой письменной традиции. То же в еще большей мере относится к собиранию и сравнению многочисленных вариантов произведений устного народного творчества, в частности творчества эпического. Зыбкий характер устной традиции далеко не всегда позволяет подняться над простой сравнительной классификацией вариантов к их сравнительно-генетическому рассмотрению. Тем не менее это оказалось возможным на классическом примере «Песни о Нибелунгах» ввиду наличия ряда письменных версий разного времени, позволивших восстановить, как это сделал Хойслер, основные этапы поэтического развития эпического сказания.³⁷⁵ Нам думается, что и среднеазиатские эпические сказания об Алпамыше в своих многочисленных отражениях у тюркоязычных народов — от Алтая через Среднюю Азию до Малой Азии, Урала и Сибири — могут быть восстановлены в основных путях и этапах своего развития от алтайской богатырской сказки (VI—VIII вв.) до героической поэмы (XVI—XVII вв.).³⁷⁶

Из произведений южнославянского эпоса сравнительно-генетического рассмотрения требует прежде всего обширный цикл песен о Марке Кралевиче, слагавшийся в течение ряда столетий при

творческом участии большинства южнославянских народов. Обширная книга Халанского не решает этого вопроса: она располагает песни как главы биографии героя на одной плоскости, от рождения — через брак и семейные связи — до смерти. Генетически ни один эпический цикл не развивается в такой последовательности: его развитие идет, с одной стороны, от центральных, исторических по своему происхождению подвигов к позднему преданию о рождении и детстве и о смерти героя, с другой стороны — от собственно героического к новеллистическому, балладному. Книга Банашевича, задуманная в историко-генетическом плане, не могла продвинуть решения вопроса, поскольку внутренние законы развития эпоса она заменяет рядом последовательных заимствований со стороны.

Сравнительно-генетический характер имеют также упомянутые выше исследования, восстанавливающие общеславянские эпические сюжеты (см. с. 207 и 237), стилистические формулы и метрические архетипы (см. с. 279). Методика их аналогична сравнительно-грамматической, но менее достоверна по самому характеру материала.

* * *

Подведем итоги. Сравнительное изучение эпоса может быть плодотворным только в том случае, если четко различать сравнение историко-типологическое и сравнение генетическое (заимствование). Типологическое сравнение, недостаточно представленное в предшествующей литературе, имеет чрезвычайно важное значение, так как в повторяющихся явлениях сюжетики и стиля эпоса позволяет раскрыть социально обусловленные закономерности их развития. Разграничение типологических сходжений и заимствований в эпосе имеет исторический характер. Эпос собственно героический в соответствии со своим местным национальным и историческим содержанием нелегко поддается международным литературным влияниям со стороны. Черты сходства между героическим эпосом разных народов имеют почти всегда типологический характер. В таких случаях сопоставления, рассматривающие всякое сходство или тень сходства как заимствование, легко опровергаются указанием на более широкий типологический характер данной черты. В позднем эпосе (рыцарском романе, «балладе») широкое распространение получают международные сюжеты новеллистического характера, удовлетворяющие требованию занимательности. В эпическом творчестве южнославянских народов многовековая взаимность основана на родстве народов и их языков и на одинаковой исторической судьбе. Более широкая «балканская общность» в области сюжетов, как и сюжетные сходжения южнославянского эпоса с русскими былинами, в тех случаях, когда они не имеют типологического характера, относятся к этому позднему этапу развития эпоса.

ГЕРМАНСКИЙ ГЕРОИЧЕСКИЙ ЭПОС В ТРУДАХ АНДРЕАСА ХОЙСЛЕРА

1

В истории германского героического эпоса различают два периода. Первый восходит к эпохе «великого переселения народов» (IV—VI вв.), разложения патриархально-родовых отношений, передвижений и завоевательных походов древнегерманских племен и образования на развалинах Римской империи новых варварских государств. Героические песни, подсказанные событиями этой бурной эпохи, слагались и исполнялись дружинными певцами, передаваясь в устной традиции; с внешней стороны они характеризуются принципом «аллитерации», т. е. повторения начальных согласных ударных слов в рамках четырехударного акцентного стиха.

Христианская церковь относилась враждебно к этому наследию языческой древности. Поэтому древнегерманский аллитерирующий эпос сохранился лишь в небольшом числе памятников раннефеодальной эпохи; к их числу относятся в Германии отрывок «Песни о Хильдебранде» (VIII в.), в Англии — поэма «Беовульфа» (около 700 г., рукопись X в.), отрывки эпоса о Вальтере Аквитанском («Вальдере», X—XI вв.) и о битве в замке Финна («Финнсбург»). Иначе обстояло дело на севере германского мира, в скандинавских странах, в особенности в Исландии, где древняя эпическая традиция сохранилась и получила дальнейшее самостоятельное развитие благодаря позднему сохранению патриархально-родового уклада в исторических условиях, сходных с общегерманскими эпохи переселения народов (сборник «Эдда» — древнеисландские мифологические и героические песни IX—XII вв., рукопись XIII в. — и некоторые другие остатки «эддической» поэзии). Дополнительными источниками для восстановления утерянных сюжетов и версий эпических сказаний, как древнегерманских, так и специально скандинавских, служат прозаические переложения исландских «саг о древних временах» (fornaldarsögur, с середины XIII в.), а также латинские сочинения средневековых историков германских племен — гота Иордана (VI в.), франка Григория Турского

(VI в.), лангобарда Павла Диакона (VIII в.), саксонца Видукинда (X в.) и в особенности датчанина Саксона Грамматика (вторая половина XII в.), — которые, повествуя о легендарных временах истории своих народов, нередко пересказывали их героические песни и устнопоэтические предания.

Второй период представлен средневерхненемецким эпосом XII — XIII вв., эпохи развитого феодализма. Переработка старых эпических песен, продолжавших бытовать в народной устнопоэтической традиции, происходит в новых условиях феодально-христианского общества. Носителями этой традиции являются бродячие профессиональные певцы, так называемые шпильманы, выступавшие перед народной аудиторией и при феодальных дворах как творческие хранители эпического предания. При этом старые устные песни перерабатываются в обширные поэмы, в процессе записи подвергаясь литературной обработке под влиянием — более или менее значительным — модных в феодальном обществе стихотворных рыцарских романов, представлявших в Германии переработку импортированных с последней трети XII в. французских образцов. Немецкий эпос заменил аллитерацию конечной рифмой (парными двустопными или более сложными строфическими формами типа «нибелунговой строфы»). К важнейшим эпическим памятникам этого периода относятся «Песнь о Нибелунгах», «Кудруна», цикл Дитриха Бернского, цикл Вольфдитриха, «Король Ротер» и другие.

Начало изучения национального героического эпоса связано было в Германии с возрождением с середины XVIII в. интереса к родной старине, в которой пробудившееся национальное сознание складывающегося буржуазного общества искало опоры в своей борьбе за национально-политическое возрождение немецкого народа и за самобытную национальную культуру.

Найденную около этого времени рукопись «Нибелунгов» впервые в 1757 в. опубликовал швейцарский критик И. Я. Бодмер, один из первых ценителей поэтических памятников национального прошлого. В начале 1770-х гг. Гердер выдвигает новое понятие «народной поэзии», открытие которой было восторженно встречено молодыми писателями эпохи «бури и натиска» во главе с Гете. В народной поэзии видели выражение непосредственного чувства, национального своеобразия, общенародных идеалов в отличие от искусственной книжной литературы как продукта верхушечной цивилизации господствующих классов. Гомер и другие эпические поэты древности рассматривались как народные певцы, а их произведения — как «народные песни».

Национальное значение «Нибелунгов» выдвинули в особенности немецкие романтики: глава романтической школы Август Вильгельм Шлегель уже в 1803—1804 гг. читал в Берлине лекции о «Нибелунгах», в которых сопоставлял германский национальный эпос с «Илиадой» Гомера и пытался установить его древние источники.

Из круга романтиков вышли и братья Гримм, основоположники научной германистики. Язык, мифология, поэзия, материальная и духовная культура народа являлись для них различными, но по существу единными выражениями «народного духа». Эпос Якоб Гримм рассматривал как народную поэзию, понимая последнюю как бессознательное творчество недифференцированного народного коллектива. «Народная поэзия, — учил Я. Гримм, — рождается в душе всего народа, то, что я называю искусственной поэзией, — в душе отдельного человека. Поэтому новая поэзия помнит имена поэтов, а старая не знает никаких имен; она создается не одним, не двумя или тремя, она — сумма целого. Я не могу представить себе, что существовал Гомер или автор „Нибелунгов“». «Эпическая поэзия не была создана отдельными певцами, известными по имени, но самим народом; она возникла в устах народа, как ни понимать это точнее, и долгое время вынашивалась им». «„Илиада“ и „Одиссея“ не были творением или измышлением одного человека, это — картина великого героического века, сложившаяся из народных сказаний и множества песен в единое целое». «В эпической поэзии деяния и подвиги как бы сами издают звуки». «Было бы беспечно желать сочинить эпос, ибо всякий эпос сам себя творит (*jedes Epos muß sich selbst dichten*) и не может быть написан отдельным поэтом. . .».

Начало критического изучения «Нибелунгов» в духе романтической германистики положено было в 1816 г. трудами Карла Лахмана.¹ Лахман исходил из теории Вольфа, исследователя «Илиады» («*Prolegomena ad Homerum*», 1795). В духе Гердера и его времени Вольф отрицал индивидуальное творчество Гомера и рассматривал «Илиаду» как свод безымянных народных песен, объединенных позднейшими редакторами; задача филологической критики заключается, по Вольфу, в том, чтобы выделить эти песни из позднейшего искусственно созданного редакционного свода. Лахман, первоначально филолог-классик, переносит методику Вольфа в область германистики: для него «Нибелунги» — свод из 20 «народных песен», передававшихся в устной традиции и более или менее механически объединенных редактором. На основании повторений, противоречий в поэме, оценки стилистических качеств ее элементов исследователь может отделить «подлинное», «народное», традиционное в дошедшем до нас памятнике от вставок («интерполяций») позднейшего редакционного свода. Песни имеют разных авторов — народных певцов; по содержанию это как бы эпизодические главы, выхваченные из круга данного сказания, отдельные звенья эпического сюжета: например, песня о воспитании молодого Зигфрида и его посвящения в рыцари (авантюра II); о приезде Зигфрида в Вормс (авантюра III); о сватовстве Зигфрида к Брюнхильде (авантюра VII); о ссоре королей (авантюра XIV) и т. п. Певец берет из сюжета, хорошо известного ему и слушателям, любое такое звено и делает его содержанием отдельной песни.

По этому принципу построено первое критическое издание «Песни о Нибелунгах», осуществленное Лахманом в 1826 г. и позднее неоднократно переиздававшееся: в его основу положена рукопись А, наиболее краткая по числу строф из трех старейших рукописей XIII в., в которой выделены «подлинные» строфы в рамках восстановленных редактором 20 песен-глав.

С теоретическим обоснованием методики Лахмана выступил его ученик Карл Мюлленгоф.² В дальнейшем эта методика была перенесена школой Лахмана и на другие произведения германского эпоса (ср. работы Мюлленгофа о «Кудруне», 1845, «Беовульфе», 1883, и др.). По примеру Лахмана и его учеников эти принципы были положены Гастоном Парисом в основу изучения «Песни о Роланде» и других произведений старофранцузского эпоса.³ Французский ученый Леон Готье выставил как общее положение то, что для школы Париса было в то время постулатом исследования эпоса: всякая эпическая поэма, по его мнению, представляет «цепочку из кантилен» (*un chapelet de cantilènes*). Отношение между поэмой и «кантиленой» (т. е. песнью), исторически не засвидетельствованной, но подлежащей восстановлению путем филологического анализа, мыслилось, таким образом, как отношение целого и части, книги и отдельной главы.

С сравнительно-исторической точки зрения в качестве подтверждения этой теории приводились русские былины, содержащие ряд самостоятельных эпизодов из «эпической биографии» героя-богатыря (цикл былин об Илье Муромце, Добрыне Никитиче и др.), или аналогичные песни южнославянского эпоса (например, о Марке Кралевиче). По тем или иным, точнее еще не выясненным историческим причинам эти песни не сложились в эпопею. С другой стороны, «Калевала» Элиаса Ленрота, хотя и воссозданная в своем единстве сознательными творческими усилиями современного поэта-сборителя, могла служить примером возможного редакционного объединения эпизодических народных песен в единую национальную эпопею.

Вариантом теории редакционного свода явились во второй половине XIX в. попытки объяснить сложение более обширной по своему объему эпической поэмы из редакционного объединения нескольких параллельных версий одного сюжета. Так, Вильманс пытался восстановить ряд таких параллельных версий сказания о гибели Нибелунгов с различными героями-протагонистами: песни о Данкварте, Иринге, Рюдигере, Дитрихе Бернском, которые были объединены во второй части «Песни о Нибелунгах» в широких масштабах эпопеи.⁴ Сходную точку зрения выдвинул и Тен-Бринк в своем исследовании о «Беовульфе».⁵

Однако уже в середине XIX в. теория редакционного свода и критические методы Лахмана встретили в Германии серьезные возражения. Главный оппонент, Хольцман, писал в своем исследовании о «Нибелунгах»: ⁶ «Невозможно поверить такому чуду, чтобы из народных песен, приставленных друг к другу, могло воз-

пикнуть единое поэтическое произведение». «Теории наших ученых, — справедливо заявлял Хольцман, — равнодушно разрушают единство художественного произведения». Филологические основы реконструкции Лахмана были подорваны в особенности тем, что Хольцман поставил под сомнение приоритет рукописи А, противопоставив ей редакцию С, которую Царнке затем положил в основу своего издания «Нибелунгов» (1855), а Карл Бартч — рукопись В (1866), близость которой к оригиналу поэмы была окончательно подтверждена в 1900 г. специальным исследованием Вильгельма Брауне.⁷

В дальнейшем противниками теории свода были предприняты многочисленные попытки доказать художественное единство той или иной поэмы, и прежде всего «Песни о Нибелунгах». Указывали на единство замысла и последовательность в разрывании связи событий, свидетельствующие об индивидуальном авторе; анализ языка и стиля — словаря, фразеологии, синтаксических оборотов, метрики и рифм — должен был служить доказательством индивидуальной авторской техники; так называемые противоречия и повторения, на которые указывали Лахман и его ученики, оказались тесно связанными с архаической манерой изложения, характерной для старинной эпической поэзии.⁸ Таким образом, единство поэмы было окончательно восстановлено.

Можно сказать, что изучение германского героического эпоса выростало на протяжении всего XIX в. на преодолении романтических теорий основоположников этого изучения — Якоба Гримма, Лахмана и их последователей, как бы в процессе приложения романтической доктрины и ее методов исследования к реальному историческому материалу. Народная поэзия, в том числе и поэзия эпическая, рассматривалась в начале XIX в. как творчество безымянное, «объективное» и едва ли не коллективное — в настоящее время подчеркивают значение индивидуальной инициативы и манеры певца и поэта, хотя и развивающейся в рамках традиции. Народный певец выступал как безличный представитель этого социально недифференцированного народного целого — в настоящее время научились различать его профессиональные и социальные черты как древнегерманского дружинного певца или средневекового бродячего шпильмана. О народном искусстве говорили как о безыскусственной импровизации, выражающей непосредственное чувство, — сейчас охотно подчеркивают сознательное мастерство художника-профессионала, традиции или школы. В связи с этим ранние исследователи видели в дошедших до нас эпических поэмах органическое продолжение древнейшей, непрерывной, как бы девственной традиции устного народного песнетворчества, тогда как в процессе дальнейшего изучения эпоса было установлено наличие иногда более, иногда менее значительного влияния книжной письменности — античных образцов, церковной или в особенности рыцарской литературы; при этом национальные эпосы западноевропейских народов, сохранившиеся (в отличие от уст-

того эпоса народов славянских и многих восточных) исключительно в письменной форме, рассматриваются как эпос «книжный» (Bucher), подвергшийся в этом процессе творческой литературной обработке.

В связи с этим и самое понятие «народной поэзии», в представлении романтиков научно нечеткое и мистифицированное, подверглось решительной критике, в особенности в применении к героическому эпосу.

С конца XIX в. в изучении средневековой литературы и фольклора все более широкое распространение получают антидемократические теории, характерные для буржуазной идеологии эпохи империализма. С точки зрения этих теорий, произведения «так называемого народного творчества» представляют «опустившиеся культурные ценности» (*gesunkenes Kulturgut*), созданные выдающимися представителями высших классов и пассивно воспринятые народными массами (Ганс Науман), «крохи со стола богатых» (Гофман—Крайер). В частности, и в области изучения эпоса укрепляется аристократическая теория, согласно которой героический эпос является созданием «воинской аристократии», родовой или феодальной, и выражает ее идеологию устами профессиональных певцов или поэтов, находящихся на службе княжеских дворов. При этом недооценивается или вовсе замалчивается характерное для эпоса общенародное патриотическое звучание, которое делает народного героя (Роланда или Сиды, Илью Муромца или Марка Кралевица, Давида Сасунского или Манаса и многих других) защитником своей родины от национального врага и в то же время воплощением единства народа, отчетливо противостоящего эгоизму и самоуправству «знатных». В свете этого учения и теория индивидуального авторства, профессионализма и литературного характера «книжного эпоса» нередко получает одностороннее и тенденциозное антидемократическое истолкование.

2

Крупнейшим представителем теории эпоса в Германии в начале XX в. по справедливости считается Андреас Хойслер. Труды его стали классическими и могут рассматриваться как обобщение и завершение результатов вековой работы над изучением германского героического эпоса. От Лахмана до Хойслера — таков путь, пройденный в течение XIX в. в этой области немецкой наукой.

Андреас Хойслер (*Andreas Heusler*, 1865—1940), по происхождению швейцарец, родился в Базеле, был учеником известного германиста-младограмматика Германа Пауля, состоял профессором скандинавской филологии и академиком в Берлине (1890—1919), по окончании первой мировой войны вернулся в свой родной Базель, где, продолжая читать лекции по германистике, посвятил последние годы жизни почти исключительно научным трудам.

Специальные работы Хойслера касаются главным образом вопросов скандинавской (древнеисландской) литературы в рамках общей германистики, преимущественно теории и истории древнегерманского эпоса. Ряд исследований, посвященных «Эдде», сказанию о Нибелунгах в его различных поэтических отражениях и исландским сагам, подготовили большие теоретические и исторические обобщения, с которыми он выступил уже в зрелом возрасте. Более ранние работы программного характера, переведенные в русском издании, — «Песня и эпос» (1905), «История и миф» (1909) — наметили основные теоретические положения, из которых он исходит в дальнейшем. Книга «Сказание и песнь о Нибелунгах» (1921), написанная в популярной форме и выдержавшая пять изданий (последнее в 1955 г.), иллюстрировала его учение о развитии германского героического эпоса на примере истории сложения немецкой национальной эпопеи. В большой обобщающей работе «Древнегерманская поэзия», которая появилась первым изданием в 1923 г. в составе серии по всеобщей литературе («*Handbuch der Literaturwissenschaft*»), издававшейся под редакцией известного историка литературы проф. Оскара Вальцеля, он дал свою реконструкцию и истолкование общегерманского периода древнегерманской поэзии и его отражений в раннем поэтическом творчестве отдельных германских народов. Ряд монографических очерков, посвященных интерпретации отдельных германских героических сказаний, был опубликован Хойслером в «Энциклопедии германских древностей» (1911—1919).⁹ Перу Хойслера принадлежит также краткий очерк «Древнегерманской религии» (в серии «*Kultur der Gegenwart*», 1913), древнеисландская грамматика (*Altisländisches Elementarbuch*, 1913) и обширный компендиум по истории древнегерманской и немецкой метрики, преимущественно средневекового периода («*Deutsche Verslehre*», 1925—1929, 3 тома). Популяризации взглядов Хойслера на древнегерманскую поэзию содействовал немецкий перевод «Эдды», образцовый по своим научным и художественным достоинствам, выполненный проф. Генцмером по плану и под редакцией Хойслера и с его комментарием (1912). Книга открыла собою серию «*Thule*» («*Thule, Altnordische Dichtung und Prosa*», Jena, Diderichs, 1912—1926, 24 тома), впервые с исчерпывающей полнотой представившую в немецком переводе художественные сокровища древнеисландской литературы. Хойслер был одним из вдохновителей и организаторов этой серии и сам выступил в ней как переводчик известной «Саги о мудром Ньялле» («*Thule*», т. 4) и нескольких более мелких саг («*Thule*», т. 8).

Такой широкий размах научной и литературной работы, объединяющей специальные исследования с большими и самостоятельными обобщениями, науку с популяризацией, определил собою положение Хойслера в немецкой германистике в период между первой и второй мировой войнами. Он несомненно был в этой области первым, для многочисленных своих учеников непрекае-

мым научным авторитетом, и его истолкование древнейшего периода немецкой поэзии, в особенности германского героического эпоса, получило в это время широчайшее признание и распространение.

Следует отметить, что при всей своей любви к германской древности и при глубоком патриотическом чувстве, сквозящем во многих его высказываниях и оценках, Хойслер не был заражен той шовинистической псевдоромантикой, которая была так характерна для немецкой германистики накануне фашизма и в период его господства. В своих работах, как специальных, так и теоретических, он умел сохранить критическую остроту и трезвость мысли ученого-исследователя даже там, где его теории толкали его на характерные для науки его времени ошибки и односторонности.

3

Основные положения своей теории Хойслер впервые изложил в работе «Песня и эпос в германских эпических сказаниях».¹⁰ В своей исторической морфологии эпических жанров он опирается на более раннюю книгу английского ученого В. П. Кера «Эпос и средневековый роман» (W. P. Ker. *Epic and Romance*, 1897), тезисы которого в свое время не обратили на себя внимания немецких филологов.

С точки зрения старой теории редакционного свода, «песня» (Lied) представляет как бы главу, отдельное звено сюжета; «эпос» (Epos), т. е. большая эпическая поэма, эпопея — целую книгу или сюжетный цикл. Хойслер показывает на примере дошедших до нас германских эпических песен, что песня не эпизодична: она всегда исчерпывает соответствующий сюжет, до конца доводит его до развязки. Песня может пренебрегать экспозицией и начинаться с середины действия (*in medias res*), но ни одна не заканчивается до развязки соответствующего сюжета, так что каждая имеет своим содержанием совершенно самостоятельный и законченный эпический сюжет. Древнегерманская «Песнь о Хильдебранде» рассказывает о поединке отца с сыном; развязка — смерть сына или примирение. Герой песни — Хильдебранд, «дядька» и начальник дружины Дитриха Бернского, — может быть известен слушателям из других песен (например, из песен об изгнании и возвращении Дитриха), где он выступает как второстепенная фигура; но песня о поединке имеет свой самостоятельный эпический сюжет, который должен быть исчерпан певцами до конца. В исландской «Эдде» в «старой» песне о Сигурде (Зигфриде) рассказывается о том, как король Гуннар (Гунтер) с помощью Сигурда обманом овладел строптивой невестой Брюнхильдой; развязка — убийство Сигурда по наущению Брюнхильды в отместку за обман. «Эдда» знает другую, «малую» песню о Сигурде, но это — не продолжение старой песни, а вариант того же сюжета

в новой, модернизированной обработке. В той же «Эдде» «Песнь об Атли» (Аттиле), существующая в двух вариантах, рассказывает о том, как король гуннов, жадный до золота Гуннара, зазвал его в свою страну и убил, а жена Атли, Гудруна, сестра Гуннара, отомстила своему мужу за братьев; развязка — убийство Атли Гудруной и пожар дворца, в котором Гудруна сжигает короля и его свиту. И здесь Гудруна могла быть известна из других песен, например из песни о Сигурде, как жена этого героя; но песня об Атли — не вторая глава сказания о Сигурде, между сюжетами этих песен нет необходимой связи, каждая песня вполне самостоятельна, исчерпывает сюжет до конца.

Различие между песней и поэмой — не в сюжетной рамке, которая остается неизменной при всех эволюциях песни: существенным для перехода к морфологическому типу поэмы является изменение стилистической трактовки. Вторая часть немецкой поэмы о Нибелунгах по сюжету совпадает с песней об Атли в «Эдде»; она рассказывает также о «гибели Нибелунгов» (Гунтера и его братьев) в стране гуннов. Однако при одинаковом сюжете рассказ немецкой поэмы в 28 раз пространнее архаической песни в «Эдде». Для того чтобы от песни архаического типа перейти к поэме о Нибелунгах, понадобилось не 28 песен одной цепи, а внутреннее разрастание одной песни при неподвижной сюжетной рамке, ее стилистическое распространение или, по выражению Хойслера, «разбухание» (Anschwellung). Песня отличается сжатостью изложения (Knappheit), поэма — распространенностью, эпической «широтой» (Breite). Переход от песни к поэме заключается, таким образом, в изменении стиля в границах неизменной сюжетной рамки (Stilwandel bei festem Rahmen), т. е. в морфологической эволюции: число действующих лиц увеличивается, вырастает количество сцен и эпизодов, появляются подробные статические описания обстановки, биографии и душевного состояния действующих лиц и т. д. Действительно, известные нам немецкие эпические поэмы (например, «Вальтарий», «Равенская битва», «Нибелунги» и др.) никогда не являются циклом сюжетов, а имеют, как и песни, один сюжет (в некоторых случаях — два, как «Нибелунги»).

По материалам «Эдды» и немногочисленным западногерманским памятникам (отрывки англосаксонской песни о Финне, древнегерманской о Хильдебранде) Хойслер восстанавливает основные морфологические признаки древнегерманской героической песни.¹¹ Песня дружинного певца исполняется во время пира. Этими условиями исполнения определяются ее размеры: 80—200 стихов, которые поются за один раз, без перерыва, и исчерпывают данный сюжет. При сжатости песни число сцен и действующих лиц невелико. Певец выделяет только главные, наиболее эффектные вершины действия, обычно возбуждая внимание слушателя внезапным зачином, вводящим непосредственно в драматически напряженное положение, без экспозиции предшествующих событий:

«Слышал я, по рассказам, как повстречались однажды Хильдебранд и Хадубранд перед двумя дружинами — отец и сын...». Существенное место в составе песни занимает драматический диалог (от $\frac{1}{2}$ до $\frac{2}{3}$ всей песни): речи эти двигают действие, развертывают драматическую сцену, нигде не распространяясь в статические, медитативные монологи, как в более поздней поэзии.¹²

Эддическая традиция сохранила несколько ярко выраженных примеров героической песни такого типа: старая песня о Сигурде, старая песня об Атли, песнь о Хамдире (сказание о смерти Эрмари́ха). Но рядом с этой древней формой, известной всем германцам в эпоху переселения народов, в той же «Эдде» встречаются также и более новые, специально скандинавские формы: по признакам морфологическим в поэтическом наследии «Эдды» различаются наслоения разной древности. В более позднюю эпоху, под влиянием изменившихся культурных условий, возникают новые художественные задачи: традиционные эпические сюжеты подвергаются психологическому углублению и осмыслению. Песня старого типа, повествовательная по своему характеру, изображала события (Ereignislied), новая песня создает неподвижную ситуацию, задачей поэта является лирическое раскрытие ее психологического содержания (Situationslied). Так, «первая песнь о Гудруне» в «Эдде» предполагает события, связанные со смертью Сигурда, уже известными: наутро после смерти Сигурда его вдова, Гудруна, сидит над телом убитого мужа, она не может плакать — так велико ее горе; женщины пытаются утешить её рассказами о пережитых ими страданиях; одна срывает покрывало с тела Сигурда, чтобы Гудруна еще раз увидела его раны, и вот у нее появляются слезы, и звучит ее жалоба, как элегическое воспоминание о прошлом. Так же построена «Поездка Брюнхильды в Хель»: у ворот подземного царства Брюнхильда встречает привратницу, осыпаящую ее упреками, и ей она рассказывает о своих страданиях на земном пути. Речь героев имеют здесь совершенно иную функцию: статический, медитативный монолог героя заключает элегическую реминисценцию, лирический обзор прошлого, иногда — пророчество, лирический каталог грядущих событий («Пророчество Грипира»); монологу предпосылается краткое изображение исходной ситуации или небольшое повествовательное введение. Такие «героические элегии» на тему старых сказаний распространяются на севере в середине XI в.

Рядом с этим новым типом наблюдаются формы переходные: старая эпико-драматическая песня, рассказывающая исключительно о событиях (doppelseitiges Ereignislied), приспособляется к новым требованиям, модернизируется путем введения нового психологического материала, преимущественно в форме статических монологов медитативного типа (beschauliche Reden). Так называемая «малая» песнь о Сигурде, «гренландская» песнь об Атли, наконец — «большая» песнь о Сигурде, восстановленная Хойслером с помощью «Саги о Волсунгах», показывают модернизованную

песню на пути к расширению в поэму: вводятся медитации героев в монологической форме как способ раскрытия душевной жизни, мотивов действия, нередко противоречивых и сложных,¹³ увеличивается число действующих лиц и сцен, появляются описательные подробности. Случай, сохранивший в «Эдде» две песни об Атли, старую и новую, сделал возможным сравнение, интересное в методологическом отношении: число действующих лиц увеличилось от 6 до 13, число сцен — от 14 до 24, появились новые эпизоды (вещие сны двух королей накануне отъезда мужей в страну Атли), появилось подробное описание битвы между Гуннараром и его свитой и витязями Атли и т. п.

Некоторые песни «Эдды» являются целиком диалогическими (мифологическая «Песнь о Скирвире», песня о Регине и о Фаффире из цикла сказаний о Сигурде); ситуация изображается в них в драматической форме. Этот морфологический тип встречается также только в Исландии, притом очень рано. В терминологии Хойслера это «односторонняя повествовательная песня» (einseitiges Ereignislied), с генетической точки зрения более новая форма по сравнению со старой общегерманской «двусторонней» песней, в которой наличествовали повествование и диалог, т. е. событие излагалось с двух сторон — в рассказе автора и в речах героев (в «Эдде» — старая песнь о Сигурде, песни об Атли и о Хамдире, немецкая «Песнь о Хальдебранде», англосаксонская о Финне и др.). В «Эдде» большинство односторонних песен представлено в отрывках с вводными и соединительными сценами. Однако в отличие от более ранних исследователей Хойслер не считает эту «смешанную» форму древней (общегерманской); она имеет исландское происхождение и в ряде случаев содержит редакционные пояснения составителя «Эдды».¹⁴

4

Несмотря на эти новые тенденции «распространения» песни, Хойслер не усматривает на германской почве ни одного случая спонтанной, органической эволюции короткой песни в большую эпическую поэму. Процесс этот всегда совершается, по его мнению, под влиянием новых художественных образцов — античных и христианских.

Единственный пример германской героической поэмы на традиционный национальный сюжет представляет англосаксонский «Беовульф» (около 700 г.). Рядом с ним существуют многочисленные поэмы с новым религиозным содержанием: англосаксонский религиозный эпос на темы из Ветхого Завета (поэмы, приписываемые Кэдмону, конец VII в.) или из христианских легенд (Кюневульф и его школа, IX в.); древнесаксонская поэма «Хелпапд» («Спаситель»), изображающая жизнь Христа (первая половина

VIII в.), и др. С начала XIX в. принято было рассматривать поэму о Беовульфе как единственный дошедший до нас эпос, который может считаться свидетельством богатой эпической традиции, уничтоженной нетерпимым отношением католической церкви к остаткам древнего язычества. Воздействием церкви объясняли также христианские наслоения в дошедшей до нас редакции «Беовульфа». Под влиянием «Беовульфа» и других — не дошедших до нас — произведений германского героического эпоса возникли и названные уже христианские поэмы, использовавшие стилистические приемы национального эпоса для новых религиозных тем. С этой точки зрения именно на примере «Беовульфа» мог быть поставлен и действительно ставился вопрос о спонтанной органической эволюции героических песен в большую эпическую поэму.

В современной Хойслеру англистике конца XIX—начала XX в. произошла почти полная переоценка места «Беовульфа» в истории германского эпоса (работы Шюккинга, Клябера и др.); к этой новой точке зрения примыкает и Хойслер.¹⁵ «Беовульф» — не продукт спонтанного, органического развития искусства англосаксонского дружинного певца, «скопа», это — «книжный эпос» (*Bucherpos*), произведение клирика. Поэт Кэдмон, автор эпических поэм на ветхозаветные темы (вторая половина VII в.), был в этом смысле новатором: его поэмы предшествуют «Беовульфу». Христианский эпос на народных языках, пользующийся стилистическими формулами старой героической песни, возникает по образцу античных авторов — Вергилия, Пруденция, Ювенка. «Всюду, — утверждает Хойслер, — где средневековье создает о своих героях книжный эпос, оно идет по стопам Гомера» («Wo das Mittelalter zum Heldenbuch gelangt, da tritt es in die Stapfen Homers»). «Беовульф» является попыткой клирика использовать новую форму поэмы, созданную Кэдмоном и его школой, приспособив ее к старым сюжетам германских героических песен. Автору «Беовульфа» была хорошо известна «Энеида» Вергилия: об этом будто бы свидетельствует рассказ Беовульфа о своих подвигах при дворе короля Хюгелака, напоминающий аналогичный по содержанию рассказ Энея о гибели Трои, описание озера чудовища Гренделя и т. д. Произведение задумано как поучение доброму князю, пользующееся с дидактической целью материалами героических сказаний. Это своеобразный продукт придворной поэзии: уже не песня, исполняемая дружинником во время пиршества, а книга, из которой клирик читает королю и его приближенным. С этим связана указанная выше христианизация германского героя: Беовульф, убивающий чудовище Гренделя и его мать и жертвующий жизнью, чтобы извратить свою страну от огнедышащего дракона, становится христианским культурным героем, борцом против дьявольских козней адского духа (*ein Kämpfer gegen Teufelsspuk*). Источниками автора были старинные эпические песни. Его главный прием — «распространение» (*Anschwellung*): он вставляет

длинные статически-медитативные речи, описания обстановки (морской путь Беовульфа, пиршество во дворце), подробное изображение отдельных боев Беовульфа; вводятся авторские реминисценции о прошлом или рассказ героя о своих подвигах, подводящий итог событиям, уже известным слушателям из рассказа поэта; вводятся отступления, относящиеся к содержанию других сказаний и характеризующие интересы и осведомленность ученого автора. Однако число действующих лиц ограничивается обязательным для сюжета минимумом: развертывание поэмы новым повествовательным материалом чуждо лирико-дидактической манере автора «Беовульфа».

В этой концепции немало преувеличений, характерных для «аристократической теории» эпоса. Вряд ли можно убедительно доказать влияние на автора «Беовульфа» латинских эпических образцов. Его поэтическое искусство, как, впрочем, и искусство создателей англосаксонских религиозных поэм, непосредственно продолжает стилистические традиции германского аллитерирующего эпоса, а его знакомство с древними эпическими сюжетами, восходящими к периоду, предшествующему переселению англов и саксов на Британские острова (V—VI вв.), свидетельствует не о латинской «учености», а о глубоком знакомстве с устной эпической традицией. Скорее можно предполагать, что автором «Беовульфа», как и произведений религиозного эпоса, был христианизированный скоп. Биографические легенды об «обращении» Кэдмона и Кюневульфа, указание латинского предисловия к древнесаксонскому «Хелианду» достаточно ясно рисуют исторически типичную фигуру такого певца. Разумеется, эта христианизация отразилась и на трактате героического сюжета, окрашенного новыми идейными тенденциями. Однако в принципе, несмотря на эти преувеличения, процесс развития от песни к эпической поэме правильно намечен Хойслером и на этом примере.

Развертывание сюжета, эпическая «широта» в «Беовульфе», как и в произведениях аллитерирующего религиозного эпоса, сопровождается существенными изменениями стилистического стиля.¹⁶ Изменения эти служат для Хойслера подтверждением его основной мысли: противопоставления устной песни как создания дружинного певца, «скопа» (scop), и книжной (письменной) поэзии, сочиненной грамотным, образованным клириком, «книжником» (bocere). В книжном эпосе появляется синтаксический перенос из стиха в стих (enjambement), развивается синтаксическое подчинение рядом со старыми простыми формами сочинения, косвенная речь — рядом с прямой, которая в двусторонних повествовательных песнях вводилась краткой формулой: «И промовил Хильдебранд, сын Херибранда. .». Как средство словесного распространения широко применяется синонимическая вариация, связанная с синтаксическим параллелизмом. Ср. в «Беовульфе»: «Ему старший отвечивал, предводитель дружины открыл клад своих слов. . .», или «положили они тогда любимого

властителя, подателя запястий, на дно корабля, знаменитого — у мачты. . .». Прием этот прежде рассматривали как общее свойство древнегерманской аллитерирующей поэзии. На самом деле, как показывает Хойслер, в более древних героических песнях он представлен лишь в зачаточном виде.

Наибольшее внимание Хойслер уделяет вопросу о переносе, связанному с метрико-синтаксической композицией повествования. Старинная героическая песня не знала переноса: каждый стих (строка) образует законченное синтаксическое целое (по терминологии Хойслера, «строчечный стиль» — *Zeilenstil*). Стихи свободно объединяются в группы различной, непостоянной величины, строфический принцип отсутствует («свободный строчечный стиль» — *freier Zeilenstil*). Эддическая поэзия обнаруживает новый принцип: тенденцию к группировке синтаксически законченных стихов по строфам, обычно по четыре стиха в строфе («связанный строчечный стиль» — *gebundener Zeilenstil*). Книжный эпос, напротив, не знает строфичности, он разрушает законченность отдельного стиха многочисленными переносами из стиха в стих; часто синтаксический отрезок начинается с середины одного стиха, со второго полустигия (от цезуры), и заканчивается в середине следующего стиха, его первым полустигием (до цезуры), образуя как бы «крюки» (*Hakenstil*).

По отношению к свободной «строчечной» композиции старой песни стиль «Эдды», как и стиль больших эпоей, одинаково являются нововведением.

Это указание Хойслера необходимо отметить. Представители старой школы противопоставляли строфическую форму и стиховую, причем первую, засвидетельствованную в «Эдде», считали более древней, общегерманской, в собственном смысле песенной (связанной с предполагаемым происхождением песни из хорового исполнения).

Синтаксические переносы и «крюки», как показывает Хойслер в других своих работах, характерны и для средневерхнегерманского «книжного эпоса», в частности для «Песни о Нибелунгах».

Все эти признаки словесного стиля обнаруживают общий характер эпической поэмы: это не песня, созданная в процессе устного исполнения, а письменное произведение, книга для чтения.

5

Героические сказания древних германцев (*Heldensage*) были созданы и передавались в устной традиции в форме повествовательных эпико-драматических песен дружинного певца. Поэтому эволюция сказания (эпического сюжета) обусловлена жизнью песни. В теории Хойслера морфологическая эволюция песенных

форм по-новому освещает проблему развития эпических сюжетов. Это становится особенно ясным на примере сказания о Нибелунгах.

Сказания о Зигфриде и Нибелунгах дошли до нас в нескольких литературных источниках разного времени и происхождения. Из них главные: а) на скандинавском севере — героические песни «Эдды», прозаические переложения «Саги о Волсунгах» и так называемой «младшей Эдды», а также норвежской «Саги о Тидреке», основанной, по признанию автора, на рассказах и песнях «мужей немецких» (нижнемецкая версия); б) в самой Германии — «Песнь о Нибелунгах», возникшая на Дунае (около 1200 г.), и «Песнь о Роговом Зигфриде» (XVI в.), позднейшая обработка произведений рейнских шпильманов.¹⁷ Ученые старой школы обычно отдавали предпочтение скандинавским источникам, в которых видели прямое отражение древнегерманской, чуть ли не прагерманской формы героических сказаний, сохранивших на отдаленном севере первоначальные языческие черты, искажившиеся и затемненные на рано христианизированном немецком юге. При этом все скандинавские источники признавались одинаково древними и авторитетными; в составе самой «Эдды» еще не были установлены различные по времени литературные наслоения. Существенные противоречия отдельных версий сглаживались и сводились к мнимому единству. Так из отдельных поэтических памятников складывалась связанная «биография Зигфрида», которая, в духе господствовавшей «мифологической школы», преподносилась в соответствующем истолковании как природный («солнечный») миф. Ср., например, изложение Симонса в авторитетной «Энциклопедии германской филологии» Германа Пауля.¹⁸ «Герой вырастает в лесу, не зная родителей, у искусного кузнеца или альба. Он освобождает девушку, которая заперта в высокой башне или живет на вершине горы, окруженная пламенем или широкой водной поверхностью; преодолеть эти препятствия может только суженый ей герой, обладающий чудесным мечом или конем и побеждающий дракона, который охраняет девушку. Вместе с девушкой герой приобретает неисчерпаемый клад и волшебные предметы, подчиняющие ему природные силы. Затем он попадает во власть демонических противников. С помощью чар они заманивают его в свои сети, отнимают у него девушку для себя и, убив героя, завладевают его кладом».

В этой мифологической биографии Зигфрида особенно важное значение имеет вопрос об освобожденной им девушке. По представлению ученых старой школы, освобожденная девушка — Брюнхильда, будущая невеста короля Гунтера: Зигфрид пробуждает ее ото сна, обручается с ней (*Vorverlobung* — первое обручение), затем покидает ее ради воинских подвигов, приезжает в Вормс, в королевство бургундов, где царствует Гунтер, и, обманутый напитком забвения, который подносят ему бургунды,

изменяет своей первой невесте и обручается вторично с сестрой Гунтера Кримхильдой (в скандинавских источниках она называется Гудруной), обещая Гунтеру, своему названому брату, сосватать ему Брюнхильду. Это толкование сказания наиболее популярно и в литературных обработках «Нибелунгов»: мы находим его, например, у Рихарда Вагнера, опиравшегося на научную традицию своего времени, в его музыкальной тетралогии «Кольцо Нибелунга» (1852—1874 гг.).

Однако уже в 70-х гг. XIX в. намечается существенная переоценка скандинавской традиции героических сказаний; впервые датский ученый Э. Йессен отчетливо устанавливает происхождение героических сюжетов «Эдды» из Германии: сюжеты эти повествуют о великом переселении народов, их герои — бургунды, франки, гунны и другие племена, занимающие германскую территорию в V в.¹⁹

В 80-х и 90-х гг. Вольфганг Гольтер в ряде статей²⁰ указал, что сказание о Зигфриде — специально франкского происхождения и возникло на Рейне. Проникновение его на скандинавский север имело несколько последовательных этапов. На севере сказания получили затем дальнейшее самостоятельное развитие. Первое обручение Зигфрида с Брюнхильдой (Vorverlobung), согласно Гольтеру, представляет новый, не известный немецким версиям мотив сказания. В старейших скандинавских версиях девушка, спящая на вершине горы и пробужденная Зигфридом ото сна, — не Брюнхильда, а валькирия Сигрдрифа («дарующая победу»). Напиток забвения, выпитый Зигфридом, есть также поздний скандинавский мотив, не имеющий соответствия в Германии. Таким образом, работы Гольтера установили существование в эддической традиции различных наслоений, из которых некоторые являются результатом местного развития на скандинавском севере и отходят от первоначального содержания сказания. С другой стороны, Симонс доказал подробным литературным анализом «Саги о Волсунгах»,²¹ что эта прозаическая компиляция не является самостоятельным источником, как думали раньше, а пересказывает песни поэтической «Эдды», стараясь объединить их в связную биографию героя; при этом нередко параллельные версии сказания, сохранившиеся в «Эдде» в нескольких самостоятельных песнях, превращаются у компилятора в последовательные главы единой биографической цепи. Переоценке подвергалась и «Сага о Тидреке». В течение долгого времени главы этой саги, посвященные сказанию о Нибелунгах, считались в основном переложением немецкой «Песни о Нибелунгах». Эту точку зрения отстаивал еще Герман Пауль,²² ее до сих пор защищает Панцер.²³ Однако уже Вильманс²⁴ и Дрёге²⁵ показали, что «Сага о Тидреке» имеет значение самостоятельного источника для восстановления истории сказания; нижне-немецкие материалы, использованные норвежцем, составителем этой саги, восходят к поэтической версии, непосредственно пред-

шествующей «Песни о Нибелунгах». Вопрос этот был еще раз пересмотрен Хойслером и решен в том же смысле.²⁶

К этим результатам филологической работы своих предшественников Хойслер присоединяет проблему морфологической структуры старинных эпических форм. Различая в эддической традиции последовательные напластования общегерманских и континентально-германских сюжетов, западноскандинавские новшества в период, предшествующий заселению Исландии (с 850 г.), и последующее местное исландское новотворчество (конец IX—XIII вв.), он вводит новый, морфологический критерий для установления относительной древности исландских эпических песен, которые сохранила нам «Эдда».²⁷ Его основной тезис гласит: героические сказания существовали только в форме героических песен; поэтому нельзя приписывать сказаниям таких признаков, которые противоречат структурным особенностям песни. Германская поэзия не знает морфологического типа биографической поэмы; героические сказания древних германцев существовали в форме самостоятельных песен, посвященных отдельным подвигам героев, из которых каждый образует особый сюжет. Такая форма литературной традиции допускает противоречия не только между вариантами одной и той же песни (вариации сюжета), но также между отдельными сказаниями об одном герое. Нельзя реконструировать связную биографию там, где не существовало биографической формы. Связной биографии Зигфрида не знает и эддическая традиция; только в поздней «Саге о Волсунгах» делается попытка биографической циклизации и приведения к единству первоначально самостоятельных песен. «Эдда» является сборником поэтических произведений, по формальным признакам относящихся к различным литературным эпохам: старинный жанр германской эпико-драматической песни, рассказывающей о событиях (Ereignislied), стоит здесь рядом с новым жанром «героической элегии» с неподвижной ситуацией (Situationslied). Песни эти отражают различные этапы в литературной жизни сказания; в частности, отношения Зигфрида и Брюнхильды в отдельных песнях мыслятся по-разному: новые песни вводят мотив обручения Зигфрида и Брюнхильды, отсутствовавший в старинных песнях, как и в более древней в этом отношении немецкой традиции. Необходимо историю героических сказаний изучать по принципам истории литературы (Sagengeschichte ist Literaturgeschichte); при таком историко-литературном подходе возникают вопросы об источниках и эволюции сюжета, о традициях и новых индивидуальных импульсах, об изменении художественных вкусов и смене литературных форм.

О Зигфриде существовало несколько самостоятельных сказаний, каждое из них — в обычной форме песни, исчерпывающей отдельный сюжет (по этому вопросу см. в особенности статью Хойслера в «Энциклопедии германских древностей»,²⁸ а также работы его ученика Полака).²⁹

а) Сказание о драконе и кузнеце. Зигфрид вырастает в лесу у кузнеца; он убивает дракона, добывает клад, кровь дракона дает ему чудесные свойства (в немецких версиях — он искупался в крови дракона, тело его покрыто роговой оболочкой; в скандинавской версии — капля крови дракона попала ему на язык, он научился понимать язык птиц). Сказание о жизни в лесу у кузнеца и сказание о драконе связаны в сюжетном отношении и потому образуют содержание одной песни: кузнец посылает Зигфрида в лес убить дракона, желая сам завладеть его сокровищем; убив дракона, Зигфрид убивает своего воспитателя. В первоначальной версии сказания Зигфрид не знает своих родителей, он сирота; впоследствии жизнь в лесу мотивируют различным образом: Зигфрид становится витязем королевского рода, в «Песни о Нибелунгах» — королевичем и рыцарем.

б) Сказание о кладе Нибелунгов. Зигфрид убивает двух братьев, владеющих несметным кладом. Братья называются Нибелунгами, они подземные альбы или цверги (карлики). «Песнь о Нибелунгах» дает им имена — Шильбунг и Нибелунг. В «Эдде» произошло сближение со сказанием о драконе и кузнеце: один из братьев отождествляется с кузнецом (Регин—Мир), другой — с драконом (Фафнир): характерная контаминация, вызванная желанием объединить два самостоятельных сказаний о кладе Зигфрида. В дальнейшем развитии сказания Нибелунгами будут называться все последующие владельцы клада.

в) Сказание о спящей красавице (Erweckungssage). Зигфрид пробуждает красавицу от волшебного сна. В северных сказаниях эта красавица — валькирия (Сигрдрифа), но не Брюнхильда. Отождествление с Брюнхильдой — результат более поздней биографической циклизации.

В основе этого сказания, как было указано Фогтом,³⁰ лежит старинная сказка о спящей красавице (Dornröschen), международный сказочный сюжет, перенесенный в героическую сферу.

в) Сказание о сватовстве (Werbungssage). Зигфрид, названный брат бургундского короля Гунтера и жених его сестры Кримхильды (Гудруны), помогает Гунтеру добыть себе невесту Брюнхильду, которая живет во дворце, окруженном пламенем. Зигфрид в образе Гунтера проникает на коне сквозь пламя, в течение трех ночей он делит ложе Брюнхильды, но, верный обету побратимства, кладет между собой и Брюнхильдой меч. Ссора королев, Брюнхильды и Кримхильды, во время купания на реке обнаруживает обман: Кримхильда показывает пояс и кольцо, отнятые Зигфридом у Брюнхильды в брачную ночь. Брюнхильда требует мести. Один из братьев (или вассалов) Гунтера убивает Зигфрида. Мотивировка убийства вполне ясна: обманутая Брюнхильда мстит за оскорбленную честь. Первое обручение Зигфрида и Брюнхильды (Vorverlobung) было бы осложнением сюжета двойной мотивировкой (месть за измену Зигфрида своей первой невесте + месть за обман при сватовстве).

Существуют два варианта сказания о смерти Зигффрида: по одним версиям его убивают в лесу (Waldtod), по другим — на ложе Кримхильды (Bettod); соответственно этому убийство совершает в северной версии один из братьев Гунтера (Гутторм), в немецкой версии — его вассал Хаген. Возможно, что когда-то существовало другое, не дошедшее до нас сказание о смерти Зигффрида — убийство из-за клада; с этой точки зрения интересно, что Хаген в «Саге о Тидреке» является сыном альба (первоначального владельца клада?); во всяком случае, имя его выделяется среди исторических по своему происхождению имен бургундских королей (Гибихунгов), объединенных, согласно древнегерманскому обычаю, аллитерацией начального согласного (Гунтер, Гизальбер, Гибих и др.). Таким образом, на основании противоречий, обнаруженных в традиции, можно гипотетически реконструировать два сказания о смерти Зигффрида:

- 1) убийство из-за клада — в лесу — убийца Хаген (сын альба):
- 2) убийство в отместку за оскорбленную честь — на брачном ложе — убийца Гутторм (брат оскорбленного).

6

Вопрос об обручении Зигффрида и Брюнхильды (Vorverlobung), т. е. о тождестве невесты Гунтера, Брюнхильды, героини сказания о сватовстве (Werbungssage), и девушки, пробужденной Зигффридом ото сна, героини сказания о спящей красавице (Verlobungssage), представляет важнейший спорный пункт в эволюции сказаний о Зигффриде. Его исследованию Хойслер посвятил специальную работу.³¹

В скандинавской традиции, как устанавливает Хойслер, эти женские фигуры имеют совершенно различные признаки. В одном случае подвиг героя заключается, как в сказке о спящей красавице, в освобождении от чар (Erlösung): девушка, освобожденная Зигффридом, — валькирия, она спит на горе, погруженная в волшебный сон, не за огненным валом, а за изгородью из щитов (Schildburg); разбудить ее может только витязь, не знающий страха. В другом случае герой помогает своему другу одолеть строптивую невесту (Bezwingung): Брюнхильда — не валькирия, а земная дева-воительница (Schildmaid); она живет во дворце, окруженном пламенем, не по волшебству, а по собственной воле; жених ее должен проехать сквозь пламя, для этого нужен волшебный конь.

Отчетливому установлению этого различия более всего препятствует лакуна в рукописном кодексе «Эдды», которая падает на окончание «Песни о Сигрдрифе» (пробуждение валькирии) и на начало старой песни о Сигурде (отрывок этой песни начинается с совещания братьев об убийстве Сигурда, предшествующие события отсутствуют). Восстановить утраченное позволяет,

однако, «Сага о Волсунгах» (гл. 25—29), пересказывающая содержание «Эдды» в последовательности песен. Следуя господствовавшей теории Лахмана, прежние исследователи «Эдды» восстанавливали в лакуне несколько пропущенных песен-глав: песня о приезде Сигурда к Гунтеру, песня о добывании Брюнхильды, песня о ссоре королей и т. д. Морфологические исследования Хойслера позволяют восстановить утраченное в соответствии с обычными структурными особенностями германской германской песни.

Главам 25 и 26—27 соответствуют по содержанию две самостоятельные песни, принадлежащие к позднему слою эддической традиции, к ее новообразованиям: «Песнь о соколе» (гл. 25), повествующая о том, как охотничий сокол Сигурда залетел в окно башни, где жила Брюнхильда, и как Сигурд пришел за ним в ее терем, и «Песнь о снах» (гл. 26—27), перекликающаяся с рассказом о сне Кримхильды в начале немецкой «Песни о Нибелунгах», причем толковательницей вещего сна Гудруны здесь выступает ее будущая соперница Брюнхильда.

Гл. 28—29 рассказывают о приезде Сигурда к Гьёкунгам, о напитке забвения и обручения с Гудруной и о сватовстве Гуннара к Брюнхильде с участием Сигурда-свата. На основании противоречий изложения Хойслер устанавливает, что повествование «Саги о Волсунгах», стремящейся, как всегда, к биографической унификации противоречивых версий, контаминировано в части, касающейся завязки отношений Брюнхильды и Сигурда, из двух параллельных песен. Начало «старой» песни о Сигурде, в соответствии с архаическим стилем дошедшего до нас отрывка, заключало несколько эффектных драматических вершин: приезд Сигурда к Гуннару и побратимство — добыча невесты — ссора королей — жалоба Брюнхильды. Песня эта ничего не говорила о прошлом Сигурда, отсутствовал позднейший мотив его обручения с Брюнхильдой. Рядом с этим в распоряжении автора был другой источник: главную часть лакуны занимала «большая» песнь о Сигурде, представляющая более позднюю версию сказания и в стилистическом отношении принадлежащая более поздней эпохе; эта песня знает и об обручении Сигурда с Брюнхильдой, и о напитке забвения. Таким образом, в «Эдде» обнаруживается существование трех песен о Сигурде, различных по трактовке сюжета: 1) «старая» песня (традиционная версия, без обручения); 2) «малая» песня (целиком сохранившаяся в «Эдде») — с попыткой по-новому осмыслить отношения Брюнхильды и Сигурда и изменить мотивировку убийства: Брюнхильда любит Сигурда, она ревнует его к Гудруне и презирает Гуннара (своеобразная психологическая модернизация, связанная с новыми художественными тенденциями в сфере композиции — с развитием статически-медитативных монологов и т. д.); 3) «большая» песня (восстановленная на основании «Саги о Волсунгах») — с дальнейшим осложнением мотивировки: Си-

гурд был первоначально обручен с Брюнхильдой; напиток забвения лишил его рассудка; когда он приходит в себя, он сознает трагизм своего положения и с чувством обреченности ждет неизбежной мести любимой им по-прежнему Брюнхильды (дальнейшее углубление и осложнение психологической ситуации, в особенности в длинном диалоге Брюнхильды и Сигурда, сохраненном в прозаическом изложении саги). Отождествление Брюнхильды со «спящей красавицей», освобожденной Сигурдом, — дело рук этого поэта-новатора, произведение которого, по морфологическим признакам, возникло не ранее 1100 г.

В поздних песнях «Эдды» («Пророчество Грипира», «Поездка Брюнхильды в Хель») эта новая концепция уже использована, как она наличествует и в биографической компиляции «Саги о Волсунгах».

7

Вместе с отождествлением двух героинь устраняется возможность мифологического истолкования биографии Зигфрида (Зигфрид как «солнечный герой» — «солярный миф» так называемой «мифологической школы»). В специальной работе, посвященной «Истории и мифу в германских героических сказаниях»,³² Хойслер выступает против общепринятого в старой науке положения, что героическое сказание слагается из мифологических и исторических элементов в процессе очеловечения, историзации древних мифов. Он предостерегает против преувеличения мифологических элементов в германском эпосе. Связь с Одином, валькириями и другие мифологические элементы скандинавской версии сказаний о Сигурде и Волсунгах являются, по его мнению, особенностями скандинавской традиции, связанными с воинской религией Одина эпохи викингов, поздней «мифологической романтикой» скандинавского Севера (*nordische Götterromantik*).

Однако не очень богаты и исторические элементы германского эпоса. В той же статье Хойслер подводит итоги изучения германского эпоса с исторической точки зрения. Результаты настаивают его скептически. Сохранились исторические имена: Этцель — Атли (король гуннов Аттила), Херка (его жена), Блэделин (его брат), Дитрих Бернский (король готов Теодорих Великий), Гунтер (Гундихарий, король бургундов) и немногие другие. Из исторических событий времен великого переселения народов: в сказании о гибели бургундов — отдаленное воспоминание о разрушении бургундского царства гуннами при короле Гундихарии (437) и о смерти Аттилы на ложе германской девушки Ильдико — Хильды (453); в сказании об изгнании и возвращении Дитриха и о его борьбе с Эрманарихом — воспоминание о борьбе Теодориха с Одоакром за обладание Италией, и т. п. Однако исторические происшествия как элемент эпических сказаний менее всего сохраняют реальные очертания событий и их

подлинный исторический смысл: превращаясь в эпические сюжеты, они подвергаются стилизации по привычным эпическим схемам. Гибель бургундского царства, событие большой политической важности, объясняется в эпосе алчностью Аттилы, жадного до клада, которым владеют бургундские короли, или (в позднейших немецких версиях) мостью Кримхильды за убийство ее мужа Зигфрида. Германские сказания, говорит Хойслер, не интересуются вопросами национальными, государственными, историческими; в поэтической концепции дружинного певца все исторические события переводятся на язык личных отношений между героями; мотивы их действий: помощь другу, месть врагу, добыча невесты, распря между родичами (чаще всего свойственниками), жажда подвигов или алчность к золоту. В этом существенное отличие германского эпоса от эпоса старофранцузского, сербского или русского.

Это отсутствие в германском эпосе в широком смысле национальной историко-политической проблематики, которое правильно констатирует Хойслер, не является, однако, как он думает, специфическим признаком этого эпоса, выражением «аристократической» идеологии германской дружинной поэзии. Оно объясняется его более архаическим характером как эпоса племенного (дофеодального), сложившегося в основном в эпоху «великого переселения народов», т. е. в период разложения патриархально-родовых отношений, на «высшей ступени варварства» (по Энгельсу). Отсюда преобладание в древнегерманских эпических сказаниях родовой и семейной темы и на ее фоне — индивидуальной героики в отличие от эпосов старофранцузского, сербского или русского, происхождение которых относится к более позднему времени сложившейся народности и государственности, когда центральной темой героических сказаний и песен становится защита родины от национального врага.

В новейшее время на смену мифологической и исторической теории происхождения эпических сюжетов явилась сказочная теория (Вильгельм Вундт). В работах Фр. Панцера по германскому эпосу — о «Кудруне», о Беовульфе и Зигфриде³³ — проводится общее положение, что эпические сюжеты имеют источником сказки: Зигфрид, как и Беовульф, по своему происхождению сказочные герои. Хойслер относится критически и к этой новой теории. Правда, он признает присутствие сказочных мотивов в изображении детства Зигфрида и его жизни в лесу. Сходство Зигфрида с другими эпическими героями — Ахиллом, Сохрабом, Кухулином, — отдельные мотивы сказания, например «роговая оболочка» Зигфрида, могут и по его мнению восходить к древнейшим сказочным сюжетам (Urmärchen); в большинстве случаев, однако, речь идет скорее о позднейших заимствованиях из сказочных источников. Для Хойслера сказка — лишь один из литературных источников, которым пользуется автор эпической песни наряду с различными другими. В распоряжении средне-

векового певца, как и у современного писателя, — весь литературный репертуар его времени: мифы о богах и демонах как литературные сюжеты, местные предания (Lokalsagen), странствующие повести и анекдоты, сказочный фольклор и т. д. Автор эпических песен — поэт, и его произведение так же подчиняется законам литературной преемственности и эволюции, как и всякое другое литературное произведение.

8

История сложения «Песни о Нибелунгах» позволяет проверить теорию Хойслера на конкретном примере. Методологическая поучительность этого примера заключается в том, что на германской почве сказание о Нибелунгах фактически сохранилось в нескольких последовательных обработках, отразившихся в «Эдде», в «Саге о Тидреке» и в немецкой поэме, так что реконструкция процесса сложения опирается не только на гипотезы (как, например, при анализе гомеровских песен), а на действительно существующие литературные памятники. Этому вопросу посвящен труд Хойслера «Сказание и песнь о Нибелунгах», подводющий итог его многолетней работе в ряде специальных исследований.³⁴

«Песнь о Нибелунгах» распадается на две части с самостоятельными сюжетами: 1) сказание о Бронхильде (сватовство Гунтера и смерть Зигфрида); 2) сказание о бургундах (гибель Гунтера и его братьев в стране Аттилы). Эти части, как показывает «Эдда», первоначально были двумя самостоятельными песнями, и развитие каждой из них шло своими особыми путями.

А. Сказание о Брюнхильде

а) Первая ступень — франкская песня о Брюнхильде V—VI вв., краткая эпико-драматическая песня (Ereignislied), пользующаяся аллитерирующим стихом. Она восстанавливается по старой песне о Сигурде в «Эдде».

б) Репертуар дружинных певцов переходит к шпильманам, бродячим певцам-профессионалам средневековья. Аллитерация заменяется рифмой; меняется стиль. В конце XII в. сложена «Младшая песнь о Брюнхильде», которая восстанавливается по ее прозаическому переложению в «Саге о Тидреке». Изменения сводятся: 1) к стилистическому распространению (Anschwellung), 2) к сюжетной переработке. Эта последняя носит признаки сознательного и последовательного изменения, исходящего из определенной отправной точки, — огненный вал (Flammenritt) заменяется более понятными для шпильмана и его публики состязаниями богатырской девы Брюнхильды с женихами, за

которыми следует укрощение строптивой невесты на брачном ложе. Таким образом, Хойслер считает эти сказочные мотивы немецкой версии вторичными, более новыми, чем героические в скандинавской версии сказания.

Вторая ступень сказания о Брюнхильде отражается, по мнению Хойслера,³⁵ в русских сказках о добывании строптивой невесты.³⁶ Позицию Хойслера в этом вопросе пытался обосновать в специальном исследовании его ученик Левис оф Менар («Сказание о Брюнхильде в России»)³⁷. Положение это спорное; против него возражал в особенности Панцер, сторонник приоритета сказки.³⁸

в) Третья ступень — поэма о Нибелунгах, часть 1.

Б. Сказание о бургундах

а) Первая ступень — франкская песня о гибели бургундов: краткая эпико-драматическая песня (Ereignislied), написанная аллитерирующим стихом; восстанавливается по старой песне об Атти в «Эдде». Возникла в V в., вскоре после отразившихся в ней исторических событий (гибель бургундского царства короля Гундихария в 437 г.; смерть Аттилы в 453 г.). Существенной связи в сюжете с песней о Брюнхильде на этой ступени не наблюдается: виною гибели бургундских королей является не месть Кримхильды (Гудруны) за Зигфрида, а алчность Аттилы, жадного до золота Нибелунгов. Тем не менее сближение сказаний уже произошло: действующие лица в обеих песнях частично те же, клад бургундских королей, вызвавший алчность Аттилы, отождествляется с кладом Зигфрида.

б) Вторая ступень — баварская песня о бургундах VIII в. (сначала — аллитерирующим стихом, затем — обычными в искусстве шпильманов парными рифмами). Эта промежуточная ступень является реконструкцией, не засвидетельствованной памятниками. Она связана с основным расхождением скандинавской и немецкой версий сказания: в первой — месть Гудруны мужу за братьев (она убивает Атти, виновника гибели Гуннара и Хогни); во второй — месть Кримхильды братьям за убийство мужа (Зигфрида); Аттила остается пассивным, скорее дружественным к своим гостям свидетелем событий. Это новшество немецкой версии, отклоняющееся от исторической легенды об обстоятельствах смерти Аттилы, связано, по мнению Хойслера, со сближением сказания о гибели бургундов с готскими по своему происхождению сказаниями о Дитрихе Бернском (Теодорихе Великом), который, согласно эпосу, проводит годы своего изгнания при дворе Аттилы и возвращается на родину с его войсками. Аттила в этих сказаниях выступает как добрый король, покровитель германских витязей, в частности Дитриха. Сближение франкских и готских песен и «оправдание Аттилы» произо-

шло, по всей вероятности, в Баварии: баварцы, соседившие с франками, явились наследниками готских традиций и готского эпоса о Дитрихе после разрушения остготского царства в Италии (вторая половина VI в.).

в) Третья ступень — эпическая поэма «Гибель Нибелунгов» («Der Nibelunge Not» — заглавие, сохранившееся в ряде рукописей для всей поэмы о Нибелунгах в целом); восстанавливается на основании прозаического изложения «Саги о Тидреке». Поэма эта написана в конце XII в. австрийским шпильманом и пользуется новой строфической формой, заимствованной из лирики (так называемая «кюренбергова строфа», которой написана и «Песнь о Нибелунгах»); однако она сохраняет еще неточные рифмы (ассонансы) обычные в старом искусстве немецких шпильманов (следы существования таких рифм встречаются и в последней редакции «Нибелунгов»). Таким образом, переход от сжатой формы песни к распространенной поэме впервые осуществляется на сюжетном материале второй части «Нибелунгов». Об этом свидетельствует различие в изложении событий первой и второй части в «Саге о Тидреке» и в самой «Песни о Нибелунгах», которое уже прежде останавливало внимание исследователей: в «Саге о Тидреке» краткость повествования в главах, восходящих к песне о Брюнхильде, резко отличается от распространенности изложения в пределах событий, составляющих содержание поэмы о гибели Нибелунгов.

г) Четвертая ступень — поэма о Нибелунгах, часть 2. Историко-литературная обстановка, в которой совершается превращение песни в поэму, определяется развитием новых художественных вкусов под влиянием импортированных из Франции образцов. Первыми такими образцами были немецкие переводы «Песни о Роланде» и стихотворного романа об Александре Македонском (около 1130 г.). В последней трети XII в. в немецкой переработке появляются произведения нового литературного жанра — французских стихотворных рыцарских романов так называемого артуровского цикла (Гартман фон Ауэ. «Эрек» и «Ивейн»). «Песнь о Нибелунгах» возникла около 1200 г. Автор ее — австриец — впервые объединяет в одном произведении сказание о Брюнхильде и сказание о бургундах, достаточно сблизившиеся в процессе литературной эволюции. Автор знает рыцарский эпос на французские сюжеты и находится под его влиянием, но выбирает для своей поэмы старинный национально-героический сюжет, в соответствии с архаическими вкусами придунайских земель, удаленных от центра идущего с Запада французского влияния. Его задача — объединение и согласование обеих разнокачественных частей (песни о Брюнхильде и поэмы о бургундах), проведение одинаковой метрической формы («кюренберговой строфы», которой уже была написана вторая часть), точных рифм, которых требовало новое искусство, воспитанное на романских образцах, единообразного словесного стиля. Вме-

сте с тем он старается приспособить поэму к требованиям рыцарской культуры: его Зигфрид — не безродный бродяга, выросший в лесу, а принц, у которого свое царство; описывается его воспитание в родительском доме; его любовь к Кримхильде развивается в кургузных формах, предписываемых рыцарскими романами. Основная цель поэта, говорит Хойслер, «поднять старую поэму о „Гибели Нибелунгов“ на высоту современного искусства, дать ее в новой обработке, стоящей на высоте современного искусства, каким оно предстало ему во французских рыцарских романах».

Сравнение последовательных редакций позволяет установить приемы стилистического распространения — основного фактора превращения песни в поэму. Распространение это в количественном отношении для обеих частей не одинаково, так как источником первой части «Песни о Нибелунгах» была краткая песня, источником второй — более обширная поэма. Первая часть увеличена (по сравнению с показаниями «Саги о Тидреке») примерно в 10 раз, вторая — только в 2,5 раза. В результате первая часть более модернизирована, но это расширение произошло за счет элементов обстановочных: в сюжетном отношении она является гораздо менее насыщенной событиями, чем вторая. В связи с эпическим расширением увеличивается число действующих лиц; растет и число отдельных сцен, в которых разворачивается действие, появляются совершенно новые эпизоды, в особенности в первой части: саксонская война, в которой Зигфрид помогает Гунтеру; поездка Зигфрида в страну цвергов за своим кладом и встреча с Альберихом; приезд Зигмунта, отца Зигфрида, со свитой в гости в Вормс и др.; в развитии сцены убийства Зигфрида на охоте Хойслер усматривает влияние старофранцузского героического романа «Даурель и Бетон» (уже на второй ступени сказания о Брюнхильде по показанию «Саги о Тидреке»). Охотно изображаются события мирной жизни в форме статически-описательной: посвящение Зигфрида в рыцари при дворе отца, любовь Зигфрида и Кримхильды, празднества, прием посольств и гостей. Более подробно изображается и душевная жизнь героев. Словесный стиль становится многословным и медленным, появляются повторения, возвращения вспять, предвосхищения будущего.

Чрезвычайно обстоятельно, иногда педантично проводит Хойслер сравнение «Песни о Нибелунгах» с более ранними поэтическими обработками того же сюжета, отраженными в «Эдде» и в «Саге о Тидреке», стараясь в каждом отдельном случае доискаться до сознательного мотива того или иного новшества и отнестись соответствующие изменения к определенной ступени развития сказания. Поучительное сравнение одной и той же сцены в старой и новой обработке: например, во второй части — переправа через реку на пути в страну гуннов, прием гостей при дворе Аттилы, сцены боев или «выспрашивание клада». Основ-

ная задача при этом — характеристика индивидуального мастерства автора «Песни о Нибелунгах», его задач, его творческого облика. Для Хойслера, в отличие от Лахмана и его продолжателей, он не простой редактор и систематизатор (Ordner), а творческий поэт (Dichter) с художественной индивидуальностью.

9

Теоретические положения Хойслера и основанная на них методика исследования получили в Германии широкое признание и легли в основу всей дальнейшей работы по изучению германского героического эпоса. Разногласия и поправки в частности не меняют этого общего положения. Так, Хемпель считает, что старая поэма о гибели Нибелунгов была сложена не в Австрии, как думает Хойслер, а на Рейне;³⁹ но это не означает изменения общих принципов и методики исследования. Большие обобщающие труды Германа Шнейдера⁴⁰ и Безеке⁴¹ по германским эпическим сказаниям написаны с позиций Хойслера, как и обширная история средневековой немецкой литературы Густава Эрисмана⁴² и ряд других учебного типа пособий по этой эпохе. Критика теории Хойслера, более решительно обозначившаяся за последние два десятилетия, не всегда ведется с прогрессивных позиций и не отличается особой глубиной и убедительностью.

Взгляды Хойслера, представляющие результат изучения памятников германского эпоса, имеют значение и для общей теории развития эпоса. Хойслер покончил с теорией редакционного свода, созданной Вольфом и Лахманом, он показал, что эпическая поэма (эпопея) качественно отличается от более древнего жанра эпической песни: она возникает не в результате нанизывания эпизодических песен («кантилен»), а в процессе творческой переработки, развертывания («разбухания») песни с соответствующим изменением содержания и стиля. Так, сводная былина о Добрыне Никитиче в «Онежских былинах» Гильфердинга (сказитель Калинин, № 5), нанизывающая ряд эпизодических сюжетов об этом герое, его богатырских подвигах на нить своего рода эпической биографии, не меняя существенным образом их содержания и формы изложения, не становится от этого эпопеей, а остается сводной былиной.

Это не значит, однако, что рядом с эпическим развертыванием в формировании эпоса не играют роли процессы циклизации, значение которых Хойслер явно недооценивает. Циклизация эпоса может происходить вокруг легендарного эпического властителя (Карла Великого — в эпосе старофранцузском, Владимира Красное Солнышко — в былинах киевского цикла, Джангара — в эпосе калмыцком и т. п.). Но объединение может происходить и в результате циклизации биографической: отдельные подвиги героя, первоначально самостоятельные, сближаются

между собой как звенья эпической биографии, дополняются рассказом о его чудесном рождении и юности (*enfances* старофранцузского эпоса), о его смерти, которой нередко предшествует покаяние («монашество» — «*moniage*»); наконец, в порядке циклизации генеалогической, о его предках и потомках, предшественниках и продолжателях его славы. Классическим примером такой циклизации, биографической и генеалогической, с одновременным стилистическим развертыванием в смысле Хойслера может служить киргизская эпопея о хане-богатыре Манасе и его 40 дружинниках, его сыне Семетее и внуке Сейтеке. Сходные тенденции к циклизации обнаруживают во французском эпосе поэмы о Гильоме Оранжском, его предках и потомках; эпическую биографию получает и Роланд; в такую биографию складываются и подвиги Беовульфа в англосаксонской поэме. Сходные тенденции обнаруживают и германские сказания о Зигфриде и о Дитрихе Бернском, и поздние прозаические саги о Волсунгах и о Тидреке лишь наглядно обнаруживают те тенденции к сближению и взаимодействию, а следовательно, и к известной биографической унификации, которые издавна наличествовали между первоначально самостоятельными песнями (сказаниями) о подвигах того и другого героя.

Эпические сказания, согласно учению Хойслера, не существуют вне песен и поэм; поэтому история героических сказаний есть история литературных произведений и должна рассматриваться методами истории литературы («*Sagengeschichte ist Literaturgeschichte*»). Сравнение дошедших до нас поэтических версий и вариантов сказания обнаруживает не пассивный, а творческий характер этих изменений; он позволяет наметить эволюцию поэтических сюжетов, которая должна рассматриваться в неразрывной связи с эволюцией эпических форм и поэтического стиля в их исторической обусловленности.

Хойслер говорит, что изменения эти происходят под влиянием определенных «культурных условий». Однако о характере этих культурных (мы бы сказали — социальных) условий он умалчивает: в этом вопросе буржуазная история и социология не могли служить для него сколько-нибудь надежной опорой. Основную роль в процессе развития эпических сказаний от песни к эпопее Хойслер приписывает переходу к письменной форме, к «книжному» эпосу. Однако нам известны примеры развернутого и широкого эпического стиля и в устном эпосе: например, грандиозная по своим масштабам киргизская эпопея «Манас» или узбекский «Алпамыш» в редакции Фазиля Юлдашева.

В специальном вопросе развития сказания и песни о Нибелунгах генетическая схема Хойслера в основном должна быть признана правильной. Намеченные им последовательные этапы этого развития представляют узловые, поворотные пункты в поэтической жизни сказания, и все они являются результатом не субъективных домыслов и произвольных реконструкций, но под-

тверждаются документально — песнями «Эдды» и «Сагой о Тидреке» (за исключением «баварской» песни о бургундах, которая восстанавливается как необходимое переходное звено между двумя засвидетельствованными формами сказания). Малоубедительными представляются попытки некоторых критиков Хойслера, главным образом Панцера,⁴³ возродить старую теорию, согласно которой «Сага о Тидреке» представляет позднее «огрубленное» переложение «Песни о Нибелунгах» и не имеет значения самостоятельного источника. Не меньшие сомнения вызывают и некоторые новейшие попытки путем анализа противоречий письменной традиции восстановить ряд параллельных версий сказания, «контаминированных» автором «Песни о Нибелунгах». Так, Шнейдер⁴⁴ реконструирует две параллельные песни о Зигфриде и Брюнхильде; в обширном исследовании Кралика⁴⁵ их оказывается три (песня о героическом сватовстве с убийством как отпущением за обман и Брюнхильдой как главной героиней; песня о добыче клада и убийстве Зигфрида из-за клада с Кримхильдой в той же роли; «комическая» песня о двойной свадьбе Зигфрида и Гунтера, которая заканчивается благополучно — воцарением Зигфрида в отцовском королевстве); для сказания о гибели бургундов Кралик восстанавливает четыре параллельные песни (из них одну также «комическую»). Такие опыты «расслоения», не подтвержденные наличием материала, в сущности возвращаются к произвольным и бездоказательным методам реконструкции Вильманса или Тен-Бринка, против которых направлена была критика Хойслера. Здесь в особенности уместно вспомнить его трезвый критический принцип — не вводить в реконструкцию «лишних промежуточных ступеней» (*«überflüssige Posten stellen wir nicht in Rechnung»*).

Тем не менее вопрос о параллельных версиях имеет и принципиальную сторону, которая сохраняет свое значение, несмотря на неубедительность их реконструкции. Хойслер, намечая в своей схеме лишь узловые пункты развития сказания, зафиксированные в письменной форме, тем самым не учитывает текучести живой устнопоэтической традиции эпоса, наличия во всяком устном исполнении большого числа вариантов песни, перерастающих в известных условиях в самостоятельные версии, притом не только расходящихся между собой, но в ряде случаев перекрепляющихся в своем последующем развитии. Об этом лучше всего свидетельствует именно эддическая традиция сказаний и песен о Нибелунгах и Гьёкунгах. Однако Хойслер принципиально не признает такой текучести германского эпического предания: он видит возможность новотворчества в эпосе не в порядке устной импровизации многих певцов, а только в результате сознательной авторской инициативы отдельных выдающихся творческих личностей. «Все эти скопы и скалды, шпильманы, рыцари и рыцарские дамы исполняли заранее обдуманное, выученное наизусть песни, свои или чужие», — так формулирует Хойслер это положение

ние в теоретической статье «Песнь о Нибелунгах и проблема эпоса». ⁴⁶ «Самостоятельное творчество вполне допускает отсутствие импровизации и относительную прочность текста». В германском эпосе, по утверждению Хойслера, «не остается места для импровизации с соответствующими ей явлениями. Такие художественные произведения, как героические песни „Эдды“ или „Песнь о Хильдебранде и Хадубранде“, никогда не были плодом минутного вдохновения». ⁴⁷

Между тем на самом деле, как показывают непосредственные наблюдения над современным бытованием эпоса (русских былин, южнославянских юнацких песен, эпических сказаний народов Советского Востока), в живом устнопоэтическом предании традиция всегда бывает связана с частичной импровизацией и новотворчеством не как «плодом минутного вдохновения», а в рамках определенной сложившейся традиции сюжета и поэтического стиля. Индивидуальное творчество и коллективная традиция не противопоставлены друг другу, как думает Хойслер, но образуют диалектическое единство.

В свое время акад. А. Н. Веселовский, опиравшийся в своих исследованиях на богатое эпическое творчество современных славянских народов, обвинял немецких филологов, в «игнорировании живой эпической традиции». «Западные ученые, которые очень мало знакомы с живущей эпической традицией, — писал Веселовский, — невольно переносят на вопросы народной поэзии в древнем периоде вопросы критики чисто книжной. Этим грешит вся критика „Ниbelунгов“ и отчасти критика гомеровского эпоса». ⁴⁸ Не свободен от этой ошибки и Хойслер. Он склонен рассматривать устнопоэтические варианты песни по аналогии с вариантами средневековых рукописей. Поэтому некоторые его сопоставления имеют недостаточно гибкий, порой мелочный характер, фетишизируют наличные письменные тексты, преувеличивая обдуманность и сознательность каждого «авторского» изменения. Историко-литературный метод, недостаточно учитывающий качественные особенности устной литературы, тем самым толкает исследователя на преувеличение ее «книжного» характера.

Весьма убедительными и плодотворными следует признать замечания Хойслера о мифологических и исторических элементах германского эпоса. Они перекликаются с критикой в советской фольклористике преувеличений и ошибок «мифологической» и «исторической» школы. Они не потеряли своего значения и в настоящее время, если учесть возрождение этих теорий в современной зарубежной, в частности немецкой, науке. Для «неомифологов» (Дюмезиль, Ян де Фриз, Ф. Р. Шредер и др.) эпические сюжеты восходят к мифу, религиозному обряду и культу. Зигфрид опять становится сыном небесного бога и богини земли, его «эпическая биография» — отражением мифа об умирающем и воскресающем боге или сыне божьем, родственного скандинавскому мифу о Бальдре. ⁴⁹ Напротив, сторонники «исторических» разысканий

(Хуго Кун и Курт Вайс)⁵⁰ склонны искать источник трагедии Зигфрида, как это делалось и раньше без особого успеха, в кровавых семейных раздорах эпохи Меровингов (борьба между королевами Брюнхильдой и Фредегундой и убийство молодого короля Сигиберта, мужа Брюнхильды, по наущению ее соперницы, в 565 г.). В этих обстоятельствах критические предостережения Хойслера не потеряли и доныне своей актуальности.

Более спорными представляются замечания Хойслера по поводу так называемой «сказочной теории». Необходимо согласиться с ним, когда он отрицает сказочное происхождение сюжетов героического эпоса как универсальный закон развития эпического жанра, который в свое время отстаивал Вундт, а Панцер пытался применить к германским эпическим сказаниям.⁵¹ Эпос старофранцузский и испанский, русские былины, южнославянские юнацкие песни представляют в своей основе создания феодальной эпохи и непосредственно связаны в своей героике с историческими судьбами народа, с его борьбой за свою независимость против чужеземных захватчиков. В них наличествуют лишь отдельные разрозненные элементы, темы и мотивы сказочного происхождения, использованные как средство поэтической идеализации в соответствии с средневековым мировоззрением. То же относится, как показал Хойслер, и к более древним, но также историческим по своему происхождению германским сказаниям о Дитрихе и Эрманарихе, о гибели бургундов и мести Гудруны — Кримхильды и т. п. Однако иной характер имели сказания о юности Зигфрида, о кузнеце и кладе, о драконе и спящей красавице: они содержат не отдельные мотивы сказочного характера, которые могли бы рассматриваться в одном ряду с позднейшими литературными заимствованиями, а целую систему мотивов, восходящих, по-видимому, к древнейшей богатырской сказке.

Сказочное происхождение имеет, вероятно, и сказание о Зигфриде-свате (Зигфрид и Брюнхильда). Оно связано с ролью свата в древнем свадебном обряде как заместителя жениха, с его далеко идущими правами на невесту родича в качестве представителя родового коллектива. То, что в более древнем понимании было нормальным, считалось правилом и даже «священной» (ритуальной) обязанностью, то в понимании более позднего времени должно было стать преступлением против брачных запретов и этических норм, нарушением «доверия» со стороны побратима. На этой исторической двойственности понимания «доверия» строится трагедия Зигфрида и Брюнхильды в ее последовательных истолкованиях, характерных для нравов и психологии более позднего времени. Русская сказка, в которой слуга царевича выступает его помощником в сватовстве к богатырской деве и укрощает ее на брачном ложе, а затем становится жертвой ее мести, когда «богатырь-девка» узнает об обмане, не является, конечно, «вульгаризованным» отражением германского эпического сказания, как думал Хойслер⁵² и как повторяли за ним его ученики: она представляет

свидетельство существования широко распространенного сюжета древней богатырской сказки, основанного на указанных брачных обычаях и представлениях и отложившегося, в частности, и в германском сказании о Зигфриде-свате.

Было уже сказано, что Хойслер не остался в стороне от аристократической теории эпоса, господствовавшей в зарубежной науке ее времени. Это сказывается неоднократно в его оценке древнегерманской эпической героики по сравнению с позднейшим, более «грубым» искусством шпильманов и в его рассмотрении германского эпоса на всех ступенях его развития как «придворной поэзии» (*Hofpoesie*) — в отличие от народной песни или народного предания (*Volkssage*). Дружинный певец, создатель древнегерманского аллигерирующего эпоса, был поэт полупрофессиональный и пел при дворах германских князей; но и шпильман, человек грамотный, писал свои «книжки о героях» для рыцарских заказчиков, т. е. для феодального двора. В понимании Хойслера «Песнь о Нибелунгах» не народный эпос, а эпос «придворный» (*höfisches Epos*), как и стихотворный рыцарский роман, которому он обычно противопоставлялся. В отличие от этого «рыцарского эпоса» (*Ritterepos*) Хойслер предпочитает назвать его «героическим эпосом» (*Heldenepos*), национальным по характеру своих тем (в противоположность интернациональным, заимствованным сюжетам рыцарского эпоса), но не «народным» в смысле простонародности (согласно приведенной им французской формуле: «*épopée nationale*», но не «*épopée populaire*»).

Это истолкование в ряде случаев несомненно искажает историческую перспективу: германский дружинник эпохи «военной демократии» (термин Энгельса), как соответственно и дружинный певец, не был еще аристократом-феодалом, противопоставлявшим себя и свои воинские идеалы «народным массам»; средневековый бродячий шпильман был человек из народа и пел для народа не менее часто, чем для своих феодальных покровителей; влияние этих последних, как и влияние рыцарской литературы, на письменную форму героического эпоса было в разных случаях различным и приводило иногда к большей, иногда к меньшей «феодализации» его народной основы. Однако Кведлинбургская хроника свидетельствует о широкой популярности песен о Дитрихе Бернском «среди крестьян» — свидетельство, которое не теряет своего значения, несмотря на критические замечания Хойслера.⁵³

Требует исторического уточнения и самое понятие «книжного эпоса». Его автор, грамотный шпильман, стоит еще на грани двух эпох — свободного песенного исполнения и речитации по письменному тексту. В большинстве случаев в своей практике он, вероятно, соединял то и другое, и текст его «литературного произведения», созданного не за письменным столом, сохранял еще следы текучести устной традиции.

Показательно, что именно с этой стороны концепция Хойслера встретила возражение со стороны Ганса Наумана, создателя пре-

словутой теории «опустившихся культурных ценностей». Науман считает, что в этой концепции демократическая фигура шпильмана является «совершенно излишней» и представляет «пережиток романтизма». «Этот бесцельный и бесправный сброд акробатов, плясунов и музыкантов, — утверждает он вопреки многочисленным историческим свидетельствам, — никогда не припимал участия в создании эпической поэзии».⁵⁴

В новейших книгах Панцера,⁵⁵ крупнейшего исследователя германского эпоса после Хойслера, его младшего современника и во многом его противника, эта крайняя точка зрения приносит свои плоды. Если Хойслер признавал весьма спорные влияния старофранцузского героического романа «Даурель и Бетон» на одном из этапов сложения «Нибелунгов», то в работах Панцера называются в числе «источников» немецкой поэмы девять французских эпосов (в том числе «Рено де Монтобан», «Роланд», «Ожье Датчанин», «Майнет» — поэма о детстве Карла Великого, роман о Бове и др.); автор «Нибелунгов» знал и провансальских трубадуров (Гираут де Борнеля), и латинскую «Энеиду» Вергилия, и немецкую «Энеиду» Генриха фон Фельдеке, поэму «Вальтарий» в ее латинской обработке (X в.), немецкую поэму об Александре попа Конрада, «Императорскую хронику», «Короля Ротера», из немецких рыцарских романов — «Ивейна» Гартмана фон Ауэ и первые книги «Парцифалья» Вольфрама фон Эшенбаха, а также стихотворения многих миннезингеров. В основе этих сопоставлений лежат в большинстве случаев, как обычно, не генетические связи, а типологические сходства сюжетов и ситуаций, совпадения фразеологических оборотов, коренящиеся в традиции. При таком уровне литературного образования автор «Нибелунгов», как полагает Панцер, был, конечно, не шпильман, а клирик (т. е. получил церковное образование); может быть, был каноником собора г. Пассау (где, по-видимому, написана австрийская поэма); он знал латинский и французский языки, поэтому, вероятно, обучался в Париже или Реймсе, «как многие клирики епископства Пассауского».

Разумеется, и в этом случае мы отдадим предпочтение взглядам Хойслера, гораздо более осмотнительным и критическим, даже частично расходясь с его теоретическими положениями.

Мало внимания уделяет Хойслер историко-типологическому сопоставлению германского эпоса с эпическим творчеством других народов. Напротив, он охотно подчеркивает специфические отличия германской эпической традиции (согласно его теории — отсутствие песенной импровизации, декламационное исполнение древнегреческого певца и т. п.). Последовательное преодоление этой изолирующей точки зрения мы имеем в настоящее время в трудах проф. Теодора Фрингса (Лейпциг) и его школы, посвященных изучению германского эпоса сравнительно с эпосом славянских и восточных народов.⁵⁶

ЭПИЧЕСКОЕ СКАЗАНИЕ ОБ АЛПАМЫШЕ И «ОДИССЕЯ» ГОМЕРА

1

Памятники народного эпического творчества занимают почетное место в классическом наследии поэтической литературы как художественное отражение исторического прошлого народа в масштабе героической идеализации.

Народы нашего Союза по праву гордятся богатейшей в мире сокровищницей героического эпоса. Не только русские былины или украинские думы, но армянский «Давид Сасунский» и грузинский «Амиран», нартский эпос народов Северного Кавказа, узбекские героические и романтические дастаны, казахские богатырские песни, киргизский «Манас», якутские «олонхо» и многие другие произведения народного эпического творчества известны в настоящее время далеко за пределами своей непосредственной родины и постепенно становятся общим культурным достоянием всех братских народов нашей страны. Каждый из этих эпосов имеет ярко выраженное национальное своеобразие, отражающее особенности исторической жизни, культуры и идеологии данного народа; и в то же время некоторые из них, как например «Алпамыш» или «Кёроглы», получили широчайшее распространение среди разноплеменных и разноязычных народов, связанных между собою территориальной близостью, общностью исторической судьбы и культурным взаимодействием, и каждый из этих народов наложил на это общее наследие свой особый отпечаток.

Будучи нередко весьма древними по своему происхождению и архаичными по многим своим элементам, произведения героического эпоса до сих пор сохраняются в народной памяти как живое наследие прошлого в исполнении современных народных сказителей, творчески одаренных певцов-импровизаторов, наложивших печать своей художественной личности или школы на многовековую коллективную и текучую народноэпическую традицию.

Сохранение древнего героического эпоса в устном предании у многих народов нашей страны как все еще живого, хотя и пережиточного явления современной народной жизни сделало его

предметом пристального внимания и интереса не только нашей советской фольклористики, но и передовых фольклористов за рубежом. Сошлюсь хотя бы на классическое трехтомное исследование Чадвиков (1932—1940), где материалы, собранные русскими учеными (русские былины, эпос тюркоязычных народов в записях акад. Радлова), занимают весьма видное место.¹ О новейшей работе по сравнительному изучению героического эпоса — книге англичанина Боура (1952) — можно сказать, что в основном она построена на советских публикациях 1930—1940-х гг. — оригинальных записях, русских переводах и русских исследованиях.² Не подлежит сомнению, что изучение живого эпоса, и прежде всего эпоса народов нашей страны, стало в настоящее время важнейшим ключом для исследования общей исторической проблемы становления и развития героического эпоса.

Как памятник прошлого, хотя и сохранившийся в живой устно-поэтической традиции до наших дней, эпос должен изучаться исторически, т. е. без модернизации и искусственного приспособления памятника народной старины к идеологии и художественным вкусам современности.

Эпическое сказание об Алпамыше известно в форме героического эпоса у узбеков, казахов и каракалпаков (кунградская версия); как древняя богатырская сказка — у горных алтайцев («Алып-Манап»); оно бытует как современная, в значительной степени модернизованная «побывальщина» у башкир и казанских татар («Алпамыша» или «Алпамша»); еще в XV—XVI вв. оно было записано в Азербайджане и Анатолии под заглавием «Рассказ о Бамси-Бейреке, сыне Кам-Буры», в составе цикла литературно обработанных огузских богатырских песен или эпических рассказов, вошедших в состав известной «Книги моего деда Коркута» («Китаби Коркуд»), и до сих пор продолжает бытовать в Анатолии как народная сказка, известная в большом числе фольклорных записей 30-х гг. XIX в.³ Таким образом, различные версии этого эпического сказания бытуют на огромной территории расселения тюркских народов от Алтая через Среднюю Азию до Волги, с одной стороны, и Малой Азии, с другой. Вместе с тем по своему происхождению оно является среди многочисленных эпических сказаний этих народов одним из древнейших, если не самым древним.

Для восстановления многовековой истории произведения народного эпического творчества, сохранившегося в столь богатой и древней устнопоэтической традиции, и для научного анализа отложившихся в нем наслоений народов и веков необходимо сравнительно-историческое изучение всех его вариантов и версий как различных «ответвлений» эпического сказания: во-первых, сравнение возможно большого числа вариантов изучаемого произведения, записанных у данного народа в разных географических районах и от разных сказителей и сказительских школ; во-вторых, сравнение различных версий данного эпоса, если он встречается

у разных народов в результате исторической близости и культурного взаимодействия между ними.

Такое сравнение, или (если употребить современный лингвистический термин) сопоставление, не обезличивает изучаемого произведения. Напротив, только в результате сопоставления версий могут быть установлены как сходства, так и различия между ними — и тем самым те специфические творческие особенности, которые характерны для данной национальной редакции сказания как отражения исторического прошлого народа, его мировоззрения и культуры. Но рядом с простым сопоставлением есть и другая задача — историко-генетическая в собственном смысле. Ее методика представляет известное сходство с сравнительно-историческим методом в языкознании, восстанавливающим путем систематического сравнения родственных по своему происхождению языков последовательные этапы их развития; или еще большее сходство — со сравнением рукописей или редакций произведения средневековой письменной литературы, задачи которого (как они рисовались, например, Шахматову в его исследовании русских летописных сводов) заключаются в восстановлении творческой истории и наслоений в их исторической и социальной обусловленности.

2

Эпос «Алпамыш» лучше всего известен в узбекской редакции, записанной от замечательного, недавно скончавшегося узбекского сказителя Фазиля Юлдашева. Эта редакция насчитывает в рукописной записи, хранящейся в фольклорном архиве Узбекской АН, около 14 000 стихов, сокращенных в печатном издании поэта Хамида Алимджана до 8000,⁴ и переведена на русский язык поэтом Л. М. Пеньковским (под моей редакцией).⁵ В архиве УзАН хранится еще 12 записей «Алпамыша» от разных сказителей — с расхождениями в ряде более или менее существенных подробностей. Имеются также две другие национальные редакции эпоса — казахская и каракалпакская, также записанные несколько раз, с довольно значительными отличиями от узбекской.⁶

Алпамыш и Барчин — дети двух братьев, Байбури и Байсары, стоящих во главе шестнадцатиколленного племени Кунграт, кочевья которого расположены в стране Байсун. После долгой бездетности братья вымолили у бога детей и обручили их с колыбели. Но Байсары, поссорившись со старшим братом, откочевал в страну калмыков. На новой родине Барчин вызывает любовь богатырей-великанов калмыцкого шаха Тайча-хана. Чтобы избежать их домогательств, она объявляет, что отдаст свою руку тому из них, кто выйдет победителем из четырех (первоначально — трех) состязаний. Состязания эти — скачки коней («байга»), соревнование в искусстве владения луком и в стрельбе в цель и борьба. Барчин надеется, что победителем окажется ее жених, богатырь Алпа-

мыш, за которым она посылает послов на родину. Для своей брачной поездки Алпамыш испрашивает себе коня от старого табунщика Култая, раба и домочадца Байбури: на вид это неказистый жеребенок, который три раза попадает ему на аркан, на самом же деле это тулпар — крылатый богатырский конь. Помощником Алпамыша в этом героическом сватовстве становится один из калмыцких богатырей — Караджан, который, будучи побежден Алпамышем в единоборстве, из соперника и врага становится другом героя. Караджан на богатырском коне Алпамыша Байчибаре обгоняет всех его противников, несмотря на коварство калмыков, которые связывают своего соперника и калечат коня, вбивая гвозди в его копыта. Тот же Караджан первый вступает в единоборство с калмыцкими богатырями, после чего Алпамыш завершает его победу, поборов самого сильного из них — старшего брата Караджана, Кокалдаша.

Таким образом, Алпамыш выходит победителем из всех состязаний и становится мужем Барчин. Вместе с Караджаном они возвращаются на родину. В стране калмыков остается только семья Байсары, который все еще не хочет помириться со своим старшим братом.

Во второй части эпоса Алпамыш, узнав о притеснениях, чинимых его тестю Тайча-ханом, снова отправляется в страну калмыков во главе своих сорока джигитов. Хитрая старуха Сурхайиль, мать убитых калмыцких витязей, выходит им навстречу с сорока красавицами, устраивает пир, и опыненные богатыри засыпают. Воины калмыцкого шаха убивают всех, кроме уснувшего богатырским сном Алпамыша, который неуязвим: ни мечи, ни стрелы врагов его не берут. Его привязывают к хвосту коня Байчибара и сволокивают спящим в подземную темницу (яму) — зиндан.

Семь лет проводит Алпамыш в подземелье калмыцкого шаха. Пищу ему доставляет пастух Кайкубад, случайно открывший место его пребывания. Однажды ему удается подать о себе весть кунгратам: раненый охотником дикий гусь залетает в его темницу, Алпамыш посылает его на родину с письмом, которое пишет кровью гуся. По этому письму для спасения Алпамыша в страну калмыков отправляется его друг Караджан; но Алпамыш в последнюю минуту отказывается от помощи друга: он не хочет быть обязанным спасением никому, кроме самого себя.

В пленного влюбляется дочь калмыцкого шаха, приводит ему богатырского коня и помогает бежать. Освобожденный Алпамыш побеждает Тайча-хана, убивает его и сажает на его престол пастуха Кайкубада, за которого выдает калмыцкую царевну.

Во время безвестного отсутствия Алпамыша власть над племенем Кунграт захватил Ултан-таз (Ултан-плешивый), младший брат Алпамыша, сын Байбури от матери-рабыни (или раб-пастух). Новый властитель притесняет друзей и родных Алпамыша, изгоняет Караджана, старого Байбури заставляет себе прислужи-

вать, сестру Алпамыша Калдыргач посылает в степь пасти верблюдов. Он добывается руки Барчин и угрожает убить ее малолетнего сына Ядгара. Несмотря на упорные отказы Барчин, он готовит свадебный пир.

По пути на родину Алпамыш встречает сперва караванщиков, от которых узнает о положении дел в Кунграте, потом сестру свою Калдыргач, пасущую стадо верблюдов, затем своего старого раба и воспитателя пастуха Култая, который узнает его по примете на плече. Алпамыш надевает пастушескую одежду Култая, меняет свой облик и под видом Култая является на свадебный пир. Здесь, неузнанный, он видит все бесчинства, чинимые Ултаном над его родными и близкими, горе матери, оплакивающей его смерть, унижение старого отца и беззащитного сына, видит, кто остался ему верен из слуг, кто изменил. Происходит состязание в стрельбе из лука, причем только пришелец может натянуть старый 14 батманский бронзовый лук Алпамыша, который приносит его богатырский сын Ядгар. Переодетый Култаем, Алпамыш участвует в пении свадебных песен («олан»), обмениваясь импровизированными четверостишиями, сперва язвительными — со старой матерью Ултана, потом лирическими и задумчивыми — с самой невестой Барчин. При этом он убеждается в ее верности и намекает на свой приход и близкую месть. Наконец, Култай возвещает всему народу о возвращении Алпамыша. Герой вместе со своими друзьями уничтожает сторонников Ултана и подвергает его самого мучительной казни. В это время из страны калмыков возвращается Байсары со своими близкими.

Поэма заканчивается радостным пиром и воссоединением распавшегося племени Кунграт под властью героя Алпамыша.

Основанием для датировки героического эпоса «Алпамыш» в его трех национальных редакциях — узбекской, каракалпакской и казахской — служит историко-географическая локализация сюжета: герои принадлежат к «16-коленному племени Кунграт», их родина — местность Байсун (на юге нынешнего Узбекистана), историческим фоном являются враждебные столкновения между калмыками и тюркоязычными народами Средней Азии (время великого ойратского царства, с XV по XVIII в.); собственное имя калмыцкого шаха Тайча-хан отвечает историческому титулу ойратских властителей хун-тайчжи.

Как указал историк Узбекистана проф. А. А. Семенов, в узбекских исторических источниках XVI—XVII вв. местность к северу от г. Термеза («вилает Термеза»), в которое входит и Байсунское бекство, называется «юртом» (т. е. уделом) племени Кунграт. Оно получило его во владение при разделе завоеванных земель между узбекскими кочевыми племенами, пришедшими в Среднюю Азию вместе с Шейбани-ханом (около 1500 г.). «Каждая из областей тимуридского государства» (захваченного кочевыми узбеками Шейбани) «была отдана во владение (в юрт) то-

го или другого узбекского племени, возглавлявшегося своим племенным вождем, эмиром». «Термез, например, составлял юрт племени Кунграт...».⁷

Это обстоятельство позволяет датировать «кунгратскую» версию «Алпамыша», локализованную в Байсуне, временем после завоевания Шейбани. Эпос «Алпамыш» в его кунграт-байсунской редакции сложился в XVI в. на юге Узбекистана и отсюда распространился в другие районы Узбекистана, в Каракалпакию и южный Казахстан.

Характерно, что не только в узбекской редакции, но и в старых казахских и каракалпакских записях Алпамыш постоянно называется «узбеком», Барчин — «узбекской девушкой», Байчибар — «узбекским конем». Слово «узбек» как этнический и политический термин употребляется здесь, конечно, не в современном значении, а в том смысле, который оно имело в Средней Азии во времена Шейбани и возникших после его завоевания «узбекских ханств».

«Алпамыш» как племенной эпос кунгратов сложился среди степных кочевников-скотоводов, живших в условиях патриархальных родоплеменных отношений. Эпос сохранил яркое воспоминание о кочевом периоде жизни кунгратцев. В варианте Фазиля Юлдашева кунгратцы, не знавшие на своей родине земледелия, топчут посевы своих хозяев, принимая их за пастбища. По свидетельству историков, конфликты такого рода были обычным явлением при расселении кочевых узбеков Шейбани-хана среди оседлого населения Мавераннахра: «Расселение сопровождалось вытаптыванием и потравой пашен, превращением возделанных земель в пастбища».⁸

Историческая локализация кунгратского эпоса, более поздняя по своему происхождению, отсутствует в других, докунгратских версиях сказания об Алпамыше, как и калмыцкая тема и связанные с ней мотивы (откочевка Байсары как мотивировка свадебной поездки Алпамыша в страну калмыков, роль калмыцких богатырей и др.). При большом сходстве в именах героев и в деталях сюжета (в особенности во второй части поэмы, рассказывающей о плене и возвращении героя в день свадьбы его жены с соперником-самозванцем) в этих версиях наличествуют и существенные различия, частично восходящие, по-видимому, к более древним вариантам сказания.

В огузском «Бамси-Бейреке» богатырским состязаниям между женихами соответствуют те же три традиционных состязания между женихом и невестой, богатырской девой (скачка коней, стрельба из лука и борьба). Брачное состязание между невестой (Барсын) и женихом наличествует и в башкирской сказке.

Соперником-самозванцем в алтайском «Алып-Манаше» является не сын рабыни (или раб) Ултан, как в «Алпамыше», а друг-изменник Ак-Кубен, который, выехав на поиски своего назван-

ного брата (по известию, посланному из подземной темницы на крыльях гуся), привозит ложную весть о его смерти (как Алеша Попович в русской былине) и по обычаю левирата выступает претендентом на руку мнимой вдовы. Следы этой формы сюжета имеются и в «Бамси-Бейреке» (роль обманчика Яртачука), и в некоторых версиях «Алпамыша», в рассказе о неудачной поездке Караджана на выручку своего друга (Караджан, по-видимому, выступает первоначально в роли друга-изменника).

С другой стороны, в башкирской (менее ясно в татарской) сказке соперником героя выступает старый табунщик Колтаба (имя, созвучное имени пастуха Култая в «Алпамыше»).⁹ От него богатырь получает чудесного коня, необходимого для героического сватовства, за что и обещает отдать ему свою невесту и половину своего царства.

Мотив этот отличается большой древностью. Он встречается и в некоторых казахских богатырских сказках, соприкасающихся по своему сюжету с «Алпамышем» (например, «Джелкилдек»).¹⁰ Следы его можно найти и в узбекском «Алпамыше», где добыванию богатырского коня предшествует единоборство между молодым героем и табунщиком Култаем. Старый табунщик — Ак-Сахал-адучи («белобородый табунщик», «лучший из табунщиков», «дядя табунщиков», нередко являющийся старшим родичем героя), как отмечают акад. Владимирцов и проф. Санжеев,¹¹ играет важную роль в монгольских, а также и некоторых алтайских богатырских сказках. Перед отъездом молодого героя он выбирает ему чудесного богатырского коня, без его помощи выезд богатыря не мог бы состояться. Герой, окружающий старика всеми знаками сыновнего почтения, нередко по возвращении привозит ему в награду молоденькую красавицу-невесту. Старый табунщик — образ, сложившийся в кочевом обществе в условиях патриархально-родового строя: важная общественная роль хранителя табунов кочевого племени возвысила его, присвоив ему черты мудрого «ак-сакала», патриарха племени, и почетное прозвище дядюшки, старшего родича, наделенного в богатырской сказке сверхчеловеческой силой. Его особые права на невесту, может быть, пережиточно отражают право родового коллектива на невесту родича.

Особенный интерес для вопроса о генезисе сказания представляет алтайская богатырская сказка «Алып-Манап», записанная до сих пор, к сожалению, только однажды (1940), в варианте, по-видимому, неполном, от крупнейшего сказителя горного Алтая, ныне также покойного Н. Улагашева.¹²

Архаический характер версии несомненен: героический эпос имеет здесь форму богатырской сказки, в которой отчетливо выступают древние мифологические черты.

Богатырской сказке принадлежит и образ самого героя, сказочного великана — алпа, наделенного магической неуязвимостью (по традиционной формуле: «покраснеть — крови ему не дано,

умереть — души у него нет»), и сказочная роль его чудесного богатырского коня, способного на волшебные превращения, надежного сверхчеловеческой мудростью, единственного помощника героя в сватовстве, который чудесным образом спасает его из плена, добывая для него золотую целебную пену на одном из трех озер у подножья золотых гор. Подобно своему коню, сам богатырь также наделен способностью магических превращений: на свадебный пир своей жены, «встряхнувшись всем телом», он является в образе грязного, паршивого старика Тас-Таракая, а конь его, «покатавшись по земле», обращается в жалкую клячу. (Переодевание Алпамыша представляет более позднюю рационализацию магического превращения.)

Сказочный характер имеет и свадебная поездка героя (богатырское сватовство). Имя предназначенной ему невесты, своей «суженой», Алып-Манаш узнает из «мудрой книги» («Мой очаг вместе с ее очагом разожжен, моя постель вместе с ее постелью послана» — согласно обычной формуле алтайской сказки). Страна ее лежит на краю света, «где небо с землей сходится»: это страна, откуда нет возврата («назад следов нет»). Путь туда ведет через широкую реку, которую «на крылатом коне не перелететь, на семивесельной лодке не переплыть». В основе этих сказочных образов несомненно лежат древние мифологические представления о «потустороннем мире» — царстве мертвых, находящемся за недоступным водным рубежом. Переправляет героя старик-перевозчик в берестяной лодке, которая «на утес похожа», длиной — «в день на коне не объедешь». Фигура этого старика-перевозчика напоминает Харона античной мифологии и другие аналогичные образы.

Переступив границы этой страны, герой засыпает магическим девятимесячным сном. На спящего нападет вражеское войско, но никакое оружие его не берет: стрелы, выпущенные врагами, «о богатырские доспехи Алып-Манаша будто трава смялись», «пятисаженные сабли и длинные мечи на десять частей разлетелись. Алып-Манаш спать продолжает». Тогда по приказу хана его слуги в девять долгих дней девятиноссаженную яму вырыли и сволокли в нее спящего богатыря. Вся эта сцена очень близко напоминает пленение Алпамыша в узбекском эпосе, но магический богатырский сон мотивирован в эпосе рационально — опьянением после пира.

Сказочный характер имеют и враги героя: злобный Ак-Кан, убивающий женихов своей дочери, и в особенности семиглавый великан-людоед Дельбеген, выезжающий в бой верхом на сивом быке, в шаманистской мифологии — главный из богатырей подземного мира, выступающий в свите властителя этого мира, черного бога Эрлика. Герой-человек, как во многих богатырских сказках этого типа, тюркских и монгольских, попадает в плен к своим мифологическим противникам — богатырям подземного царства. Самое подземелье, в котором он находится в плену (в алтайской

сказке — девятиностосаженная яма, в «Алпамыше» — зипдан, т. е. подземная темница феодального Узбекистана), является остатком представления о подземном («потустороннем») мире.

Как во всех богатырских сказках, имена действующих лиц и географические названия в алтайском «Алып-Манапе» имеют не исторический, а сказочный характер и в отличие от кунгратского «Алпамыша» не могут быть приурочены к более определенному месту и времени. Государства еще нет, герой связан только со своим родом-племенем, и среди подвигов, которые он совершает, брачная поездка (в условиях экзогамных отношений) занимает особо важное место. В алтайских богатырских сказках она почти всегда сопровождается брачными состязаниями между женихами («мёрёй» или «мёриг»), чаще всего тремя (скачкой коней, стрельбой в цель и борьбой), которые рассматриваются как древний обычай и назначаются («чтобы избежать кровопролития между женихами») родичами (опекунами) невесты или самой невестой. Ср. «Кан-Толо» (в том же сборнике Улагашева): «Кто из трех состязаний сумеет выиграть два, тот невесту возьмет. Состязания будут такие: у кого будет меткой стрела, у кого будет конь быстрее, кто окажется сам посильней».¹³

Таким образом, алтайская богатырская сказка «Алып-Манап» может дать представление о наиболее архаической версии сказания об Алпамыше, однако с той существенной оговоркой, что поздняя редакция Улагашева никак не является прямым источником огузского или кунгратского эпоса и в ряде случаев обнаруживает характерные местные особенности: позднейшие оригинальные отклонения, а также неполноту и искажение в передаче древнего сюжета, который в отдельных существенных подробностях мог сохраниться в более древней форме в той или иной из позднейших по времени своего ответвления среднеазиатских редакций эпоса.

На основании известных до настоящего времени материалов генезис и история эпического сказания об Алпамыше представляются мне в следующем виде. В своей древнейшей форме богатырской сказки, современным отражением которой является алтайский «Алып-Манап», сказание это существовало в предгорьях Алтая уже в VI—VIII вв. н. э. (эпоха тюркского каганата). Отсюда оно было занесено огузами в низовья Сыр-Дарьи, где засвидетельствовано в IX—X вв., по показаниям позднейших исторических источников (сообщение Абульгази-хана о мавзолее богатырской девы Барчин, жены Мамыш-бека).¹⁴ У огузов сказание это получило самостоятельное развитие, войдя в цикл богатырских песен о богатыре Салор-Казане. Отсюда при Сельджуках (XI в.) оно было занесено в Закавказье и в Малую Азию: поздним, сильно феодализованным отражением этой версии в литературной обработке XV в. является «Рассказ о Бамси-Бейреке» в «Китаби Коркуд». «Предания об огузах, Коркуде и Казан-беке, — пишет акад. Бартольд, — несомненно перенесены были на запад

в эпоху Сельджукской империи (XI—XII вв.), к которой относится отуречение Азербайджана, Закавказья и Малой Азии».¹⁵ Народную форму той же огузской версии сохранили современные анатолийские сказки.

С передвижением на запад кыпчакских племен сказание это в XII—XIII вв. проникло в другой версии в Казахстан, Башкирию и на Волгу (эта версия известна нам только в сильно модернизированных и демократизованных формах современных «побывальщин», сохранивших, однако, и самостоятельные древние черты: башкирская и казанско-татарская сказки). С кочевыми узбеками Шейбани-хана (начало XVI в.) оно было перенесено в южный Узбекистан (Байсунское бекство — кунгратская версия), где на основе древней богатырской песни или сказки, принесенной кунгратцами с их кочевий на берегах Аральского моря, сложился героический эпос «Алпамыш», получивший в дальнейшем распространение среди узбеков, каракалпаков и казахов.¹⁶

На этом пути древняя богатырская сказка, рассказывавшая о поездке героя за невестой в «страну, откуда нет возврата», в процессе развития самих народов от патриархально-родового до раннефеодального строя превратилась в героический эпос, наполненный конкретным историческим содержанием: врагами Алпамыша в среднеазиатском эпосе сделались «язычники»-калмыки, исторические враги среднеазиатских тюркских народов, а на Кавказе — «гяуры» (христиане) Гурджистана (т. е. Грузии): бек крепости Байбурд, коварно захвативший в плен Бейрека и его 40 джигитов и бросивший их в подземелье своего замка.

На этом примере можно реконструировать типический путь трансформации древнего эпического сказания от богатырской сказки к героическому эпосу, имеющий существенное значение для теории эпоса. Следует оговорить, что сказочное происхождение сюжетов героического эпоса, которое в свое время отстаивали Вундт, а для германского эпоса Панцер,¹⁷ отнюдь не имеет сколько-нибудь универсального характера. Например, нет никаких оснований считать, что русские былины, южнославянский героический эпос или французские *chansons de gestes* восходят генетически к древним богатырским сказкам, несмотря на наличие в них отдельных мотивов сказочного происхождения. Однако эпическое сказание об Алпамыше (как у германских народов сказания о юном Зигфриде, драконе и кладе и о сватовстве и гибели Зигфрида) представляет явный случай трансформации древней богатырской сказки в героическую эпопею, засвидетельствованной в ряде последовательных версий, филиация которых крайне интересна и поучительна с теоретической точки зрения. В отношении сказания об Алпамыше интерес этот усугубляется тем, что вторая часть сказания (рассказ о возвращении героя) непосредственно связана по своему содержанию с рассказом о возвращении Одиссея в эпосе Гомера и тем самым бросает новый свет и на вопрос о происхождении «Одиссеи».¹⁸

Рассказ о возвращении героя из долголетнего безвестного отсутствия и о приходе его неожиданным и неузнанным на свадьбу своей жены с соперником-самозванцем («муж на свадьбе своей жены») сохранился в двух разных версиях — новеллистической, или романической (западной) и героической (восточной). Новеллистическая (романическая) версия имеет чрезвычайно широкое распространение в фольклоре и средневековой литературе европейских народов, но в форме в значительной мере модернизированной, утратившей черты богатырской сказки, столь очевидные в «Алпамыше».

При всех вариациях этого сюжета основная схема его следующая. Муж вскоре после свадьбы покидает молодую жену, чтобы отправиться в далекие страны (в крестовый поход, на войну, в паломничество, путешествие и т. п.). Перед отъездом он берет с нее обещание ждать его в течение определенного срока (чаще всего семь, иногда девять лет) и обещает вернуться не позже назначенного времени. На чужбине он задерживается не по своей воле (например, попадает в плен к врагам) или сам забывает о сроке. Жена получает ложное известие о его смерти (иногда — в результате обмана со стороны соперника); ее принуждают к новому замужеству (родные, покровители и друзья или сам обманщик). Муж неожиданно узнает о предстоящей свадьбе своей жены накануне или за несколько дней и в этот короткий срок чудесным образом переносится на родину с помощью волшебного помощника (святого-покровителя, дьявола, благородного демона, волшебника, дивного коня и т. п.) — единственный собственно сказочный мотив, сохранившийся в западных вариантах этого сюжета.

На родине от первого встречного (пастуха, крестьянина, нищего певца, свадебного гостя) герой узнает о происходящей свадьбе. В некоторых случаях он возвращается изменившимся и неузнаваемым из-за пережитых лишений и голода; чаще он сам меняет облик (переодевается нищим, паломником, певцом), чтобы проникнуть неузнанным на свадебный пир. В некоторых вариантах этому предшествует встреча с родными (старухой-матерью, отцом или сестрой), которые также сперва не узнают пропавшего. В чужой одежде герой стучится в ворота дома, где празднуется свадьба; иногда при этом происходит столкновение между ним и привратником или слугами нового хозяина; неузнанный, он получает место среди челяди или нищих, на скамье музыкантов; или, реже, он просит молодую выйти к воротам и подать ему милостыню ради ее покойного супруга. Признание происходит по-разному: чаще всего по кольцу, которое он опускает в кубок с вином, поднесенный ему невестой по его просьбе (иногда — по половине кольца, разломанного им на две части при расставании), или по песне, которую он поет на пиру как певец, или, наконец, по какой-нибудь физической примете (родинке, рубцу от старой

раны и т. п.). Жена с восторгом возвращается к своему старому мужу (прыгает к нему через пиршественный стол — в славянских версиях). Неудачный соперник, если он виноват, несет заслуженную кару; в других случаях дело кончается примирением (он получает денежный подарок или женится на дочери или сестре вернувшегося мужа).

Сюжет «мужа на свадьбе своей жены» известен в нескольких десятках самостоятельных версий — французских, немецких, английских, итальянских, испанских, скандинавских, русских и славянских, венгерских, румынских, новогреческих.¹⁹ Среди них представлены все основные жанры фольклора и средневековой литературы: народные эпические поэмы (французские эпосы о Карле Великом, английская поэма XIII в. «Король Горн», русские былины — «Добрыня и Алеша», «Чурила и Давид Попович», южнославянские песни о Марке Кралевиче и др.); средневековые рыцарские романы и связанные с ними народные книги (например, русские лубочные романы о Бове-королевиче и о Брунsvике); старинные народные баллады-романсы; современные народные песни (например, французские и немецкие о «Возвращении солдата»); народные сказки, в том числе и русские («Солдат и леший»); многочисленные местные предания и легенды; литературные новеллы, имеющие различные устные и письменные источники (латинская новелла Цезария Гейстербахского о Герхарде из Голенбаха — XIII в., новелла Боккаччо «Мессер Торелло» XIV в.), и ряд других.

Древнейшая из письменных записей сказания относится на Западе к началу XI в. (возвращение Раймунда де Боскет в латинском «Житии св. Веры», между 1010 и 1026 гг.). Широкая популярность сюжета связана с эпохой крестовых походов, которые создают для него максимально благоприятные бытовые предпосылки в длительных поездках христианских рыцарей, паломников или купцов «за море» на Восток. Именно в эту эпоху в средневековом рыцарском романе и новеллистике (XII—XIV вв.) сюжет приобретает ту стандартную форму и ту романтическую окраску, которые характерны для большинства западных версий (дальние странствования и приключения героя, романтика любви и верности). При этом рассказ о возвращении мужа вступает в сложные сочетания с другими популярными романическими сюжетами средневековой письменной и устной литературы, как-то: паломничество Карла Великого в Иерусалим, путешествие султана Саладина по Европе («Мессер Торелло»), приключения «рыцаря со львом» («Брунsvик») и т. д. Он прикрепляется к именам историческим (Карл Великий, герцог Брауншвейгский Генрих Лев, миннезингер Генрих фон Морунген — «благородный Морингер» старинной немецкой баллады) или к именам эпических и легендарных героев (Добрыня Никитич, Марко Кралевич, Бова и др.); в немецкой народной книге о Фаусте (XVI в.) чудесное возвращение героя происходит с помощью этого знаменитого чародея.

Сходство сюжета в основных эпизодах (при наличии вариантов) заставляет предполагать единый источник его, притом достаточно древний, поскольку в письменную литературу он проникает уже в первой половине XI в. Пестрота вариантов, наличествующая уже в ранних средневековых записях, заставляет предполагать, что источник этот следует искать в устной народной традиции, хотя до сих пор не удалось установить ни его происхождения, ни время и место его зарождения.

С этой западной версией «возвращения мужа» по своему происхождению непосредственно связан азербайджанский народный роман «Ашик-Гариб» (в записи и переводе Лермонтова — «Ашик-Кериб», 1837), проникший из Азербайджана в Туркмению и отсюда в Узбекистан под названием «Шасенем Гариб». Он является, по-видимому, ответвлением европейской (новеллистической) версии и не связан генетически с «Алпамышем».

Совершенно иной характер имеет древнейшая дошедшая до нас версия сказания о «возвращении мужа», представленная «Одиссеей» Гомера, и именно с этой версией, а не со средневековыми западноевропейскими, ближе всего связано эпическое сказание об «Алпамыше».

В центре древнегреческого эпоса стоит не романический мотив разлуки героя с молодой женой и последующего узнавания по кольцу или песне, а героическая борьба изгнанника-царя против насильников, захвативших в его отсутствие его дом, жену и власть в его родной стране.

Одиссей пробыл 20 лет в чужих краях, сперва под стенами Трои, потом в скитаниях по далеким морям и сказочных приключениях на обратном пути в родную Итаку. Его верная жена Пенелопа, тщетно дожидавшаяся возвращения мужа, окружена буйными женихами, знатными Итаки, в отсутствие царя захватившими его дом, расточающими его добро и добивающимися его мнимой вдовы. Отец Одиссея, старик Лаэрт, живет в бедности в своем сельском доме, среди рабов; мать умерла от горя; юный сын Телемах терпит издевательства насильников, покушающихся на его жизнь. Одиссей, покровительствуемый богиней Афиной, возвратившись в Итаку (в одну ночь — на волшебном корабле феакийцев), с помощью своей покровительницы принимает вид нищего старца, неузнанный приходит в свой дом, терпит грубости и издевательства женихов, испытывает верность своих домашних и слуг. Гостеприимно принимает его старый раб, «божественный свинопас» Эвмей. Его узнает старая рабыня Эвриклея во время омовения ног по рубцу на ноге, но он приказывает ей хранить его тайну. Он открывается только сыну Телемаху, который становится его помощником в борьбе с женихами. Развязке предшествует состязание в стрельбе из лука как вариант темы героического сватовства. Пенелопа соглашается стать женой того из женихов, кто сумеет натянуть богатырский лук Одиссея и, не задев, прозвить стрелой кольца на рукоятках 12 боевых топоров,

закопанных в землю в ряд острием вниз. Ни один из женихов не в состоянии натянуть лук Одиссея. Только старый нищий выполняет условие Пенелопы, и в руках своего хозяина лук становится орудием мести и истребления женихов. Лишь после этого, восстановив свою власть и права, Одиссей открывается Пенелопе, которая узнает его по тайне устройства их брачного ложа, известной только им двоим.

В «Алпамыше», в отличие от западных вариантов сюжета, целый ряд мотивов напоминает «Одиссею». Мы находим в «Алпамыше», как и в «Одиссее», старика-отца, живущего в бедности и унижении (Байбури и Лаэрт), несовершеннолетнего сына, героического отрока, угнетаемого насильниками, которые угрожают его жизни (Ядгар и Телемах), старого пастуха, раба и «домочадца» в роли друга и помощника героя (Култай и «божественный свинопас» Эвмей).

Обращает на себя внимание ряд совпадений в подробностях, которые лишь отчасти могут быть следствием сходства общей ситуации.

Одиссей просит сына сохранить тайну его возвращения, чтобы они могли испытать верность своих рабов: «чтоб сведать, кто между ними тебя и меня уважает и любит, кто, нас забыв, оскорбляет тебя, столь достойного чести». Алпамыш, подобно Одиссею, скрывает свой приход, чтобы узнать среди народа своих приверженцев и врагов: «своими глазами он увидит в народе врагов, он пришел узнать народ и страну...». Мотив этот устойчиво повторяется в ряде вариантов «Алпамыша»: у Фазилия, в каракалпакской версии, в огузском «Бамси-Бейреке» («Мне надо посмотреть, кто среди огузов мне друг, кто враг»).

Как Эвмей не раз обманывали мнимые друзья и соратники Одиссея ложной вестью о предстоящем возвращении его на родину, так что он не верит теперь и самому Одиссею, так и к Култаю приходят незнакомые люди, обольщают его надеждой, получают награду за добрую весть («суюнчи») и оставляют его потом в дураках: вот почему старик не верит и самому Алпамышу, пока не узнает его по знаку на плече (как Эвриклея узнает Одиссея по рубцу от старой раны).

Сцена угощения Одиссея в патриархальном жилище пастуха Эвмей (п. XIV—XV) очень близко напоминает аналогичную сцену угощения Алпамыша пастухом Култаем (в каракалпакской версии — с участием Ядгара).

Расправа Одиссея с нищим Иром (п. XVIII) представляет известное сходство с тем, как Алпамыш расправляется с поварами на свадебном пиру соперника-самозванца, — эпизод, также неоднократно засвидетельствованный как в кунгратской, так и в огузской версии.

Аналогию с «Алпамышем» имеет трогательная сцена в доме Одиссея, где старый пес Аргус, лежащий полумертвым и покинутым на куче навоза перед домом, узнает в нищем старике про-

павшего хозяина, приподымается, подползает к нему, виляет хвостом и, обессиленный, испускает дух (п. XVII). В «Алпамыше» старый верблюд из стада Калдыргач, семь лет, не вставая, пролежавший без движения на пастбище в отсутствие своего хозяина, почуяв его близость, внезапно подымается, приветствуя его возвращение на родину. Эпизод с верблюдом засвидетельствован не только в ряде кунгратских вариантов «Алпамыша», но и в одной из анатолийских сказок о Бейреке и может быть отнесен тем самым к древнейшему составу этого сказания. Его вариантом является аналогичная сцена со старой кобылой, матерью Байчибара, которая узнает своего сына и начинает радостно кружиться вокруг него: сцена, кроме Фазилия, также засвидетельствованная в ряде анатолийских сказок. В одной из них Бейрека узнают собака (как в «Одиссее») и жеребец, брат коня.

Состязание в пении свадебных песен с невестой и ее женщинами, столь характерное для большинства вариантов «Алпамыша», в «Одиссее» отсутствует. В западных версиях сказания герой нередко переодевается бродячим певцом и узнается по песне, которую поет на свадебном пиру (ср. «наигрыши» Добрыни в русской былине, сходно «Ашик-Гариб» и др.).

Только в «Одиссее» и в сказании об Алпамыше сохранилась героическая развязка «возвращения мужа» — состязание с женихами-самозванцами и свадебными гостями в стрельбе из богатырского лука, который может натянуть лишь возвратившийся на родину герой, его хозяин.

В «Одиссее» эта свадебная «игра» имеет характер действительного брачного состязания между женихами (как бы повторяя героическое сватовство); в то же время она является средством узнавания возвратившегося хозяина и испытания его доблести; при этом богатырский лук в руках своего владельца становится орудием мести женихам-самозванцам. В «Алпамыше» Фазилия Юлдашева нет брачного состязания и мести, сохранилась только свадебная игра как средство узнавания, но сопоставление с другими вариантами ясно показывает первоначальную роль этого эпизода в героической развязке.

В варианте Фазилия переодетый герой один среди свадебных гостей может поднять и натянуть старый (дедовский) лук Алпамыша, сделанный из 14 батманов меди, и попадает в цель. Свадебные гости начинают шептаться, не вернулся ли Алпамыш. Лук приносит мальчик Ядгар (во всех вариантах кунгратского «Алпамыша»). В казахской версии Ядгар стреляет в жениха-самозванца и наносит ему рану. В узбекском варианте Джурабаева Алпамыш первым выстрелом своего богатырского лука убивает изменника Караджана, перешедшего на сторону Ултан-таза, вторым — попадает в золотую тыкву. В алтайском «Алып-Манаше» соперник при появлении героя на свадебном пиру обращается в журавля и хочет спастись через отверстие юрты, где его поражает стрела вернувшегося хозяина (сказочная форма того же мотива). В огуз-

ском «Бамси-Бейреке» возвратившийся герой на состязании с брачными гостями стрелой из своего старого богатырского лука раскалывает перстень жениха (вероятно — ослабленный вариант мотива мести). В татарской сказке Алпамыш из своего «богатырского ружья» весом в семь батманов убивает солдат падишаха. Сходным образом в казахской богатырской сказке «Эркем-Айдар», совпадающей в своей развязке со сказанием о «возвращении мужа», герой, получив в руки свой богатырский лук, одним выстрелом уничтожает 500 врагов.

Таким образом, можно с уверенностью сказать, что лук как орудие мести первоначально присутствовал в развязке «Алпамыша», как и в «Одиссее». Позднейшее оттеснение этого мотива связано, вероятно, с желанием сказителя, в соответствии с нравами его времени, подчеркнуть самозванца более жестокой и мучительной казни (различные пытки, четвертование с помощью диких коней и т. п.). Казахская версия имеет обе формы развязки параллельно: ранение Ултана стрелой Ядгара и жестокую казнь.

В небольшом числе вариантов стрельба из лука сохранила, как в «Одиссее», характер брачного состязания. Это имеет место в одной из азиатских сказок о Бейреке, где ставится условие: кто попадет в цель, получает руку невесты. Особенно отчетливо это условие формулировано в башкирской сказке: «Потом там собрались люди по такому делу: позади дома Алпамыши была одна толстая осина: кто, натянув лук Алпамыши, пробьет эту осину насквозь, за того и должна выйти Барсын-Хылуу. Но натянуть лук Алпамыши никто из них не мог. Алпамыша сказал: „В старое время мой старший братец Алпамыша иногда заставлял меня натягивать лук“ Тогда Колтаба сказал: „Ну, не ворчи, плешивый!“ и погнался отсюда. Но старики сказали: „Не прогоняй его, пускай натягивает, если может натянуть“ После этого Алпамыша натянул лук, взял одну стрелу и прострелил насквозь ту осину, которая стояла позади дома. Тогда они подумали: „Это должно быть сам Алпамыша“. После этого Колтаба убежал оттуда».²⁰

Мотив этот несомненно древний, поскольку в сказании о «возвращении мужа» испытание женихов повторяет и в этом отношении героическое сватовство.

Эта роль богатырского лука в испытании героя отражает в поэтической форме реальные обычаи и бытовые представления воинского века. Владение богатырским луком, часто исполинских размеров, служит доказательством мужества и силы героя, более специально — испытанием его воинской зрелости: отсюда — стрельба из лука как первый подвиг богатыря (в узбекском «Алпамыше» и во многих богатырских сказках). Возможно, что лук как символ мужественности играл специальную роль в брачных обрядах (ср., например, свидетельства Геродота (I, 216) об обычаях массагетов). Можно думать, что роль лука в развязке «Одиссеи» и «Алпамыша» связана с этой древней символикой брачных испытаний.

Наконец, в «Алпамыше», как и в «Одиссее», основным содержанием рассказа о возвращении мужа является не романтика личной судьбы героя (как в западных вариантах), а героическая борьба за власть, родной дом и жену с узурпатором-насильником. При этом, несмотря на глубокое различие всей культурно-бытовой обстановки, «Алпамыш» (в особенности в классической редакции Фазиля Юлдашева) сближается с поэмой Гомера как героизованное изображение патриархального семейного быта и уклада народной жизни на заре развития классового общества. По сравнению со средневековыми, феодальными вариантами сказания, как оно сложилось на Западе (и тем более с позднейшими, современными), мы находим в «Алпамыше», как и в «Одиссее», живое и непосредственное отражение гораздо более ранней исторической стадии человеческого общества, еще близкой патриархально-родовому строю на высшей ступени его развития, когда сложилась наиболее древняя форма этого сказания.

Некоторые ученые, изучавшие историю сюжета «возвращения мужа» (например, проф. И. Созонович), высказывали предположение, что в основе средневековых вариантов этого сюжета лежит «Одиссея» Гомера, первая по времени зафиксированная в письменной форме версия сказания.²¹

Между тем именно «Одиссея» занимает среди европейских вариантов совершенно изолированное положение, резко отклоняясь в ряде существенных мотивов от стандартной «западной» версии. Гораздо более правильной представляется мне точка зрения советского исследователя, покойного академика И. И. Толстого, который видел в «Одиссее» обработку древнего, широко распространенного сказочного сюжета «возвращения мужа», совпадающего в основных чертах с гораздо более поздними по времени записи, но в некоторых подробностях более архаическими европейскими вариантами. Сопоставление «Одиссеи» с этими вариантами должно служить, с точки зрения И. И. Толстого, доказательством, что «Одиссея» в ряде случаев утратила или сохранила только в виде рудиментов целый ряд признаков, засвидетельствованных в «западной» версии.²² Еще в большей степени это относится к «Алпамышу», отражающему древнейшую героическую версию данного сюжета.

Таким образом, близость сюжета «Одиссеи» и сказания об Алпамыше, часто даже в подробностях, не может пониматься в смысле литературного «влияния» эпоса Гомера на среднеазиатскую поэму «Алпамыш», хотя бы на самых ранних этапах ее сложения. Подобное «влияние» исторически непредставимо. Оба произведения устного эпического творчества имели, вероятно, общим источником древнейший сказочный сюжет, широко распространенный в фольклоре многих народов и в другом, более позднем варианте отложившийся в средневековых западных сказаниях о «муже на свадьбе своей жены».

Существует целая группа волшебных сказок, которые, подобно сказанию об Алпамыше, объединяют в составе единого целого двойной сюжет «героического сватовства» и «возвращения мужа». Герой после ряда трудных подвигов (борьба с драконом, с великанами и дивами и т. п.) добывает красавицу и с нею несметные сокровища, или чудесного коня и птицу, или угнанные в подземное царство отцовские табуны и т. п. На обратном пути его спутники (старшие братья или товарищи), не сумевшие достигнуть той же цели, коварно пытаются известить героя (наносит ему тяжелые увечья, убивают или сбрасывают его в подземелье), отнимают красавицу и другие трофеи и, вернувшись на родину, приписывают себе его подвиги. Герою удается спастись (или исцелиться), он возвращается домой в тот самый день, когда его соперник празднует свадьбу с похищенной красавицей. Различными способами ему удается разоблачить и наказать самозванца и вернуть себе похищенную возлюбленную. Переодевание героя и состязание в стрельбе из лука, который становится орудием узнавания и мести, характерны для развязки во многих сказках этой группы.²³

Из волшебных сказок этого типа наибольший интерес представляет сказка о трех похищенных царевнах (иначе — «Три царства», № 301 по указателю Аарне—Андреева). Герой этой сказки (часто — чудесного происхождения) после ряда приключений спускается в подземное царство, где освобождает трех красавиц, находившихся в плену у дива-великана (или охраняемых драконом). Его спутники (старшие братья или товарищи), обманом завладев добычей, оставляют его на дне подземелья. После долгих странствований в подземном мире герою удается подняться на поверхность земли с помощью огромной сказочной птицы (Симург или Алп-Кара-Куш), которая выносит его из подземелья на своих крыльях, или при посредстве каких-нибудь других чудесных помощников.

Можно предположить, что скитания сказочного героя в подземном царстве (по типу сказки № 301 и некоторых других) лежат и в основе рассказа о двадцатилетних чудесных странствованиях Одиссея в поэме Гомера и связаны с мифологическими представлениями о посещении героем загробного мира. «Путешествие Одиссея в загробный мир, его любовный плен на острове Калипсо, его проезд в царство злой волшебницы Кирки и, наконец, последнее местопребывание Одиссея перед его возвращением — лежащий далеко в море, счастливый остров Феаков, все это, — как справедливо утверждает советский исследователь «Одиссеи» акад. И. И. Толстой, — реплики единого мифологического образа, тесно связанного с представлениями о стране смерти».²⁴ К тем же сказочным (в более глубокой своей основе — мифологическим) представлениям восходит в конечном счете и рассказ о семилетнем пленении Алпамыша в глубокой яме или в подземной темнице (зиндане) калмыцкого шаха или бека гяуров,

а также и все другие разнообразные случаи пленения или скитаний героя в заморских странах, которые встречаются в западных вариантах сказания о «возвращении мужа» как различные формы его позднейшей исторической конкретизации. Не случайно поэтому все версии этого сказания сохранили (как и сказка № 301) характерный сказочный мотив чудесного возвращения из чужой страны с помощью волшебного помощника — демона, святого, волшебного коня и т. п. В «Одиссее» чудесный характер имеет ночной переезд героя во время сна на волшебном корабле феакийцев. В сказании об Алпамыше героя спасает из подземной темницы его сказочный богатырский конь (как в сказке № 301 волшебная птица Симург или другие чудесные помощники). Позднее его заменит в этой роли дочь врага, влюбленная в героя чужеземная красавица.

Эти древние сказочно-мифологические черты сказания об Алпамыше наиболее отчетливо выступают, как уже было сказано, в алтайской богатырской сказке «Алып-Манап». Ее герой, сказочный богатырь («алп»), отправляется в брачную поездку в страну, откуда нет возврата («назад следов нет»); путь туда лежит через широкую реку, которую «на крылатом коне не перелететь, на семивесельной лодке не переплыть»; фигура старого перевозчика напоминает Харона, перевозчика в царство смерти античной мифологии; едва переступив границы этой страны, герой засыпает магическим сном и спящий попадает в плен к врагам; враги эти — богатыри подземного мира (злой Ак-кан, семиглавый великан Делбеген, пожирающий людей); пленника чудесным образом спасает его волшебный богатырский конь.

В международном репертуаре волшебной сказки нет сюжета, который можно было бы считать прямым сказочным источником эпического сказания об Алпамыше, рассказа о возвращении Одиссея и родственных ему сказаний. Сказка № 301 и другие названные дают лишь общее представление о типе сказочного сюжета, который послужил основой для сюжета эпического. Реконструкция этого сюжета скорее возможна на основе анализа его разнообразных эпических и фольклорных отражений и приводит нас к богатырской сказке, основные мотивы которой хорошо известны в сказочном эпосе тюркских и монгольских народов.

Герой сказки имеет чудесное происхождение (рождается от престарелых родителей, первоначально — от божественного родоначальника или «предстателя»). Он наделен магической неуязвимостью и другими признаками чудесного происхождения, которые в дальнейшем служат средством узнавания. Он растет не по дням, а по часам и достигает воинской зрелости в сказочно юном возрасте. Его первый подвиг — стрельба из лука. Он получает с помощью своего «предстателя» или добывает себе сам предназначенного ему свыше волшебного коня. Этот зачин может встречаться в богатырских сказках разного содержания.

Герой узнает о своей «суженой», указанной ему «свыше»

(«небесной деве» — в более древнем мифологическом аспекте сказки). Он побеждает ее в богатырских состязаниях (если она выступает как богатырская дева), или он побеждает в таких же состязаниях своих соперников (первоначально — богатырей подземного мира, стремящихся похитить его невесту и увести ее в свое царство). Чтобы обмануть бдительность соперников, он является на брачное состязание (имеющее характер свадебного пира) в неказистом виде, превратив и коня своего в жалкого паршивого жеребенка (конька-горбунка). После победы он увозит невесту в свою родную страну.

За этим следует «второй круг» повествования: пленение героя его врагами (соперниками) во время магического богатырского сна, семилетнее пребывание в плену (в «подземном мире» или в подземной темнице), похищение невесты соперником (или соперниками) и угроза насильственного брака, чудесное освобождение героя с помощью коня (или другого волшебного помощника), возвращение на родину в день свадьбы жены с соперником-самозванцем, узнавание и наказание соперника. Эпизоды «возвращения» в значительной части повторяют события сватовства (встреча с пастухами, перемена облика или одежды, стрельба из лука как развязка).

Если принять эту реконструкцию, подтвержденную обычной композицией волшебных сказок указанного типа, необходимо признать изначальную связь между сюжетами «героического сватовства» и «возвращения мужа», не случайно объединенными в сказании об Алпамыше. Добыча невесты героическими подвигами, пленение героя его врагами в подземном царстве и захват его невесты соперником-самозванцем, наконец возвращение героя с обычным узнаванием и наказанием похитителя (или похитителей, как в сказке № 301) — все это образует единую цепь сюжетного развития, в которой «возвращение мужа» — только второй круг повествования, по своему содержанию теснейшим образом связанный с первым, второе сюжетное звено, оторвавшееся в дальнейшем развитии от первоначального единства.

Действительно, при сравнении с обычным типом волшебной сказки с сюжетом сватовства и чудесных подвигов героя неполнота и несамостоятельность этой второй части («возвращение мужа») становится вполне очевидной: она могла обособиться лишь в позднейшую эпоху, с разрушением традиционного содержания и жанровой формы подобных сказок и с превращением сказочных испытаний мужа на свадьбе своей жены в самостоятельную бытовую и историческую новеллу, местное предание, эпическую или церковную легенду, в связи с реалистическим интересом к замечательной судьбе пропавшего в дальних странах героя, как это имело место на Западе, в особенности в обстановке крестовых походов.

Значение «второго круга» сказочного или эпического сюжета заключается в том, что сказитель или рассказчик еще раз выводит

популярного героя в серии новых приключений, аналогичных тем, которые хорошо известны слушателю, и снова ставит его перед препятствиями и испытаниями, которые он преодолевает еще раз и теперь уже окончательно. Поэтому основные эпизоды такого второго круга обычно повторяют первый: встреча с пастухами (или с пастухом), изменение внешнего облика (переодевание), состязание с соперником (стрельба из лука) в сюжете возвращения мужа в сущности являются вариантом аналогичных эпизодов богатырского сватовства.

Создание этого нового варианта облегчается самим содержанием первого круга: поскольку брачная поездка в богатырской сказке является поездкой за «суженой», указанной герою свыше, он является на брачные состязания со своими соперниками как жених на свадьбу своей нареченной невесты. В ряде алтайских сказок о сватовстве («Келер-Купш», «Козип-Эркеш», «Кан-Толо» и др.) ситуация вполне аналогична «мужу на свадьбе своей жены»: невеста ждет своего суженого в течение семи лет; ее выдают замуж насильно (часто — за богатыря подземного мира, который грозит увести ее в свое царство). До свадьбы осталось всего три дня, герой приходит на свадьбу в облике «лысого паршивца», в богатырских состязаниях он побеждает и убивает своих соперников. Особенно яркий переходный случай представляет казахская сказка «Алеуко-батыр»: здесь богатырь Алеуко обручился со своей невестой в волшебном любовном сне (а потом и в тайном ночном свидании) и приходит, переодетый и неузнанный, на ее свадьбу со слепым великаном (сокур-дау) Карьке, за которого отец отдает ее насильно. Свадебные игры-состязания (борьба, байга, стрельба из лука) превращаются в смертельный поединок между настоящим женихом и его соперником-самозванцем.²⁵

С этой точки зрения особенно важно отметить, что об Одиссее, герое древнейшего по времени записи сказания о «возвращении мужа», также сохранилось не вошедшее в гомеровский эпос предание о героическом сватовстве (состязание в беге с женихами Пенелопы).²⁶ Можно думать, что приурочение сказочных странствований Одиссея к историческим событиям Троянской войны и к циклу рассказов о «возвращениях» (υβστοι) ее героев нарушило эту исконную связь и сделало ненужной «предысторию» Одиссея и Пенелопы.

Как известно, в сложении гомеровского эпоса, в частности «Одиссеи», существенная, если не решающая роль принадлежала ионийским колониям в Малой Азии.²⁷ Отсюда следует вести и сюжет возвращения Одиссея и связи этого сюжета со среднеазиатским сказанием об Алпамыше. При этом близость «Одиссеи» и «Алпамыша», в особенности в его кунградской редакции, настолько значительна, что вряд ли можно говорить о случайном совпадении мотивов: «Алпамыш» и «Одиссея» восходят, по-видимому, к общему, «восточному» (героическому) варианту древнего сказочного сюжета. Свидетельство «Одиссеи» позволяет отнести

существование этой восточной версии сказания о «возвращении мужа» по крайней мере уже к VII в. до н. э. (если считать, что «Одиссея» около 600 лет до н. э. была уже зафиксирована в своей окончательной редакции).²⁸ Пути распространения сказания в эту древнюю эпоху истории Передней и Средней Азии пока еще остаются неясными, однако в свете других аналогичных фактов это сходство «Одиссеи» и «Алпамыша» позволяет поставить вопрос о древнейших связях между античной и среднеазиатской культурой, точнее — о восточных влияниях на греческую культуру.

Западные варианты «возвращения мужа» представляют, по-видимому, самостоятельную и значительно более позднюю фиксацию того же сказочного сюжета, получившую в эпоху крестовых походов в условиях феодального общества новый характер бытовой повеллы, местного предания, эпической или церковной легенды, со специфической для этой западной версии романтической окраской. Героическое сватовство как предыстория «возвращения» наличествует в отдельных случаях и здесь (Добрыня и Настасья, Карл Великий, средневековый роман о Бове, английская поэма «Король Горн» XIII в. и немногие другие); возможно, однако, что иногда эта предыстория имеет здесь вторичное происхождение (как результат включения в рамки авантюрного рыцарского романа или эпического цикла). В качестве второго тура повествования рассказ о похищении жены, добытой богатырскими подвигами, и о возвращении похищенной и мести похитителю неоднократно встречается начиная со второй половины XII в. в немецких эпических поэмах с сюжетом богатырского сватовства («Король Ротер», «Орендель», «Вольф-Дитрих» и др.), обычно с сохранением традиционной ситуации прихода мужа переодетым и неузнанным на свадьбу своей жены с захватившим ее в свою власть соперником.²⁹ Вероятно, и здесь мы имеем дело с использованием в эпосе старинной богатырской сказки о сватовстве. Проф. Фрингс в своих исследованиях по средневековому немецкому эпосу настаивает на восточном происхождении этого сюжета.³⁰

К ВОПРОСУ О МЕЖДУНАРОДНЫХ СКАЗОЧНЫХ СЮЖЕТАХ

Вопрос о наличии между сходными фольклорными сюжетами типологических аналогий или контактных взаимодействий есть прежде всего вопрос исторический. Он должен рассматриваться не абстрактно, а с учетом конкретных условий исторического развития народов и культурного взаимодействия между ними. На разных ступенях исторического процесса различные фольклорные жанры обнаруживают разную «проницаемость» для международных влияний (термин, получивший распространение в советском языковедении для возможных взаимодействий между разными языками).

В другом месте мы говорили, что сходные черты в героическом эпосе различных народов в значительной степени объясняются типологическими аналогиями.¹ Эпос представляет историческое прошлое народа в масштабах героической идеализации; как писал Д. С. Лихачев, он воплощает в поэтической форме понимание и оценку народом своего прошлого.² Поэтому эпос не «мигрирует» и сравнительно редко заимствует сюжеты и образы у других народов.

Иначе обстоит дело с народной сказкой. Способность сказки переходить от народа к народу и перевоплощаться в национальные формы, сохраняя международную структурную основу, обусловлена, с одной стороны, занимательностью ее содержания, волшебного или анекдотического, отсутствием в ней специальных национально-исторических и географических приурочений, характерных, например, для местных преданий (Lokalsagen); с другой стороны, ее прозаической формой, облегчающей пересказ с одного языка на другой и одновременно творческие подстановки, связанные с местным колоритом, с приспособлением к другой национальной среде.

Международный характер имеют сюжеты очень многих известных нам европейских и азиатских сказок — волшебных, животных, новеллистических и анекдотических. Об этом с несомненностью свидетельствуют многочисленные каталоги международ-

ных сказочных сюжетов, составленные по «системе Аарне» (Аарне—Томпсон, Аарне—Андреев и ряд других национальных каталогов, группирующих сказки данного народа в рамках этой общей системы). К таким международным сказочным сюжетам принадлежат, например: сказка о царевиче и жар-птице, «Конек-горбунок», «Кот в сапогах», «Спящая красавица», «Золушка», «Мальчик с пальчик», сказка о ловком воре («Сокровищница Рамсенита»), муж и жена («Кто заговорит первый»), три желания; волк (или медведь) и лиса у проруби; как лиса крадет рыбу с воза, притворившись мертвой, и многие другие. А. М. Горький писал по этому поводу в предисловии к «Книге тысячи и одной ночи»: «Ученые специалисты установили, что сказки китайцев были собраны и уже напечатаны за 2200 лет до нашей эпохи... и что в этих сказках есть много общего по темам, по смыслу со сказками индусов и европейских народов. Это утверждение дает мне право думать, что вопрос о распространении сказок правильно решают те специалисты, которые — как наш знаменитый Александр Веселовский — объясняли тематическое сродство и широчайшее распространение сказок заимствованием их одним народом у другого».³

По отношению к таким сложным по своему сюжету сказкам, как, например, сказка об Иване-царевиче, жар-птице и сером волке в ее русской, немецкой и узбекской редакции («Царевич Хасан-паша»),⁴ нельзя говорить о внутренней логике развития сюжета, так как отдельные эпизоды таких сказок в своей последовательности обычно нанизываются друг на друга как цепь приключений, без внутренней логической необходимости, что видно, в частности, и из того обстоятельства, что некоторые из этих эпизодов легко выпадают или замещаются другими без ущерба для целого. Поэтому можно, например, утверждать, что в сказке о Золушке общая тема злой мачехи с ее дочерьми и юной падчерицы, или мотив лежания в золе очага, или помощь умершей матери, а в более архаических версиях — дерева, выросшего на ее могиле, или чудесного животного (тотемного предка) объясняются сходными социальными отношениями, обычаями и верованиями и потому могут наличествовать независимо друг от друга в сказках самых разных народов,⁵ однако это никак не может относиться к цепи последовательных эпизодов, составляющих конкретный повествовательный сюжет этой сказки.

Между тем до сих пор голословно повторяется утверждение, будто сказочные сюжеты подобного рода могут «самозарождаться» либо на основе одинаковых обычаев и верований, как утверждают некоторые представители антропологической школы на Западе, либо на основе одинаковых социальных отношений, как сказали бы наши «антимиграционисты». Поскольку такое утверждение обычно ничем не доказывается, а только постулируется и потому может показаться неоспоримым и теоретически правильным, попробуем опровергнуть его бесспорными фактами.

Во многих волшебных сказках встречаются вставные стихи. Стихи эти обычно очень стойки и переходят в довольно точном переводе из одной национальной версии в другую.

Известная сказка об Аленушке («Братец и сестрица», каталог Аарне, № 450) в кратком переложении Н. П. Андреева имеет такой сюжет: «Брат превращается в козленочка, живет с сестрой в лесу; царь женится на ней; мачеха топит ее и заменяет родной дочерью; козленочка хочет зарезать; всё выясняется».⁶

В «Сказках» Афанасьева и в большинстве других русских вариантов имеется следующий стишок (диалог братца и сестрицы у пруда).

Козленочек, прибежав к пруду:

— Аленушка, сестрица моя!
Выплынь, выплынь на бережок.
Огни горят горячие,
Котлы кипят кипучие,
Ножи точат булатные,
Хотят меня зарезати!

Аленушка со дна пруда:

— Иванушка-братец!
Тяжел камень ко дну тянет,
Люта змея сердце высосала!⁷

Из многочисленных разноязычных версий ср., например, итальянскую:

— *Sorellina mia,
Il coltello ammolato.
Il secchio preparato,
Mi vogliono ammazare.*

— *Fratellino mio,
Io sono dentro nel pozzo,
Non te posso diffendere.*⁸

Или немецкую:

— *Ach, Schwesterchen, errette mich!
Des Herren Hunde jagen mich!...*

— *Ach, Brüderchen, gedulde!
Ich lieg'im tiefen Grunde;
Die Erde ist mein Unterbett,
Das Wasser ist mein Oberbett.
Ach, Brüderchen, gedulde!
Ich lieg'im tiefsten Grunde.*⁹

Или узбекскую:

— Сестрица, милая моя сестрица!
Царь велит зарезать твоего братца.
У царя злые и лживые жены.
Уж приготовил веревку резник,

Уж точит свой нож резник,
Скажи, как мне спастись от смерти?
— Братец, милый мой братец!
Как мне помочь тебе?
Я не могу тебе помочь.
Я сижу в серебряных палатах...

Несмотря на незначительные различия в частностях, было бы парадоксально утверждать, что эти стихи (как и отраженный в них повествовательный сюжет) не связаны между собой генетически и возникли независимо друг от друга под влиянием сходных общественных условий, обычаев или верований.¹¹

Таким образом, распространение сказок от одного народа к другому путем заимствования (как формулировал это А. М. Горький) — факт совершенно несомненный. Игнорирование этого факта привело к тому, что исследователи национальной сказки, не учитывая международного характера многих сказочных сюжетов, часто принимали за черты специфически национальные то, что на самом деле является международным сказочным достоянием. Между тем именно сравнительное изучение различных национальных версий того или иного международного сказочного сюжета позволяет наиболее наглядным образом установить своеобразие каждой из них и то специфическое национальное содержание быта, социальных отношений и народной идеологии, которое наполняет и видоизменяет в определенном направлении традиционную международную сюжетную схему и делает сказку культурным достоянием именно этого народа.

В области изучения международного распространения сказочных сюжетов в зарубежной фольклористике до недавнего времени всецело господствовали методология и методика так называемой финской школы. Та и другая давно уже были предметом справедливой критики в советской науке о народном творчестве.¹²

Несомненная заслуга финской школы — требование полноты документации, т. е. максимального широкого и систематического собирания и изучения вариантов (требование, ставшее общепринятым и независимым от финской школы). Специфической для финской школы является методика исследования: монографически изолированная реконструкция архетипа данной сказки по всем ее вариантам, определение места и времени ее происхождения и путей дальнейшего распространения — все это на основе чисто механического подсчета и сопоставления отдельных элементов сказки, мотивов и эпизодов, из которых слагается сюжет. Сопоставление это молчаливо исходит из неправильной предпосылки, будто всякое варьирование изолированного элемента имеет чисто механический, а не творческий характер, т. е. основано на ошибках памяти и случайных ассоциациях — явлениях, характерных для периода упадка и разложения фольклорной традиции, с которыми по преимуществу сталкиваются западные исследователи на своем национальном материале, а не для творческого периода

устного народного искусства. При этом совершенно игнорируется место и роль мотива в функциональной структуре сказки как целостного поэтического произведения.¹³ Поэтому выводы финской школы о происхождении и развитии той или иной отдельной сказки имеют случайный и часто сомнительный характер, как это признал однажды и глава школы Карл Крон, оспаривая результаты исследований Лутца Маккензена, одного из ее наиболее авторитетных адептов: «Я сам в ряде случаев был вынужден изменять свои рассуждения на совершенно противоположные».¹⁴

Существенную роль в этих неудачах играет и неполнота свидетельств. Европейская сказка всегда представлена в таких исследованиях огромным материалом современных фольклорных записей; напротив, современный Восток — в первую очередь Индия, Иран, арабский мир, Средняя и Юго-Восточная Азия — очень мало известен европейским фольклористам, несмотря на богатую документацию литературными памятниками прошлого («Панчатантра» и ее ответвления, «Тысяча и одна ночь», «Повесть о семи мудрецах», «Книга попугая» и другие сборники, имевшие широкое распространение в средневековой Европе в многочисленных переводах и обработках). А между тем хотя факты и опровергают исключительность теории «индианистов» (Бенфея, Коскена и др.), все же представляется вполне вероятным, что родиной большого числа — по крайней мере волшебных — сказок являются именно Передний и Средний Восток, откуда они заимствовали и свой волшебный колорит и многие необычные для Запада бытовые мотивы.¹⁵ Можно думать, что ключ проблемы происхождения сказки (по крайней мере волшебной) может быть найден именно на Востоке и что вопрос о ее распространении есть прежде всего вопрос о культурных связях Востока и Запада, о которых неоднократно писал наш юбиляр.¹⁶ Не следует забывать, что до XIV—XV вв. (точнее, до эпохи первоначального накопления и колониальной экспансии народов Западной Европы) в этом общении Востока и Запада, которое требует самого пристального изучения, активность принадлежала главным образом более высокому по своему культурному развитию Востоку.

Между тем за рядом сомнительных по своим результатам частных исследований финской школы в сущности до сих пор остался нерешенным основной общий вопрос: в каких культурных центрах, когда и при каких исторических условиях зародилась сказка, какими путями и в какое время она распространялась и — прежде всего — когда сложилась историческая общность, объединяющая в настоящее время Европу с Западной и Средней Азией и Северной Африкой, и каковы географические границы этой общности? Ответы на первый вопрос колеблются у разных зарубежных ученых от эпохи неолита (фон Сидов) до позднего средневековья (Весельский). В промежутке находятся: культурные связи древней Греции с Египтом и Месопотамией (в начале I тысячелетия до н. э. и раньше); греческая колонизация Малой

Азии и Причерноморья, создание эллинистических государств в Египте и Передней Азии (с IV в. до н. э.), в дальнейшем поглощенных Римской империей и ее наследницей — Византией (до середины XV в.); период буддистской экспансии из Индии (со второй половины I тысячелетия до н. э.); арабские завоевания и создание халифата (с VI—VII вв. н. э.) с центром арабской культуры в Испании (с VIII по XV в.); крестовые походы, монгольские и турецкие завоевания (с XI по XV в.) и др.

Некоторые хронологические и географические ориентиры лишь в редких случаях даются нам показаниями древних письменных источников: сохранением в древнеегипетском папирусе XIII в. до н. э. сказки о двух братьях, в «Одиссее» — международного сказочного сюжета об ослеплении одноглазого циклопа-людоеда и другого сказочного сюжета о возвращении мужа на свадьбу своей жены, у Геродота — египетской сказки о ловком воре («Сокровищница Рамсенита»), в «Золотом осле» Апулея, связанном с эллинистическим Востоком, — сказки о любви Амура и Психеи, в индийском сборнике «Панчатантра» — большого числа животных сказок древнего происхождения и т. п. Однако мы не можем разделять наивную точку зрения А. Весельского,¹⁷ характерную для современного книжного ученого, будто всякая устная народная сказка имеет письменный источник. Отсутствие письменной фиксации сказки не может служить основанием для хронологических умозаключений *ex silentio*. О возможности многовекового «латентного» (скрытого) периода устного существования произведений коллективного народного творчества неоднократно справедливо напоминал патриарх мировой романистики Рамон Менендес-Пидаль.¹⁸ Поэтому скудные вехи письменных источников не могут служить указанием для определения первоначальной родины сказки, а для датировки происхождения ее они являются только термином *ad quem*.

Точно так же не могут нас удовлетворить и многочисленные национальные каталоги сказочных сюжетов, составленные методами финской школы. Все они ориентированы на систему Аарне, полезную для первоначальной регистрации описательного характера, как была когда-то система Линнея в ботанике, но игнорирующую более глубокие и органические структурные связи между мотивами сказочного сюжета, отдельными сказками и группами сказок. Чем дальше от европейского центра, тем более эта система обнаруживает свою несостоятельность вследствие растущего местного своеобразия.

Приведем пример.

В сказках бразильских индейцев широко представлены сюжеты о звере, женихе или невесте человека (жених — ягуар, или невеста — тапир), которые могут быть сопоставлены с аналогичными сюжетами каталога Аарне (жених — медведь, волк, осел; невеста — царевна-лягушка, змея, лань и т. п.). Однако такое сопоставление имело бы чисто внешний характер.

В бразильских сказках юноша или девушка, пропавшие в лесу, через несколько лет возвращаются в родное селение вместе со своим звериным супругом. Тапир помогает новым родичам собирать для пищи ранее неизвестные им коренья, ягуар — охотиться за лесными зверями. Но люди не могут ужиться с диким животным и прогоняют его из своего селения, тем самым лишая себя навсегда его помощи и временного благополучия.¹⁹

В этих бразильских сказках полностью отсутствует характерная для европейских волшебная романтика: расколдование любовью, верностью или бесстрашием сказочного царевича или царевны, превращенных в дикого зверя (ср. «Аленький цветочек» и др.). Можно говорить лишь о типологически сходных предпосылках первобытной культуры и идеологии, породивших представление о возможности брачного общения и совместной жизни человека и животного, но характер сюжета не дает никаких опорных точек для сравнения.²⁰

То же самое можно сказать и о животных сказках народов Черной Африки. Среди них встречается немало рассказов о маленьком, но хитром и коварном зверьке, которому удается выйти победителем из соревнования с самыми крупными и сильными хищными животными. Как сообщает Д. А. Ольдерогге, у народов банту в такой роли выступает хитрый заяц, в Западном Судане — паук, у готтентотов — заяц и черепаха и др.²¹ В сказках народов Европы и Азии, отложившихся в каталоге Аарне, эта роль, как известно, принадлежит лисе. Однако и здесь сходство сюжетов чисто типологическое. Различие заключается не в простой замене одного животного другим с сохранением одинаковой сюжетной схемы: сюжеты африканских сказок в большом числе случаев совершенно не совпадают с европейскими.²²

Таким образом, мы приходим к выводу, что общность сказок, объединяемых каталогом Аарне, отражает исторически сложившуюся общность определенного культурного ареала, объединенного длительными контактами, и что тем самым она имеет исторически обусловленные границы. Но где проходят границы этой общности? Входят ли в нее, например, Китай, Вьетнам, Индонезия — или Корея, Япония? Образцы индонезийских сказок как будто показывают, что где-то в районе Сулавеси прекращается мощная экспансия индийских сказочных сюжетов, систематизированных каталогом Аарне, и на первый план выступают сюжеты нам незнакомые.²³ С другой стороны, на территории Африки, кроме Магриба и Восточного Судана, вся обширная область суахили развивалась, по-видимому и в отношении фольклора, под сильнейшим арабским влиянием, с которым связаны не только анекдотические сказки об Абу Нивасе и Гарун-аль-Рашиде, но также многие сюжеты волшебных сказок и сказок о животных, не прорвавшихся к другим народам Черной Африки.²⁴

Поэтому вполне понятно, что составитель каталога китайских сказок Вольфрам Эберхард²⁵ вынужден был совершенно отка-

заться от системы Аарне, хотя он в общем примыкает к методике и методологии финской школы. Но он не применил эту систему и в своем более новом каталоге турецких сказок, составленном в 1953 г. совместно с турецким фольклористом Пертев Найли Боратовом.²⁶ Однако и исследователи русских сказок — несмотря на существование адаптированного каталога Аарне—Андреева, также содержащего большое число сказочных типов, отсутствовавших у Аарне (всего, по подсчету составителя, 74 номера), — во многих случаях недоумевают, как приспособить реальное многообразие русских сказок к формально описательным схемам общепринятой каталогизации. Число таких случаев, как и следовало ожидать, непрерывно возрастает по направлению к границам культурного ареала, а за его пределами система в целом перестает быть пригодной для пользования.

Спрашивается, не следует ли, учитывая указанные обстоятельства, перестать трактовать эти «новые» (с традиционной точки зрения!) сюжеты как приложения и дополнения к старому европейскому каталогу, построенному без их предварительного учета? Не следует ли нам в сказках перечисленных выше народов, стоящих в настоящее время в центре наших общественных симпатий и научного внимания, искать своих собственных сюжетных (структурных) закономерностей, которые потребуют нового каталога, построенного по иной, в научном отношении более рациональной системе?

К ВОПРОСУ О СТРАНСТВУЮЩИХ СЮЖЕТАХ

Литературные отношения Франции и Германии в области песенного фольклора

Вопросы сравнительного изучения фольклора поставлены были в дореволюционной русской науке трудами акад. А. Н. Веселовского и его школы. Веселовскому, кроме ряда специальных исследований по странствующим сюжетам, принадлежит единственная попытка теоретического обоснования самой проблемы заимствования — в известном разграничении «мотива» и «сюжета» (в «Поэтике сюжетов», вышедшей посмертным изданием под ред. В. Ф. Шишмарева).¹ Напротив, западноевропейская сравнительная фольклористика пошла по пути эмпирического накопления материала и формально-описательных сопоставлений, не затрагивая ни теоретических, ни исторических предпосылок сюжетных заимствований.

Так, классический труд американского профессора Чайльда — комментарий к «Английским и шотландским народным балладам»² — дает исчерпывающие сюжетные параллели из песенного фольклора европейских стран и детальное сопоставление соответствующих версий; однако вопрос о конкретных исторических условиях и путях распространения того или иного сюжета нигде не тревожит ученого автора. Точно так же Донсё в своем «Французском романсере» на основании формального сближения сюжетов баллад определяет филиацию версий по схеме родословного древа, как будто бы речь шла о восстановлении прототипа группы старинных рукописей: нидерландская версия баллады о рыцаре-женоубийце (Halewijn) порождает немецкую (Olbert) и скандинавскую (Ulwer), немецкая — славянскую и итальянскую (La Monferrina), итальянская — испанскую (Rico Franco), скандинавская в свою очередь — английскую (Elf-Knight) и венгерскую (Molnar Anna), английская — французскую (Renaud). Возможно ли перенесение сюжетов по направлению, намеченному формальным сравнением (например, из Скандинавии в Венгрию), в какую эпоху, в какой общественной среде, при каких исторических условиях — такими вопросами автор не интересуется. В спор-

ных случаях (Скандинавия — Франция) он отделяется банальной фразой о роли моря в культурных сношениях народов: «Et n'est-ce point un merveilleux véhicule pour la chanson que les fleuves et la mer? (И не служат ли реки и моря поразительным проводником для песен)?».³

Между тем достаточно произвести более или менее систематический просмотр обширного сравнительного материала, собранного вокруг балладного творчества европейских народов, чтобы установить наличие путей и связей, более или менее прочных, относящихся к определенной исторической эпохе и обусловленных торговыми, военными, культурными отношениями. Такие связи существуют, например, между Германией и скандинавскими странами (в особенности Данией), между Скандинавией и Англией, между Германией и западными славянами; с другой стороны к Франции примыкают как ее культурные вассалы южнороманские страны: северная Италия (Пьемонт, Ломбардия, Венеция), Каталония и более отдаленно — Испания и Португалия. Немецко-скандинавские отношения в области песенного фольклора обследовал Больте, который находит многочисленные немецкие параллели для шведского и в особенности датского песенного репертуара.⁴ В XVI—XVIII вв. активность в этом взаимодействии принадлежит Германии: по рукописным песенникам Больте устанавливает проникновение немецкой песни в Данию и Швецию. Культурное влияние Германии на скандинавские страны, замечающееся в эпоху расцвета ганзейской торговли (XIV—XV вв.) и достигающее апогея во времена реформации и Тридцатилетней войны (XVI—XVII вв.), проявляется в общественном быте, в области религиозной идеологии, в языке и литературе, наконец, как констатировал Больте, в фольклоре. «Как ни бессильна была издавна Германия, — писал Энгельс в 1848 г., — но она может испытывать удовлетворение, что скандинавские нации, и в частности Дания, оказались в зависимости от нее, что по сравнению с *ними* она является даже еще революционной и прогрессивной страной».⁵

Этот пример показывает, что для внесения ясности в социально-исторические предпосылки фольклорных заимствований необходима целая серия специальных исследований, посвященных отдельным участкам более интенсивного культурного обмена. В таких исследованиях филологически точное сравнение текстов должно сочетаться с анализом конкретных исторических условий, в которых происходят заимствования, т. е. места и времени, общественных отношений и социальной среды. Весьма важным вспомогательным средством может служить критерий стиля: установление смены фольклорных стилей позволит с большей уверенностью поставить вопрос об относительной хронологии поэтических версий сказания. Конечно, постановка подобных проблем на фольклорном материале может представлять специфические трудности, отсутствующие для материала литературного: невоз-

возможность точной датировки и локализации оригиналов версий, дошедших до нас в текучих устных записях гораздо более позднего времени. Тем не менее такого рода исследования намечают путь для внесения исторической перспективы и периодизации в обширную область устнопоэтического творчества, которая, по давней романтической традиции, все еще окружена ореолом таинственной древности и часто рассматривается вне времени и пространства, как некий туманный и недифференцированный агрегат извечной и неизменной «народной поэзии».

Французско-немецкие литературные отношения в области песенного фольклора до сих пор не подвергались с этой точки зрения специальному обследованию. Вообще Франция и связанные с ней южнороманские страны довольно четко обособлены по своим сюжетам от германского мира (Германии, Скандинавии, Англии). Тем не менее небольшая группа в 7—8 старинных баллад свидетельствует о наличии французско-английских и французско-скандинавских отношений;⁶ для первых исторической предпосылкой являются длительные политические и культурные связи между Францией и Шотландией при Стюартах (XV—XVII вв.) и позже, в эпоху якобитской эмиграции, до конца XVIII в.

Напротив, сопоставление французских песен с немецкими, несмотря на географическое соседство обоих народов, дает в основном отрицательные результаты. Правда, некоторые песни, особенно бытовые, обнаруживают сходство темы, ситуации, например: «любовник, уснувший во время свидания», «девушка, просящая мужа у матери», «маленький муж», «расстрел дезертира», «ткачи», «птичья свадьба», «вымыслы».⁷ Однако при отсутствии существенных совпадений в развитии сюжета такое сходство основного мотива или темы еще недостаточно, чтобы говорить о влиянии. То же относится к сближениям в старинном балладном репертуаре, отмеченным некоторыми исследователями. Французская версия сказания о Геро и Леандре (*Le Flambeau d'amour*), как справедливо отмечает Донсьё, непосредственно не связана с немецко-скандинавской (*Die Königskinder*);⁸ «Повешенные школяры» (*Les écoliers pendus*) французской и английской баллады напоминают немецкую и скандинавскую (*Das Schloß in Österreich*) только распространенным мотивом казни невинно осужденного и последующим наказанием виновных.⁹ Испытание жезлы вернувшимся после долгого отсутствия мужем происходит во французской балладе (*La Porcheronne*), где оно связано с другой темой — дурным обращением свекрови с оставленной на ее попечение невесткой, совершенно иначе, чем в соответствующей немецкой (*Die Liebesprobe*).¹⁰ Только французская «Прекрасная Елена», утонувшая во время пляски на мосту (*La belle Héléne ou la danseuse noyée*), отдаленно напоминает «Невесту водяного» (*Wassermannsbraut*),¹¹ скорее в позднейшей немецкой редакции, рассказывающей о провалившемся на мосту свадебном поезде,

чем в датской (если только пляска на мосту во французской песне действительно является рудиментом фантастического сюжета похищения девушки водяным).

Более близкое совпадение в сюжете обнаруживают французский и немецкий шванк о неудачливом любовнике, подвешенном коварной красавицей в корзине под окном (*Le Panier — Der Schreiber im Korb*): однако обе песни могли бы почерпнуть этот сюжет из популярных в средние века рассказов о любовных неудачах Вергилия и Гиппократа.¹² Пюимегр правильно отметил сходство «Спора воды и вина» (*L'eau et le vin — Wasser und Wein*) во французских и немецких версиях; однако для обоих произведений можно предположить общий латинский источник.¹³ Наконец, в недавнее время опубликованные Л. Пинком «Лотаринские песни» обнаружили существование в этой пограничной территории баллады «*Graf Backewill*», на тему известного нормандского сказания о рыцаре *Guillaume Martel de Baqueville*, участнике крестового похода, который после семилетнего плена у сарацин чудесным образом возвращается на родину в день свадьбы своей жены. За пределами Лотарингии эта баллада до сих пор была обнаружена только в Швейцарии.¹⁴

При такой слабости взаимодействия Франции и Германии в области песенного фольклора особого внимания заслуживает небольшая группа песен-баллад, обнаруживающих настолько близкое текстуальное или сюжетное сходство, что необходимо признать их переводами или переложениями с одного языка на другой. По своим темам и преимущественному социальному распространению баллады этой группы принадлежат к солдатским песням. Поэтому можно предположить, что наиболее интенсивный обмен песнями между Францией и Германией происходил через солдат французских армий, которые в течение XVII, XVIII и начала XIX в. неоднократно и на продолжительное время занимали немецкие территории, в особенности в пограничных прирейнских областях.

В дальнейшем мы даем подробный сравнительный анализ пяти баллад этой группы, иллюстрирующих франко-немецкие культурные связи в XVII—XVIII вв. Для сравнения мы привлекаем весь доступный нам в Ленинграде материал печатных собраний французских и немецких народных песен. В качестве дополнения мы пользуемся рукописными записями, которые хранятся в Ленинграде в Архиве немецкой народной песни (Фольклорная секция ИАЭ АН). Предки немецких крестьян, переселившиеся в Россию, происходили по преимуществу из западных частей Германии (Гессен, Пфальц, сев. Эльзас, сев. Баден, Вюртемберг). Благодаря смешанному составу отдельных поселений и островному характеру их расположения наши записи представляют большое разнообразие вариантов, частично совпадающих с различными провинциальными германскими сборниками. Для песен не книжного происхождения наши записи являются

косвенным свидетельством о том, что данная песня была уже известна в Германии в эпоху, предшествующую переселению, т. е. до конца XVIII и начала XIX в. Это важная отправная точка при датировке заимствованного сюжета.

I. Возвращение солдата (*Le retour du mari soldat — Des Soldaten Heimkehr*). Эта баллада известна во Франции в ряде устных записей XIX в. К французским версиям примыкают североитальянские, изданные Нигра (Пьемонт). В Германии опубликовано около 30 записей из всех частей страны; из них наиболее ранняя — В. Вальтера — в 1841 г. Имеются также немецкие тексты из Чехии и Венгрии. К немецким версиям примыкают датские, указанные Больте.¹⁵

Мы даем французский текст в сводной редакции Донсьё, отмечая варианты, имеющие значение для немецкой версии:

1. *Povre soldat revient de guerre, Tout mal équipé, mal vêtu, Un pié chaussé et l'autre nu.* — 2. *S'en va trouver dame l'hôtesse, «L'hôtesse, avez-vous du vin blanc?» — «Soldat, avez-vous de l'argent?»* — 3. *«Pour de l'argent, je n'en ai guère; J'engagerai mon blanc cheveu, Mon équipage et mon manteau.»* — 4. *Povre soldat, se mit à table, Se mit à boire et à chanter, L'hôtesse se mit à pleurer.* — 5. *«Qu'avez-vous donc, dame l'hôtesse? Regrettez-vous votre vin blanc, Que le soldat boit sans argent?»* — 6. *«N'est point mon vin que je regrette, C'est la perte de mon mari — Monsieur, vous ressemblez à lui.»* — 7. *«Ah! dites moi, dame l'hôtesse, vous n'aviez de lui qu'un enfant: Et en voilà quatre à présent.»* — 8. *«L'on m'a écrit de ses nouvelles, Qu'il était mort et enterré, Et je me suis remarié.»* — 9. *«Dedans Lyon, y a grand'guerre. Adieu, la femme et les enfans. Je m'en retourne au régiment.»*

Из немецких редакций одна из наиболее ранних и полных записана Эрком в Ольденбурге (середина XIX в.). Ср.: Erk—Böhme, № 191a: 1. *Soldat kam aus dem Kriege, hurrah! Wohl ganz zerrissen und noch viel mehr: «Mein lieber Soldat, wo kommt er her? Hurrah, hurrah, hurrah.»* — 2. *«Ich komm wohl aus dem Kriege, hurrah! Ich hab gedient sechs ganze Jahr, Das zeigt mein Paß und Abschied dar.»* Hurrah usw. — 3. *Soldat ging in das Wirtshaus 'nein: «Frau Wirtin, hat sie gutes Bier?» — «Soldat, hat er noch Geld dafür?»* — 4. *«Kein bares Geld das hab ich nicht, Ich trag ein' grauen Mantel hier, Damit bezahl ich euer Bier.»* — 5. *Soldat setzt sich zu Tische, Er fing zu essen und zu trinken an, Frau Wirtin fing zu weinen an.* — 6. *«Frau Wirtin, warum weinet Sie? Weint Sie vielleicht wohl um das Bier, Und meint sie kriegt kein Geld dafür?»* — 7. *«Wohl um das Bier da wein ich nicht, Ich hatt' ein' Mann der mich verließ, Und meint, ihr währt es ganz gewiß.»* — 8. *«Wo kommen dann die Kinder her? Zwei hab ich hinterlassen dir, Jetzt aber, seh' ich, hast du vier?»* — 9. *«Das machen die falschen Briefe, Die mich so sehr belogen hab'n, Da nahm ich mir ein' andern Mann.»* — 10. *«Die Kinder wollen wir uns teilen: Den ältesten Sohn nehm ich zu mir, Die andern drei gehören dir.»* — 11. *«Nun komm*

mein ältestes Söhnelein! Zu Hamburg woll'n wir uns schiffen ein:
Ade, mein Weib und Kindelein!»

Тексты французский и немецкий настолько близки, что один является почти подстрочным переводом другого. Сходство становится еще более полным, если учесть некоторые варианты, позволяющие реконструировать ту форму французской баллады, которая послужила источником немецкой.

Наиболее значительное различие обеих версий — в развязке. Однако раздел детей (Erk—Böhme, 10) встречающийся во всех немецких редакциях, засвидетельствован в ряде французских вариантов и может быть с полным основанием включен в сводную версию *Doncieux*. Ср. Smith (Rom. IX), III, 10: «Prenons parti, dame l'hôtesse, Je prends les grands, vous les petits, Allons, mie, pre nons parti».¹⁶ Строфа эта присутствовала и в том варианте французской песни, который был занесен в Северную Италию, так как он засвидетельствован в трех из четырех пьемонтских текстов сборника *Nigra* (№ 28 A—C). Ср. A: «Dispartirumai vostr'anfan: A vui i cit, a mi'l pi grand».

Прощальная строфа (Erk—Böhme, 11) имеет в немецких записях также несколько вариантов. В некоторых текстах солдат убивает неверную жену (Smith (Rom. IX) var.) или угрожает ей убийством (Puymaigre, Thiersot, Guillon): окончание, вероятно, более позднее, поскольку, например, у Smith'a оно следует за разделом детей. Ср. Smith (Rom. IX), var. 11. «Si le soldat sort son érée, Trois fois au coeur lui a plongé, Tout aussitôt l'a renversé». В немецких (и итальянских) текстах такая развязка не встречается. В большинстве французских записей солдат или возвращается в полк, или отплывает за море: «A Brest est mon embarquement».¹⁷ Оба варианта развязки встречаются в немецких текстах. Erk—Böhme, 11 заменяет Брест Гамбургом; сходно в рейнской записи Зимрока (Simrock, № 310): 11. Dem König ist Krieg jetzt angesagt. In Hamburg laß ich mich schiffen ein; Ade, mein Frau und Kindelein. В пфальцской записи Heeger'a этот отъезд получает бытовое переосмысление как эмиграция в Америку; ср. Heeger, I, № 59—a, II: Nach Amerika wollen wir reisen. In Hamburg wollen wir schiffen ein, Dort soll ja unser Abschied sein. Интересно отметить, что лотарингская запись Пинка (1926) сохранила первоначальное название французской гавани, созвучное с Гамбургом (Гавр); ср. Pinck, I, 154: In Havre und dort schiffen wir ein, Adjes, mein Weib und Kinder klein, Adjes! В других текстах, как во французской редакции *Doncieux*, солдат отправляется прямо на войну, причем французские историко-географические определения (Dedans Lyon y a grand guerre) соответственно заменяются немецкими. Так во всех гессенских текстах; ср. Mittler, № 262, 11: Dem Kurfürst ist schon angezeigt, Bei Wesel da marschieren wir über den Rhein. Ade, mein Frau und Kindelein (Böckel, S. 36: Bei Koblenz fahren wir über den Rhein; Wolfram, № 70a, 9: Bei Castel marschieren wir über den Rhein, и др.).

Из деталей французского прототипа, могущих быть уточненными по другим редакциям, отметим еще следующее: Ст. 1³ *Pauvre soldat, que feras-tu* (Smith (Rom. IX), var.); [*Pauvre marin,] d'où reviens-tu?* (Bujeaud, 89) — ср. Erk—Böhme, 1: *Mein lieber Soldat, wo kommt er her?* — Ст. 8¹ *J'ai tant reçu de fausses lettres* (Smith, Rom. IX, var. 8¹=Thiersot, p. 18; Nigra, № 28. D17; *S'a j'è venü dle litre fausse*) — ср. Mittler, № 262, 9: *Ein falscher Brief, der mich betrog, Zeigt mir meines Mannes Begräbnis an* (сходно в большинстве немецких записей). С другой стороны, некоторые немецкие варианты сохранили более точный, чем у Эрка, очевидно первоначальный перевод ст. 4² французского прототипа: *Se mit à boire et à chanter* — ср. Böckel, 3²; *Fing an zu trinken, fing an zu singen* (сходно Wolfram, Heeger 59c).

Едиственная строфа немецких записей, не имеющая соответствия ни в одном французском тексте, — это строфа 2 (солдат показывает свой отпуск). При общей текстуальной близости французской и немецкой редакции на всем протяжении баллады не исключена возможность, что строфа эта выпала во французских версиях, тем более что она является вполне естественным ответом на вопрос, которым заканчивается первая строфа восстановленного нами прототипа (1³: *Pauvre soldat, d'où reviens tu — Mein lieber Soldat, wo kommt er her?*).

Почти все немецкие записи имеют припев: большинство — *hurra*, некоторые — *Kuckuck* (Hoffmann v. Fallersleben, № 228 — Силезия, Erk—Böhme — Ольденбург вар., Walter и немногие другие). Из французских текстов, по сводке Doncieux, два из западной Франции (Aunis и Maine) имеют припев: *Tout doux!*, два других из восточной (Лотарингия и Савойя); *Coucou! — Coucou, cogn, ricoucoul* (= *cocu, cornard et cocu, Ruymaigre, IV*) или *Coukette, coucou* (Rev. des Traditions populaires, 1897, XII). Отражение этого припева засвидетельствовано также северно-итальянскими версиями (Пьемонт), — ср. Nigra, 172: *cuchin, cocou, cocot, e sarin*. Этот иронический припев, высмеивающий «рогатого» мужа, принадлежал, очевидно, прототипу немецкой версии. Аналогичный припев встречается во Франции и в других песнях, высмеивающих обманутого мужа; ср. Ruymaigre, II, с. 35, «*Le mari jaloux*»: «*Il est au bois le coucou, Il chante tous les jours*». Это обстоятельство следует отметить для определения взаимоотношения немецкой и французской версии.

Сопоставление немецкой баллады с французской (и итальянской) впервые сделал Р. Кёлер (1867). Он признал, что один из текстов должен быть переводом другого, однако заявил при этом, что затрудняется определить оригинал.¹⁸ Созонович в исследовании, посвященном «поэтическому мотиву о внезапном возвращении мужа ко времени свадьбы своей жены», повторяет сопоставление Кёлера, высказываясь за приоритет французской версии над немецкой, которая, «по-видимому, является ее переводом». «И это весьма вероятно, — добавляет Созонович, — так

как редакция французской песни, сообщенная как Пюимегром, так и Бюжо, принадлежит восточной Франции, откуда песня эта могла попасть в немецкую среду, где и получила свое дальнейшее распространение с легким видоизменением».¹⁹ Однако таким же образом немецкая баллада могла попасть в восточную Францию и оттуда распространиться далее на Запад (кстати, записи Бюжо сделаны не в восточной, а в западной Франции — в Пуату: «Chants et chanson populaires des provinces de l'ouest!»). Еще позже Больте (1902), подобравший к немецкой песне датские параллели, высказался за ее французское происхождение, однако — без определенных доказательств: «Мне кажется безусловно более вероятным, — пишет Больте, — что это стихотворение (по крайней мере в данной форме) возникло во Франции под влиянием наполеоновских войн и оттуда занесено было в Бельгию, Италию и Германию».²⁰ Не выдвигает никаких аргументов в защиту этой точки зрения и Донсьё.²¹ Между тем бесспорным доказательством происхождения песни из Франции является ее припев, который имеет отношение к содержанию песни и понятен только по-французски как насмешка над обманутым мужем (cousoû — сосу) и обесмыслен в немецкой версии: Kuckuck, с последующей заменой нейтральным Hurrah! О том, что французский оригинал гораздо старше наполеоновской эпохи, свидетельствует самое содержание баллады: старый солдат, возвращающийся неузнанным на родину, — типичная фигура для эпохи рекрутчины и наемных армий с их долголетней службой, а не для «народной армии» французской революции и Наполеона. О судьбе таких солдат говорит, например, заключительная строфа немецкой песни XVIII в. («Die anhaltschen Jäger», Mittler, № 1446):

Und wenn nun Friede wird, wo wenden wir uns hin?
 Die Gesundheit ist verloren, die Kräfte sind dahin.
 Da heißt es denn zuletzt: ein Vogel und kein Nest,
 Herr Bruder, nimm den Bettelsack, Soldat bist du gewest.

Донсьё справедливо считает французскую балладу солдатской песней (complainte militaire), «сочиненной, вероятно, в армиях Людовика XIV или Людовика XV».²² Как солдатская песня она была занесена в Германию во время войн в XVII—XVIII вв. Поскольку во французских армиях были солдаты из разных частей Франции, лотарингский текст Пюимегра, которым исключительно пользовались в своих сопоставлениях с немецким Кёлер, Созонович и др., не представляет никаких преимуществ по сравнению с остальными. И действительно, он обнаруживает в развязке существенные отличия от немецкой версии: отсутствует раздел детей, старый муж угрожает убить жену и соперника и забрать детей с собою в армию. Ср. Puymaigre, строфа 6: Si je savais où est le père. . Je tuerai le père et la mère, J'engagerai les trois enfants. . . 7. J'en mettrai un dans les trompettes. . . Un autre dans la cavalerie, Et l'autre il servira aussi. . .

Немецкий перевод по признакам языка, вероятно, также относится к XVIII в.: об этом свидетельствует обращение на «ег» («sie»), как вежливая форма, в старейших записях (Erg—Böhme, Mittler и др.). Косвенным свидетельством является также распространение песни в немецких поселениях России, возникших во второй половине XVIII и в начале XIX в.

В ленинградском архиве эта баллада имеется в 7 записях. В собраниях Эрбеса, Дингеса и Шюнеманна эта песня не зарегистрирована. Рукописные тексты архива не включают существенно новых вариантов. Отметим припев «Kuckuck», а также различные варианты развязки: «Nach Hamburg laß ich mich schiffen ein»; «Und reis ein End ins England hinein» с современной концовкой «Ins Niederland wollen wir reisen, Daß wir hinkommen auf ersten Mai».

Интересно, что в трех населенных пунктах героем баллады является матрос: Es reist ein Matrose vom Kriege heim; Es ging ein Matros wohl über den Rhein. В печатных немецких текстах я не встречал такой замены; тем не менее наличие ее в двух не связанных между собою территориально районах немецких поселений заставляет признать ее значение как самостоятельного варианта, поскольку и во Франции подобная замена имеется в записи Vujeaud (Пуату). Это обстоятельство лишний раз подтверждает проникновение французской баллады в Германию через армию, в которой были представлены различные провинции Франции, а следовательно, и разные варианты песни.

Баллада о возвращении солдата соприкасается с широким кругом эпических и фольклорных сказаний, объединяемых под названием «муж на свадьбе своей жены». ²³ Во Франции существует народная песня о «возвращении мужа» (Le retour du mari), непосредственно связанная с этим сюжетом и заключающая ряд специфических для него мотивов: например, появление мужа во время свадебного пира, узнавание по кольцу, возвращение жены к прежнему мужу до окончания свадьбы. ²⁴ Однако, несмотря на отдаленное сходство общей ситуации, баллада о возвращении солдата не имеет непосредственного отношения к этим сказаниям.

II. Красивый барабанщик (Joli Tambour). Песня о красивом барабанщике известна в большом числе записей по всей Франции. Rolland дает 16 текстов, к которым присоединяется ряд вариантов в других сборниках. Из Франции эта песня проникла в романские страны: с одной стороны — в северную Италию (Пьемонт и Венецию), с другой стороны — в Каталонию. В то же время она засвидетельствована в Нидерландах и в Германии. ²⁵

В сводной редакции Doncieux французский текст имеет такой вид:

1. Sont trois tambours revenant de la guerre — ran, ran pataplan, Revenant de la guerre. — 2. La fille au Roi était à sa fenêtre etc. — 3. Le plus jeune a à sa bouche une rose. — 4. «Joli tambour, donnez-

moi votre rose!» — 5. «Fille du Roi, donnez-moi votre cuere!» — 6. «Joli tambour, demandez l'à mon père». — 7. «Sire le Roi, donnez-moi votre fille». — 8. «Joli tambour, comment oses-tu dire? — 9. Joli tambour, quelles sont tes richesses?» — 10. «Sire le Roi, ma caisse et mes baguettes». — 11. «Joli tambour, tu n'es pas assez riche. — 12. N'as pas vaillant la robe de ma fille». — 13. «Sire le Roi, ne sui bien que trop riche: — 14. J'ai trois vaisseaux dessus la mer jolie. — 15. L'un chargé d'or, l'autre de l'argenterie. — 16. Le troisième est pour promener m'amie. — 17. — Joli tambour, dis-moi, quel est ton père?» — 18. «Sire le Roi, c'est le roi d'Angleterre. 19. Et ma mère est la reine de l'Hongrie». — 20. «Joli tambour, je te donne ma fille». — 21. «Sire le Roi, je vous en remercie: — 22. Dans mon pays y en a de plus jolies».

В Германии, согласно библиографической справке, любезно предоставленной в мое распоряжение известной собирательницей немецких песен Elisabeth Marriage, имеется лишь относительно небольшое число печатных текстов (17), записанных в самом конце XIX и в XX в. Из них наиболее ранний (из Гессена, 1880) дает Erk—Böhme, № 852:

1. Es waren drei Tambur'n, Die reisten in die Fremde: ride-rom, ride-rom, ride-rom bom-bom! Die reisten in die Fremde! — 2. Der jüngste von den drein Der liebt ein schönes Mädchen. — 3. «Sag an, du schöne Dam, Kann ich dich auch wohl kriegen?» — 4. «Willst du das Mädchen haben, Mußt du den Vater fragen». — 5. «Sag an, du alter Herr, kann ich die Tochter haben». — 6. «Sag an, du junger Herr, Was ist denn dein Vermögen?» — 7. «Was mein Vermögen ist? Die Trommel und zwei Schlägel». — 8. «Wenn das dein Vermögen ist, Kannst du meine Tochter nicht kriegen». — 9. «Nein, ach, mein lieber Mann, Ich hab noch eins vergessen. — 10. Mein Vater und der ist Der König von Italien». — 11. «Wenn das dein Vater ist, Kannst mein Tochter kriegen». — 12. «Nein, ach mein lieber Herr, ich will deine Tochter nicht haben. — 13. Bei uns zu Haus im Land Da gibts auch schöne Mädchen».

С текстом Эрка почти совпадает запись Вольфрама (Гессен—Нассау, 1894, № 19). По сравнению с французской версией немецкая характеризуется известной демократизацией, бытовым реалистическим снижением. Выпадают мотив розы (2—4) и мотив кораблей (13—16), которые во французских вариантах отличаются наибольшей прочностью, образуя основной стержень лирической образности песни. Действие переносится в мещанскую среду: «старик» («alter Herr») заменяет «господина короля» («Sire le Roi»), «красавица» («ein schönes Mädchen») — «королевскую дочь» («la fille au Roi»), только молодой барабанщик сохраняет свое сказочное королевское происхождение, еще более контрастирующее с бытовой обстановкой действия.

Выпадение «розы» и «кораблей» вызывает незначительную перестройку соседних строф (Erk—Böhme, 2, 3, 9 — ср.: Doncieux, 2, 5, 17). Становится необходимой новая завязка, заменяющая

сцену у окна: 2. Der jüngste von den drein Der liebt ein schönes Mädchen. Более случайный характер носит исключение в немецкой песне строф 8 и 12 французской версии: эти строфы отсутствуют во многих французских текстах и могли отсутствовать в прототипе немецкой версии, тем более что в реконструкции Doppsieux они нарушают симметричное чередование вопросов и ответов в диалоге барабанщика. Отсутствует также у Etk'a и Wolfram'a строфа 19 (мать — королева), которая также имеется лишь в некоторых французских текстах, хотя, как мы увидим дальше, она сохранилась в другой немецкой редакции.

Вторая редакция немецкой версии представляет, по-видимому, самостоятельную обработку французского оригинала, при этом — другого варианта, чем тот, который положен в основу первой: обстоятельство, лишний раз подтверждающее распространение песни через пеструю по своему составу солдатскую среду. Большинство германских записей «барабанщика» относится к этой второй редакции. По сообщениям немецких фольклористов, она встречается, между прочим, как солдатская песня (Баден, Вена) и как детская игра (Берлин, Любек, Франкфурт, Ангальт). В моем распоряжении имеется пять печатных текстов II редакции (Саарская обл. 1896, Бранденбург и Берлин 1905, Баден 1927), к которым я могу присоединить 11 записей из Ленинградского архива. Из них приводим наиболее полный вариант (зап. Э. Г. Иогансон):

1. Fünfhundert tausend Mann Die zogen ins Manöver: Schalumbidibum, Schalumbidibum, Die zogen ins Manöver, Schalumbidibum! — 2. Und bei einem Bauer Da ließen sie sich nieder: usw. — 3. Und der Bauer hatte eine wunderschöne Tochter. — 4. Und der Ritter sprach, «Die möcht ich's gerne haben». — 5. Und der Bauer sprach: «Wie ist doch dein Vermögen?» — 6. Und der Ritter sprach: «Zwei Stiefel ohne Sohlen». — 7. Und der Bauer sprach: «Jetzt kannst du sie's nicht haben». — 8. Und der Bauer sprach: «Wie heißt'doch deinen Vater?» — 9. Und der Ritter sprach: «Ist König von Italien». — 10. Und der Bauer sprach: «Jetzt kannst du sie'a ja haben». — 11. Und der Ritter sprach: «Jetzt will ich sie's nicht haben. — 12. Denn in unsrem Lande Da gibt es noch viel schön're. — 13. Schwarzbraunes Haar und rosa-rote Wangen».

Специфическим отличием II редакции является новая бытовая мотивировка диалога — маневры и постой в крестьянской квартире (строфы 1—3). Происходит дальнейшая демократизация обстановки: в диалоге выступают крестьянин как отец девушки, заменяющий короля, и рейтер, т. е. конный солдат (так в большинстве вариантов: Ritter — только в трех случаях). Начальный стих с разными вариантами — Fünfmal hunderttausend Mann, Sechshundert tausend, Dreihunderttausend, Zehntausend — характеризует эту редакцию во всех записях, как наших, так и германских. С точки зрения восстановления французского прототипа важно отметить, что два французских текста имеют аналогичное

начало. Ср. Rolland (II, 159): *Trois cents soldats Revenant de la guerre* (ср.: Puymaigre, I, 218. В некоторых провинциях песня начинается так: *Trois cents soldats revenaient de la guerre*). Это обстоятельство позволяет предположить, что в основе II немецкой редакции лежала другая версия французской песни. Самостоятельность II редакции подтверждается также тем, что близких словесных совпадений между двумя немецкими редакциями не имеется. Диалог хотя и здесь в основном построчно следует за оригиналом (причем строфы 5—12 редакции II соответствуют строфам 6—13 редакции I), однако введение повторяющейся формулы «*Der Bauer sprach... Der Reiter sprach...*» сильно меняет словесный состав стиха. В связи с заменой барабанщика рейтером меняется его ответ отцу девушки: в редакции I в соответствии с французским текстом — *Die Trommel und zwei Schlägel*; в ред. II основные варианты — *Zwei Stiefel ohne Sohlen*; *Zwei Stiefel und zwei Sporen*. Характерным для II редакции является также усиление иронической концовки новой дополнительной строфой, отсутствующей в французском тексте (13: о красоте девушек на родине рейтера).

Сопоставление приведенного текста с другими вариантами позволяет предположительно дополнить основной текст II редакции. После строфы 7 другие варианты имеют следующий ответ рейтера крестьянину: *Und der Reiter sprach: «So kannst du dir's einglasen»*. Эта вставка немецкой песни, не имеющая соответствия во французском оригинале, вполне подходит к грубоватому юмору всей переработки и, вероятно, была уже в основном тексте II редакции, так как с ее восстановлением мы получаем нормальное чередование реплик рейтера и крестьянина, нарушенное именно в строфах 7—8.

После обычного вопроса об отце и соответствующего ответа (*Was ist denn auch dein Vater? — Ein König von Italien*, строфы 7—9) следует параллельный вопрос о матери: 10—11. *Und der Bauer sprach: «Was ist denn auch deine Mutter?» — Und der Reiter sprach: «Die Königin von Sachsen»*. Это упоминание о матери рейтера в двух других записях, между собою территориально не связанных, следует непосредственно за отказом крестьянина и, очевидно, вытеснило выпавший из текста обычный вопрос об отце. Ср.: 7. *Ei und der Bauer sagt: «Da kannst du keine haben»*. — 8. *«Ei meine Mutter ist die Königin von Sachsen»* (в других вариантах: *«Meine Mutter ist die Königin von Sachsen»*). Французская сводная редакция *Doncieux*, как уже было указано, имеет строфу о матери-королеве (19). Следовательно, и эта строфа, вероятно, принадлежала исходной форме редакции II.

Наконец, в германской записи из Саарской области (Köhler A) имеется — единственный раз в пределах текстов, мне доступных, — мотив розы, перенесенный, в соответствии с немецкой фольклорной традицией, с барабанщика на девушку: 3. *Der Bauer hat ein' wunderschöne Tochter*. — 4. *Die Tochter hat ein' wunder-*

schöne Rose. — 5. «Ach Bauer, darf ich deine Tochter lieben? ...» и т. д. Поскольку мотив розы имеется во французском оригинале, он мог в этой форме быть и в основном тексте II редакции, где он получает прочное место, благодаря параллелизму со ст. 3. Из других текстов той же редакции II стих этот выпал благодаря утрате сюжетной функции.

Если в записи Иогансон, как показывает сравнение вариантов, отсутствуют 4 строфы первоначальной основной формы редакции II, то в других записях песня последовательно подвергается дальнейшим сокращениям. Путь развития указывает общее бытовое снижение песни, демократизацию обстановки, характерные для некоторых версий. Выпадает романтический мотив королевского происхождения рейтера, остается острый диалог, обмен грубостями. На отказ крестьянина — «Du kannst sie ja nicht haben» (7) — рейтер отвечает: «Du kannst sie ja verglasen» (8); за этим непосредственно следует: 9—10. «In unsrem Dorf da gib't's auch schöne Mädchen, Schwarzbraunes Haar und rosa-rote Wangen». В этом же направлении развиваются и германские версии (например, Künzig, Köhler A).

III. Мальбрук. Широкая популярность песни о Мальбруке начинается с 1781 г.²⁶ Ее занесла во дворец Людовика XVI кормилица наследника M-me Poitrine, французская крестьянка, и подхватила королева Мария Антуанетта, культивировавшая при дворе сентиментально-демократические вкусы, а вслед за ней — версальские и парижские модники и модницы. Ставшую внезапно популярной мелодию использовал Бомарше в «Свадьбе Фигаро» (романс паж, II д., сц. 4). Появился даже костюм à la Malbrough, который носили при дворе и в городе: «сюртук цвета индиго с черными отворотами, черный жилет, белые панталоны, черные чулки, на башмаках — траурные черные пряжки».²⁷ Популярность «Мальбрука» быстро распространилась за пределы Франции. Гете неоднократно слышал эту песню в Италии и отметил в дневнике своего путешествия (Верона, 16 сентября): «Мальбрук слышен на всех улицах».²⁸ В «Римских элегиях» II он возвращается к этой теме, свидетельствуя о повсеместном распространении популярного мотива:

... So verfolgte das Liedchen Malbrough den reisenden Briten
Einst von Paris nach Livorn, dann von Livorno nach Rom,
Weiter nach Napel hinunter; und wär er nach Smyrna gesegelt,
«Malbrough» empfind ihn auch dort! «Malbrough» im Hafen das Lied...

Но, обязанная своей популярностью старому режиму, песня о Мальбруке не замолкла и в революционной Франции. Известно, например, что Наполеон любил напевать «Мальбрука», отправляясь в поход.²⁹ Бетховен воспользовался в 1813 г. этим мотивом для музыкальной характеристики французов в своей симфонической поэме «Die Schlacht von Vittoria». Это может служить косвенным доказательством популярности песни среди солдат напо-

леоновской армии. Таким образом, распространение «Мальбрука» за пределы Франции могло идти не только через влияние французской моды на господствующие классы культурных вассалов Франции (т. е. в основном — через книгу), но и более прямым и демократическим путем — при непосредственном бытовом соприкосновении с солдатами французской революционной армии.

Наиболее ранние французские тексты «Мальбрука» относятся уже к эпохе его популярности в 80-х гг. XVIII в. Вопрос о происхождении народной песни, которую M-me Poitrine привезла из своей деревни в Версаль, остается не вполне выясненным. Как известно, герой песни Мальбрук — знаменитый английский полководец герцог Мальборо (John Churchill, герцог Marlborough, 1655—1722), одержавший ряд побед над французами в войне за испанское наследство (1700—1714). Песня, вероятно, сложилась непосредственно после битвы при Мальплаке (Malplaquet, 1709), когда распространился ложный слух о смерти английского главнокомандующего; на самом деле герцог Мальборо скончался в глубокой старости в совершенно мирной обстановке. Некоторые исследователи (M. Haupt,³⁰ Ch. Marelle³¹ и др.) по стилю песни и мелодии приписывали ей большую древность, рассматривая «Мальбрука» XVIII в. как переделку старинной песни на смерть герцога Гиза, убитого под Орлеаном (1563), или даже как балладу «рыцарских времен»; однако прямых доказательств в пользу этих предположений не имеется.³² Во всяком случае известные нам отражения «Мальбрука» в Германии, Дании (через Германию), Голландии, Англии и южнороманских странах (Каталония, Пьемонт) восходят к той форме французской песни, которая получила повсеместную известность в конце XVIII в.³³

Мы даем французский текст и немецкий перевод в том виде, в каком они впервые засвидетельствованы в Германии в «Дамском альманахе» 1784 г. («Der Frauenzimmeralmanach», Leipzig, 1784: по-видимому, перепечатка из журнала «Pomona», 1783, IX).³⁴ Ряд других текстов в альманахах и листовках (fliegende Blätter) того же времени описаны Коппом, Мейером и др.

V a u d e v i l l e I. Marlbrouk s'en va t-en guerre Miron-ton-ton mirontaine, Marlbrouk s'en va t-en guerre, Ne sait quand reviendra. — 2. Il reviendra tà Pâques etc. Ou zà la Trinité etc. — 3. La Trinité se passe, Marlbrouk ne revient pas. — 4. Madame à sa tour monte, Si haut qu'elle peut monter. — 5. Elle voit venir son Page De noir tout habillé. — 6. «Beau Page, ha mon beau Page! Quelles nouvelles apportez?» — 7. «Aux nouvelles que j'apporte vos beaux yeux vont pleurer. — 8. Quittez vos habits roses Et vos satins brochés. — 9. Mr. Marlbrouk est mort, Est mort et enterré. — 10. J'l'ai vu porter en terre Par quatre officiers. — 11. L'un portait sa Cuirasse, L'autre son bouclier. — 12. L'un portait son grand sabre, L'autre ne portait rien. — 13. Al'entour de sa tombe Romarins l'on planta. — 14. Sur la plus haute branche Le rossignol chanta. — 15. La cérémonie faite Chacun s'en fut coucher. — 16. Les uns avec leurs

femmes, Et les autres tous seuls. — 17. Ce n'est pas qu'il en manqué, Car j'en connais beaucoup. — 18. Des Blondes et des Brunes, Des Châtaines aussi — 19. Ainsi finit l'histoire De Malbrouk renommé.

Сводная редакция Doncieux, составленная на основании французских печатных текстов 1784—1785 гг. и фольклорных записей XIX в., представляет некоторые отличия. Отсутствует пародическое окончание (строфы 16—19), которое Doncieux считает привеском, хотя оно встречается в Германии во всех старых переводах и во Франции во многих старых текстах; Doncieux заканчивает свою реконструкцию строфой 15, которой предшествует *Disoit en son lagage: Requiescat in pace*. После строфы 8 Doncieux имеет: *Prenez la robe noire et les souliers cirés*. В немецких переводах этот стих не встречается. Строфа 12 представлена другим вариантом, совпадающим с некоторыми немецкими фольклорными версиями. *Le troisième son casque Et l'autre son épee* (вместо обычного в старых печатных текстах: «*Et l'autre ne portait rien*»).

Немецкий перевод «Дамского альманаха» очень близко следует за французским текстом:

Volks gesang. I. Marlbruk zog aus zum Kriege, Mirong tong tong mirongtaine, Marlbruk zog aus zum Kriege Weiß nicht kömmt er zurück. — 2. Er kömmt auf Ostern wieder, Längst Trinitatis doch. — 3. Und Ostern war vergangen, Marlbruk kam nicht zurück. — 4. Auf ihren Turm Madame, So hoch sie konnte, stieg. — 5. Sah ihren Pagen kommen, Wie traurig kam er her! — 6. «Ach lieber, lieber Page! Was bringst du neues mir?» — 7. «Dein schönes Aug wird weinen, Hörst du die Trauerpost. — 8. Leg ab die rosgen Kleider Und deinen Blumenschmuck. — 9. Dein Marlbruk ist gestorben Todt und begraben schon. — 10. Ich sah'n zu Grabe tragen, Vier Officiers trugen ihn. — 11. Der eine trug den Harnisch, Der andre seinen Schild. — 12. Sein großes Schwerdt ein dritter. Der vierte — der trug nichts. — 13. Um seines Grabes Hügel Ist Rosmarin gepflanzt. — 14. Auf seinem höchsten Stengel Schlug eine Nachtigall. — 15. Nach der vollbrachten Feier Ging jedermann zu Bett. — 16. Die Männer mit den Weibchen Die andern all' allein. — 17. Die vielen, die ich kenne, Die waren all dabei. — 18. Die Blonden und die Schwarzen, Die Braunen auch dazu. — 19. So endigt sich das Märchen, So endigt sich Marlbruk.

Большинство печатных текстов XVIII в. воспроизводят с незначительными вариантами этот перевод. Однако небольшая группа листовок того же времени³⁵ восходит, как показал Копп, к другому переводу, из которого отметим следующие варианты: 4. *Madame eilt in die Höhe, So hoch sie steigen kann. — 5. Sie sieht den Paschen kommen, In Trauer ganz verhüllt. — 7. — Die Zeitung, die ich bringe, Macht schöne Augen naß 14. Hoch oben auf dem Gipfel Sang eine Nachtigall.* С этой редакцией в основном совпадает старейший текст, записанный в устном исполнении в сборнике Soltau (1844).³⁶

Третий перевод, наиболее совершенный в литературном отношении, не вышел за пределы узкого круга веймарского двора. Вместе с французским оригиналом он появился в рукописном «Тифуртском журнале» 1783 г. («Das Journal von Tiefurt»), в издании которого принимал ближайшее участие Гете вместе со своими веймарскими друзьями и покровителями. Переводчик пытается передать особенности языка и стиля старинной народной песни немецкими эквивалентами: «Malbrough zieht hin zum Kriege, Dudeldum dum dum dum dum dudeldeya! Malbrough zieht hin zum Kriege, Weiß nit, wann wieder kommt!..».³⁷

Фольклорные записи немецкого «Мальбрука» сравнительно немногочисленны и относятся, за немногими исключениями, к концу XIX и XX в. Среди них отметим три записи у Шюнеманна, Дингеса и Сокольской и одну из Галиции (Rech-Kantor, 1927). К этому я могу присоединить 13 текстов Ленинградского архива.³⁸ Широкое распространение этой песни, притом в форме, совпадающей не со старинными листовками, а с современными фольклорными редакциями, заставляет думать, что немецкие крестьяне вывезли ее из Германии, где она, вероятно, уже успела демократизироваться в эпоху наполеоновских войн. Значительное отличие тех и других фольклорных версий от печатных переводов XVIII в. позволяет высказать предположение, что они сложились независимо от этих переводов в процессе устнопоэтического усвоения немецкими крестьянами французской солдатской песни.

Основные отличия фольклорных версий от перевода касаются следующих признаков. 1) Незнакомое имя Мальбрука заменяется более типичными для немецкой народной песни: Fein Heinrich (Franz Heinrich, Stolz Heinrich), Ein Fähnrich (по созвучию с предыдущим), Mein Bruder (по созвучию с Malbruk). 2) Отсутствует пародическое окончание (строфы 15—19); заключительный мотив могилы подвергается сокращению (строфы 13), сохраняя только одну строфу (14), совпадающую с традиционной символикой немецкой народной песни (мотив соловья). 3) Выпадает строфа 8 (и соответствующее продолжение некоторых французских вариантов) — предложение посла облачиться в траур. Посол везде является не в черном, а в окровавленной одежде. 4) Строфа 4, вводящая героиню — Madame, ввиду резкого несоответствия стилю немецкой народной баллады (ср. оба перевода), подвергается разнообразным переделкам, соответственно изменяющим основную драматическую ситуацию. В зависимости от характера этой перестройки баллада представляет три типа, отличающихся значительной самостоятельностью.

Тип I. Текст наиболее близок оригиналу. Рассказ в первом лице; вместо Madame — ich, вместо Malbruk — mein Bruder (запись А. М. Леоновой).

1. Mein Bruder zog zum Kriege: Wer weiß, ob er noch lebt. — 2. Er hat es mir versprochen, Auf Ostern kommt et heim. — 3. Die Ostern sind verflossen, Mein Bruder kommt nicht heim. — 4. Ich

stand's auf jenem Berge Und schaute rum und rum. — 5. Da sah ich drei Bursche kommen, Die warem von Blut so rot. — 6. «Guten Tag, guten Tag, ihr Burschen! Was bringt ihr neues mit?» — 7. «Das neueste, was wir haben; dein Bruder lebt nicht mehr. — 8. Wir haben ihn bergaben Mit vier der Offizier. — 9. Der eine trug den Dekkel, Der zweite das Gewähr. — 10. Der dritte trug die Lanze, Der vierte ritt sein Pferd — 11. Auf jenem Grabsteinhügel Da sang die Nachtigall. — 12. Wer ist denn hier begraben: Der Mutter einziger Sohn!».

По сравнению с оригиналом пропущены строфы 7—8, отброшена пародическая концовка (15—19), мотив соловья над могилой, которым заканчивается песня, самостоятельно развит в стиле немецкой народной лирики (12). Остальные строфы представляют вариации оригинала — с наибольшими изменениями в строфах 4—7.

Тип II. Madame заменяется родителями (Elterlein).

I. Feins Heinrich zog zum Kriege — Wie die bomja-ja, jucheira-sasa Feins Heinrich zog zum Kriege, Wer weiß, kommt er zurück. — 2. Er hat auch nicht geschrieben — usw. Zu seinen Elterlein. 3. Übers Jahr kam einer geritten, Was bringt er Neues mit? (вар.: Mit Blut war er bespritzt) — 4. «Ach Heinrich, liebster Heinrich, Was bringst du Neues mit?» — 5. «Die Neuheit will ich euch bringen, Mach euer Herz so schwer. — 6. Euer Sohn der ist gestorben, Er ist tot und lebt nicht mehr. — 7. Er wurde auch schön begraben mit vielen Offiziern». — 8. Die Mutter sank zur Erde, Vor lauter Kummer und Gram. — 9. Der Vater schrie zum Himmel: «Gib meinem Sohn die Ruh!»

Основное изменение — в строфе 2: родители, ожидание письма — новые мотивы (эпохи мировой войны?), заменяющие обычную завязку (2—4). В связи с этим — новая концовка: изображение горя родителей (строфы 8—9). Главная часть песни, заключающая описание похорон, сильно сокращена (выпущены строфы 11—12). Мотив могилы (13—14) отсутствует, вытесненный новыми строфами.

Тип III. Наиболее распространенная фольклорная версия, представленная всеми прочими записями и известными мне германскими текстами. Жена (Madame) заменена возлюбленной в стиле немецкой народной песни (ein schwarzbraunes Mädchen). Ср. запись П. И. Зиннера:

1. Stolzer Heinrich zog zum Kriege — Widilump-ja-ja, juheirasa — Stolzer Heinrich zog zum Kriege, Wer weiß kommt er zurück. — 2. Er liebt ein schwarzbraunes Mädchen, Das war so wunderschön. — 3. Sie sah einen Boten kommen Der war so rot wie Blut (обычно: von Blut so rot). — 4. «Ach Bote, liebster Bote mein, Was bringst du Neues mir?». — 5. «Die Neuigkeit, die ich bringe, Macht dir die Äuglein rot. — 6. Dein Fähnrich ist erschossen. Er ist tot und lebt nicht mehr. — 7. Ich hab ihn sehn begraben Von vielen Offiziern. — 8. Der erste trug seinen Säbel, Der zweite sein Gewehr. — 9. Über sein Grab wurde geschossen Mit Kugeln und mit

Schrot. — 10. Dort oben auf jenem Berge Dort singt die Nachtigall. — 11. Die sang dem Fähnrich zur Ehre Für seine Tapferkeit».

Основное изменение и здесь в завязке (строфа 2 вместо 2—4). Новая строфа имеет два одинаково распространенных варианта: Die war so wunderschön или Verlassen muß er sie. (2). Описание похорон сокращено на одну строфу (12), но в германских записях (Marriage, Voretzsch) оно находится на обычном месте; за ним следует дополнительная строфа, заключающая новый мотив: пушечный салют над могилой (9). Мотив соловья над могилой (10) получает самостоятельное развитие в добавочной строфе (11), но иначе, чем в I. В остальных текстах встречаются разночтения в деталях, редко — индивидуальные дополнения, обычно сокращения. Например, Dinges, № 30 опускает девушку, поле, описание похорон и доводит песню до минимального объема четырех строф 1, 6, 7, 9: Der Fähnrich zog zum Kriege. . . Der Fähnrich ist geschossen. . . Der Fähnrich wird begraben. Über sein Grab wird geschossen. . .

Такова последняя форма, которую получает французский «Мальбрук» в немецкой песне в результате «перепевания» в течение 150 лет. Пример этот очень поучителен, так как наличие определенного оригинала позволяет со значительной достоверностью восстановить все этапы этой трансформации, характерной для устной традиции.

IV. **Наказанный болтун** (Der plauderhafte Knabe — La discretion des garçons). Этот старинный шванк принадлежит к числу наиболее распространенных в немецком песенном фольклоре. Мы можем проследить его в многочисленных записях с XVI в. до наших дней. К XVI в. относятся два текста на листовках (Erk—Böhme, № 1303); из них первый, напечатанный в Нюрнберге около 1530 г., отличается от всех последующих более простой строфической формой (4 стиха вместо 6 в остальных текстах). К первой половине XVII в. относятся два свидетельства о существовании этой баллады, одно, подтверждающее ее широкую популярность в эпоху Тридцатилетней войны, — в политической переделке, направленной против полководца католической лиги Тилли: ср. строфы 3—6: Und hielten alle dreye Gar heimlich einen Rat, Zu rechen ohne Schewe Des Tylli Übeltat.³⁹ В первой половине XVIII в. песня эта была напечатана в сборнике Bergliederbüchlein (Erk—Böhme, № 1304, около 1740). В 1771 г. ее записал Гете для Гердера в окрестностях Страсбурга (Erk—Böhme, № 1306). В XIX—XX вв. она встречается во всех фольклорных песенных сборниках.⁴⁰ К этим текстам я могу прибавить еще 39 рукописных из Ленинградского архива.

Кроме немецких текстов известны нидерландские, датские (с немецкого) и два французских.⁴¹

Современные немецкие записи баллады представляют при довольно прочном композиционном остоле чрезвычайно разнообразие вариантов для отдельных звеньев повествования. Благодаря

прихотливому переплетению этих вариантов в существующих версиях восстановление исходного прототипа представляет существенные трудности, как, впрочем, и в большинстве других случаев по отношению к старому балладному репертуару XV—XVI вв. Для того чтобы дать некоторое представление о разнообразии материала, мы представим сводку записей Ленинградского архива, в большинстве перекликающихся в своих вариантах с теми или иными текстами из юго-западной Германии.

Группа I.

1. Es waren drei Gesellen, Sie taten, was sie wellen, Sie spielten alle drei Auf einem Gartenplatz, Der welcher unter ihnen Das schönste Mädchen hat. — 2. Der jüngste unter ihnen, Der nichts verschweigen konnte, — «Gestern abend spät hat mir ein Mädchen zugeredit, Ich soll bei ihre schlafen In ihrem Federbett». — 3. Das Mädchen stand an der Wand Und hört ihre eigene Schand. Die Schand die war so klein, Die Schand die war so groß, So daß ihr das Wasser Die Wangen hinab floß. — 4. Die Nacht die kommt geschlichen, Der Knab der kommt geritten, Er klopft so leise an Mit seinem goldnen Ring: — «Schatz, schlafest oder wachest, Mein auserwähltes Kind?». — 5. «Ich schlafe nicht, ich wache, Aber'rein tu ich dich nicht lassen. Du hast mich gestern spät In Schand und Red gestellt. Du hast mich bei schwarzbraun's Mädchen In Schande lassen stehn». — 6. «Wo soll ich denn hinreiten? Es schlafen alle Leute Und alle Bürgerskind. Es regnet und es schneit. Es geht ein kühler Wind». — 7. «Nemst du's dein Pferd an Zaum und führ ihn an ein Baum, Spreit du's deinen Mantel aus Auf's Laub und grüne Gras Und leg dich darauf nieder: Bald ist es wiederum Tag!».

Наиболее значительные варианты других текстов касаются строф 3, 5 и 7.

Девушка подслушивает (стр. 3³⁻⁶). Вариант: «Ach Gott, gib mir doch so, Ach soviel Verstand, Daß mich der heillose Knabe Nicht kriegt in seine Hand». Строфа нередко выпадает.

Упрек девушки (стр. 5³⁻⁶). Варианты: «Hättst du es gestern abend Dein Plappern Lassen sein, so dürftest du jetzt schlafen Beim wackern Mägdelein». «Reit du es numme hin, Wo du hergeritten bist, Ich kann alleine schlafen, Wenn du nicht bei mir bist». Концовка — иронический совет (стр. 7). Варианты: Dort unten an dem Teiche, Dort steht ein Baum, trägt Feigen [mit Zweigen]. Da bind dein Pferd nur dran Mit Zügel und mit Zaum, Und hast du brav gebetet, So schlafe ohne Traum. — Reit hinaus auf jene Wiese, Es steht ein Baum dazwischen [. . . trägt Nüsse], Bind dein Pferd daran, Mit Zügel und mit Zaum, Und sag, du hast geschlafen bei einer edlen Dam. Другие варианты 7¹⁻². Geh'nauf auf jene Heide, Dort steht ein Baum trug Weiden; ein Baum recht weite; ein Hagebusch weite; eine Lindene weite. . . и др. С этим типом окончания конкурирует другой, более грубый: Dort drunten in jenem Teiche [auf jener Heide] Da liegt ein Kuhdreck breite, Leg deinen Kopf darauf, Auf jenen weichen Dreck, Und sag, du hast

geschlafen Mit mir im Federbett. В некоторых вариантах объединены обе концовки («Baum» и «Kuhdreck»).

В некоторых случаях за обычной концовкой (ироническим ответом девушки) следует моралистическое заключение. Ср.: Nun hockt er sich auf sein Gaul Und schlug sich auf sein Maul Und sprach: — «Du falsche Zung, Hättst du geschwiegen fein, So hätt ich dürfen schlafen Bei der Herzliebsten mein». Иначе: Das hörten wohl die Knechte [die Herrn Harsknechte]: «Dem Kerl geschieht es rechte: Hätt er geschwiegen still, Sein Maul gehalten fein, So dürft er heute schlafen Beim schönsten Mädelein». Первая форма заключения известна в Германии уже в старейшей версии 1530 г. в несколько иной редакции. Ср. Erk—Böhme, № 1302, стр 10: Auf hub er da sein weiße Hand, Schlug sich selber an seine Wang: «Seh hin, mein Maul, nun hab dir das, Daß du doch nichts verschweigen magst». Следовательно, она принадлежит к основному тексту. Очень близкий к современному тексту у Гете (1771); ср. Erk—Böhme, № 1306, стр. 6: Er saß sich auf eim Gaule Und schlug sich selbst aufs Maule: «Hättst du nur still geschwiegen, Du lose Plapperzung, Du bringst mich um das Liegen Beim Schwarzbraun Mädels jung». Вторая форма этого нравоучения также встречается в Германии в современных записях (например, Erk—Böhme, III, стр. 192; Mittler, № 304; Wolfram, № 55 и др.) и, вероятно, является модернизацией.

Остатком более древней формы баллады является также переходная строфа (после 5) — ответ героя на упрек девушки. Ср.: «Gestern abend bin [war] ich betrunken Da redt ich was ich konnte. Und alles was ich redet, Das war der kühle Wein. Steh auf, du Auserwähltel Steh auf und laß mich ein!» Эта строфа сохранилась лишь в немногих современных записях, но встречается в обоих текстах XVI в. (Erk—Böhme, № 1302, строфа 7, и 1303, строфа 5) и в подтекстовке мелодии 1611 г. (Erk—Böhme, III, стр. 190), а следовательно, она была в первоначальной редакции. Ср. Erk—Böhme, № 1302, 7: «Nächten so war ich gar trunken, Da redet ich nach Gedanken, Und was ich redet, das tät der Wein: Steh auf, Herzlieb, und laß mich ein!». Введение этой строфы в основной текст баллады восстанавливает нормальное чередование реплик в диалоге.

Из более мелких вариаций отметим в стр. 1⁴ Kartenblatt вместо Gartenplatz. Этот вариант, встречающийся в германских записях, по-видимому более правильный (спор за карточной игрой).

Группа II представляет значительные отличия от предыдущей.

1. Es waren drei Husaren: Die hielten untereinander Einen heimlichen Rat, Welcher unter ihnen Die schönste bei sich hat. — 2. Der jüngste war darunter, Der nichts verschweigen konnte; — «Mich hat gestern abend Ein Mädchen angeredt, Ich soll ja bei ihr schlafen In ihrem Federbett. — 3. Als ich nun bei ihr schlief, so mich die Not ergriffe, So schwing ich mich aufs Pferd Und reite schnell davon, Und laß das arme Mädchen In Schimpf und Schande stehn». — 4. Die Uhr schlägt schon elfe. Der Husar der kam um

zwölfe. Er klopfte leise an Mit seinem geldnen Ring: «Schläfst du oder wachest, mein allerliebstes Kind?». 5. «Ich schlafe nicht und wache Kein Husar nicht aufzumachen. Husar, Husar, Du hast ein losen Sinn, Wo du warst gewesen, Da reite wieder hin». — 6. «Wo hin soll ich jetzt reiten? Es schlafen alle Leute Und alle Bürgerskind. Es donnert und es hagelt Und bläst ein kühler Wind». — 7. «Reit hin nach jenem Teiche, Da steht eine hohle Eiche, Da steige du herab Und lege dich hinein, Da werden deine Haare Bald abgefiedert (вар.: gefедert. ungefedert.) sein».

Остальные тексты не представляют значительных разночтений. Отметим варианты начала. Es waren drei Gesellen (№ 3, 7); Es waren drei Halunken, Die waren alle drei betrunken (№ 4); в остальных записях: Es waren drei Husaren (№ 2. Die gut miteinander waren). В двух записях сохранились остатки строфы, в которой девушка подслушивает похвалу (между 3 и 4); ср. № 2, 4; Es wurd im Dorf bekannte, Das Mädchen stand in Schande. — «Oh, großer Gott verleih, Verleih mir Kraft und Gnad, Daß dieser lose Bengel Kein Anteil an mir hat» (ср. № 9, 3: Das Mädchen, das stand nicht weit von der Wand Und hört ihre eigene Schand. . .). Основной особенностью этой версии является строфа 3, в которой гусар высказывает намерение бросить девушку. В германских текстах она засвидетельствована в нескольких случаях, в особенности в записях начала XIX в. (Meinert, № 46, var., Simrock, № 47; Mittler, № 304; из более поздних Wolfram, № 55). Эта строфа, вероятно принадлежащая основному тексту, восстанавливает первоначальное содержание похвальбы героя и дает тем самым иную мотивировку развязки: молодец хвастает, что он обесчестит девушку и потом бросит ее.

Наиболее ясна эта выпавшая в позднейших редакциях мотивировка у Зимрока: «Wenn ich nun bei ihm schliefе, Ein Pfand ich ihm wohl liebe; Ich säß auf meinem Gaul und ritte weit davon; Ich ließ das wackre Mädchen In Schimpf und Schande stehn». «Ein Pfand» представляет эвфемистическое иносказание для ребенка, который останется у опозоренной девушки «залогом» любовной встречи. Наиболее ранний текст (1530 г.) не оставляет никакого сомнения в правильности этого истолкования. Ср. Erk—Böhme, № 1302, строфа 2: Und tut es dann den Willen mein, Und geht mit einem Kindelein, So sitz ich auf und reit davon Und laß das braun Maidlein in Schanden stehn. Таким образом, в первоначальной редакции отповедь девушки вызвана не болтливостью героя как таковой, а разоблачением его намерения бросить возлюбленную.

Мы получаем, таким образом, полный текст шванка, в который должны быть включены еще 4 строфы: после строфы 2 — строфа 3 (герой объявляет о своем намерении покинуть возлюбленную, обесчестив ее), после строфы 5 — оправдание героя («Gestern war ich trunken»), за которым, вероятно, следовал вторичный отказ девушки (сохранившийся как один из вариантов строфы 5); после строфы 7 — моралистическое заключение («Nun setzt er

с sich auf sein Gaul. .»). Первоначальной мотивировкой ссоры между любящими является намерение героя покинуть опозоренную возлюбленную.

Такая реконструкция непосредственно подводит нас к тексту наиболее ранней версии шванка в листовке 1530 г. (Erk—Böhme, № 1302),

1. Gut Reiter bei dem Weine saß, Der sich viel stolzer Red vermaß; «Mir hat ein schönes Jungfräulein Sein Treu und sein Ehr verheißen. — 2. Und tut es dann den Willen mein, Und geht mit einem Kindelein; So sitz ich auf und reit davon, Und laß das braun Maidlein in Schanden stahn». — 3. Das Maidlein stund neben der Wände, Es höret der Red ein Ende, Was gab ihr Gott in ihren Sinn? Daß wiederheim zu schlafen ging. — 4. Wohl hin um halber Mitternacht Der Reiter auf die Gassen trat. Er trat wohl auf die Straßen, Er fand sein braun Maidlein entschlafen. — 5. Er klopft an mit seinem Ring: «Schlafst oder wachst, mein Kaiserin? Steh auf, Feinslieb, und laß mich ein Und leg mich wohl an den Arme dein. — 6. Wenn ich schon nicht tu schlafen, So will ich dich nicht einlassen, Du hast nächten ein Red getan. Darum muß du mir draußen stahn». — 7. «Nächten do war ich gar trunken, Da redet ich nach Gedunken, Und was ich redet, das tät der Wein: Steh auf, Herzlieb, und laß mich ein!» — 8. «Reiter, nimm dein Pferdlein bei dem Zaum und binds an einen Rosenbaum, Ja binds an einen grünen Rosenast, Und leg dich zu ihm ins grüne Gras». — 9. «Herzlieb, es geschicht oft ein Red beim Wein, Steh auf, Feinslieb, und laß mich ein! Es regnet und schneit und rieselt so klein, So steh ich, Herzlieb, also da allein». — 10. Auf hub er da seine weiße Hand, Schlug sich selber an seine Wang: «Seh hin, mein Maul, nun hab dir das, Daß du doch nichts verschweigen magst!» — 11. Gut Reiter schwang sich aufe, Er schwang sich auf sein Gaule, Er schwang sich in sein Sattelbogen: «Mich hat ein schöns brauns Maidlein betrogen!» — 12. Wer ist der das Liedlein sang? Ein freier Reiter ist ers genannt, Er singt uns das und noch viel mehr: Gott behüt allen Jungfrauen ihr Ehr!

Этот текст содержит все перечисленные мотивы, частично утраченные на последующих стадиях устной традиции (строфы 2, 7, 10—11). Его особенностью является более простая четырехстрочная строфа. Все последующие тексты, начиная уже с XVI в. (Erk—Böhme, № 1303), написаны строфой, имеющей 6 стихов, как и современные фольклорные записи. В основе этой новой редакции лежит, вероятно, приспособление текста баллады к другой мелодии, потребовавшее основательной переработки всего произведения. К сожалению, мы не можем утверждать этого с полной достоверностью, поскольку листовка 1530 г. не имеет мелодии.

Во Франции песня «La discrétion des garçons», по-видимому, не пользуется широким распространением: мне известны только два текста, опубликованные Rolland (v. I, XII), — первый из Лотарингии (pays messin), второй из Lorient.

1. Trois garçons de chez nous, Grand Dieu, qu'ils ont des peines!
 Ils vont le soir, Le soir après souper, Ils descend' au villag' Pour
 voir leurs bien-aimées. — 2. Le plus jeune des trois A la porte de
 la sienne: «Ouvrez, ouvrez, La belle, si vous m'aimez, Vous êtes
 à la chaleur Et moi à la rosée». — 3. La belle a repondu Comm'une
 fille volage: «Viens t'en ce soir Vers les onz'heures, minuits, Papa
 sera couché, Maman s'raz'endormie». — 4. Le beau galant s'en va
 Trouver ses camarades: «Chers camarades, Je viens d'chez ma bonne
 amie, Son cœur elle m'a promis». — 5. La belle qui est en fenêtre
 Qui entend ce discours «Vierge Marie! Conservez-moi cette nuit.
 Les garçons sont trompeurs, Ils veul' tromper les filles». — 6. Vers
 les onze' heures, minuit, Le beau galant arrive: «Ouvrez, ouvrez, la
 belle, si vous m'aimez. Vous êtes à la chaleur Et moi z'à la ro-
 sée». — 7. «Si tu m'aurais été fidèle Comm'un amant doit être Tu
 aurais passé La nuit entre mes bras, Va, mon ami, va Tu te repen-
 tira». — 8. «Que me donnez-vous, belle, pour me faire tant
 d'peine?» — «Je te donnerai la mer Pour te noyer Et le chemin du
 roi Pour t'éloigner de moi».

Второй текст представляет лишь незначительные вариации. Оба близко совпадают с немецкими шванками по содержанию, но не как перевод, а как свободное переложение. Свообразием французской версии является завязка: первая встреча героя с возлюбленной и обещание свидания (строфы 1—3). Затем следует похвальба (строфа 4 — нем. 1, 2), подслушанная девушкой (строфа 5 — нем. 1, 3), появление героя под окном девушки (строфа 6 — нем. 1, 4), отповедь девушки (строфа 7 — нем. 1, 5) и проническая концовка, значительно смягченная (строфа 8 — нем. 1, 6—7). Французская версия, как позднейшие немецкие, мотивирует отказ девушки нескромностью любовника, похвальбой перед товарищами, а не разоблачением его намерения опозорить возлюбленную и покинуть ее, как в первоначальной редакции немецкого шванка. Это обстоятельство заставляет нас рассматривать французский текст как переложение немецкого в его более поздней редакции, что подтверждается также отсутствием во французской обработке двух мотивов (строф), которые при сопоставлении современных вариантов с записями XVI в. мы вынуждены были также признать исконными: оправдания героя (Gestern war ich betrunken) и моралистического заключения (Hättst du nur still geschwiegen). Возможно, что эти строфы уже отсутствовали в немецком прототипе французской песни.

Другим подтверждением приоритета немецкой версии может служить строфическая форма песни. Французская песня, как и все позднейшие немецкие тексты, написана строфой из шести стихов, довольно мало распространенной. Если признать, что редакция 1530 г. (Erk—Vöhmе, № 1302), написанная четырехстрочной строфой, является первоначальной, то французская баллада оказывается переложением более поздней редакции немецкого шванка.

Наконец, в пользу нашего предположения говорят все данные о распространении обеих версий: в то время как немецкая принадлежит издавна (с XVI в.) к числу наиболее распространенных песен и может быть прослежена в непрерывной традиции с XVI по XX в., французская записана до сих пор только два раза в XIX в. Таким образом, остается предположить, что в данном случае французские солдаты вывезли из Германии популярный в XVII—XVIII вв. шванк, подхватив его скорее всего также в солдатской среде — от своих соратников, немецких «рейтеров» или «гусаров». Характерно, что в противоположность первым трем случаям мы имеем на этот раз не построчный перевод, а переложение, не требующее полного понимания иностранного текста.

V. **Сыноубийство.** (*Die Mordeltern — La Maitresse d'Auberge et son fils*). Эта баллада, рассказывающая о том, как родители убивают своего сына, вернувшегося неузнанным с войны, имеет в Германии очень широкое распространение и известна в большом числе записей XIX и XX вв., представляющих лишь незначительные вариации в деталях.⁴² К печатным текстам мы можем присоединить 10 рукописных из Ленинградского архива.

1. Es waren mal zwei Bauersöhn, Die hatten Lust in Krieg zu gehn: Wohl ins Soldatenleben. — 2. Sie hatten sich zusammen gemacht, Und hatten sich draus' Geld gemacht, Nach Hause tätен sie reiten. — 3. Sie ritten vor Frau Wirtins Haus, Frau Wirtin schaut zum Fenster 'raus Mit ihren schwarzbrüenen Auglein. — 4. «Frau Wirtin, habt ihr nicht die Gewalt Ein Reiter über Nacht zu behalten. Ein Reiter zu logieren?» — 5. «Warum hab ich nicht die Gewalt Ein Reiter über Nacht zu behalten, Ein Reiter zu logieren?». — 6. Der Reiter aus dem Sattel sprang. Das Gold in seiner Tasche klang. Frau Wirtin tät es hören. — 7. Frau Wirtin zu ihrem Manne sprang: «Hörst du nicht den goldnen Klang? Den Reiter wollen wir töten». — 8. «Ach nein, das kann nicht sein. Es bleibt nicht unter uns allein, Es bleibt ja nicht verschwiegen». — 9. Und als die Mitternacht beikam Frau Wirtin von dem Schlaf aufstand, Ein Feuerlein sie anzündet. — 10. Sie stellt das Pfännlein heiß mit Schmalz Und goß es dem Reiter in den Hals Und schleift ihn in den Keller. — 11. «Nun liegst du drunten ganz allein. Du wirst auch wohl verschwiegen sein uns auch verschwiegen bleiben!» — 12. Des morgens kam sein Reitkamerad: «Frau Wirtin, wo ist mein Kamerad?» — «Er ist schon fortgerissen». — 13. «Ach nein ach nein, das kann nicht sein. Er reitet nicht ohne mich allein, Sein Pferd steht noch im Stalle — 14. Habt ihr ihm was zu leids getan So habt ihr's eurem Sohn getan, Der aus dem Krieg ist kommen». — 15. Frau Wirtin in den Brunnen sprang, Ihr Mann sich in dem Stall aufhang. Die Seelen sind verloren. — 16. Ei, das verfluchte Geld und Gut! Bringt manchen um sein jung Blut, Bringt manchen um sein Leben.

Кроме этой общераспространенной редакции баллады, существует другая, по-видимому, более древняя. Немногочисленные дошедшие до нас записи этой редакции разбросаны по разным

частям восточной и северной Германии и за ее пределами — в Геттингене (1830), Магдебурге, Бранденбурге, Силезии (первая половина XIX в.), в Рудных горах (1883) и Моравии (Kühländchen, 1817),⁴³ — что свидетельствует о достаточно широком распространении этой версии в более раннюю эпоху. Первый по времени текст дает листовка 1780 г., использованная Эрком. Ср. Erk—Böhme, № 50 с:

1. Es hatt ein Gastwirt einen Sohn. Er ließ ihn etwas lernen schon Das Schlosserhandwerk eben. — 2. Und als er ausgelernet hatt, Gab er sich auf die Wanderschaft Und tät sich was versuchen. — 3. Und als nun sechzehn Jahr um war'n, Er als Gesell nach Hause kam, Seine Eltern zu besuchen. — 4. Stellt er sich als ein Fremder hier, Bat höflich um ein Nachtquartier, Gab sich nicht zu erkennen. — 5. «Ach Gastwirt, lieber Gastwirt mein, Schreibst an die Zeche groß und klein. Morgen werd ich alles bezahlen. — 6. Ach Gastwirt, lieber Gastwirt mein, Hebt mir auch auf mein Ränzelein Und tut's mir wohl verwahren. — 7. Darin hab ich ein schön Stück Geld, Was ich erspart hab in der Welt In meinen jungen Jahren». — 8. Die Tochter nahm ein Licht zur Hand Und leuchtet ihm ganz unbekannt, Tät ihn zu Bette führen. — 9. «Ach Jungfer, liebste Jungfer mein Hat sie kein einzigs Brüderlein, Daß sie muß alles verrichten?» — 10. «Ach ja, ich hab ihr zwei gehabt, Der eine liegt im kühlen Grab, Starb erst vor vierzehn Tagen. 11. Der andre wird sein lange tot, In sechzehn Jahren haben wir kein Wort Von ihm können erfahren». — 12. «Ach Schwester, liebste Schwester mein, Ich bin dein einzig Brüderlein, Der hier vor dir tut stehen». — 13. Drauf schenkt er ihr ein schön Goldstück «Schweig still und sags den Eltern nicht, Sonst muß ich wieder aufstehen». — 14. Die Schwester folgte seinem Rat, Sie hat den Eltern nichts gesagt Und tät zu Bette gehen. — 15. Und als es kam um Mitternacht, Die Eltern aus dem Schlaf erwacht, Täten das Geld besehen. — 16. Das Geld das macht ihn frischen Mut, Sie sprachen: «Jetzt könnt's werden gut, Wenn wir ihn tät'n erschlagen». — 17. Der Teufel ließ ihn keine Ruh, Sie gingen auf die Kammer zu Und tätten ihn erschlagen. — 18. Und als der erste Schlag geschah, Der Geselle aus dem Schlaf erwacht Und tät erbärmlich schreien. — 19. «Soll ich in meines Vaters Haus Mein junges Leben hauchen aus Und meinen Geist aufgeben? — 20. Ach Jesu an des Kreuzes Stamm, Nimm doch meine arme Seele an, Tu mir mein Sünd verzeihen». — 21. Die Schwester hört das groß Geschrei, Lief eilend zu der Kammer 'nein, Allwo der Bruder tät liegen. — 22. «Verflucht solln doch die Hände sein, die mir mein einziges Brüderlein So schmerzlich tun umbringen». — 23. «Verfluchte Stund», die Mutter sprach, «Da ich das Geld gesehen hab», Und sprang sogleich in Brunnen. — 24. Der Vater stach sich in den Hals, Im Augenblick ermordet Alls: Ach was ist das für Jammer! — 25. Die Tochter starb vor Herzeleid, Den Fremden brachts viel Traurigkeit: Gott behüte uns doch Alle!

Эта редакция представляет по развитию сюжета существенные отличия от предыдущей. Герой — не солдат, а странствующий подмастерье (слесарь), при возвращении в родной дом его узнает сестра, которой он велит молчать до утра (чтобы не вставать с постели), сестра же (а не товарищ, как в первой версии) раскрывает родителям личность убитого. По стилю вторая редакция является не произведением устнопоэтического творчества, а типичной печатной балладой уличных певцов (*Bänkelsängerballade*), рассказывающей о «смертоубийстве» (так называемом «*Moritat*»). Об этом свидетельствует эпическая растянутость и связанность повествования (рассказ сестры о двух братьях), обилие подробностей и мотивировок, кричащее нагромождение смертей в заключении (строфы 24—25), а также особенности словесного стиля (в частности — совершенно необычные для традиционной устной баллады синтаксические переносы и сложные предложения в строфе 23).

Датировку этой версии устанавливают некоторые местные бытовые приурочения. М. Видеманн (1689 г.) цитирует хронику *Gottfried Schulze*, которая сообщает следующее: «В 1649 г. в м. Термельс в Богемии возвратился домой сын бедного человека, который пробыл 18 лет на войне и первоначально никому не открылся, кроме своей сестры. Так как родители его во время тогдашних войн постоянно промышляли убийством (*in dem damaligen Kriegswesen vom Todschlag Profession machten*), то они убили его в первую же ночь. Когда же на следующее утро они узнали, что это был их сын, отец бросился в колодезь, мать повесилась; когда же сестра увидела мать [висящей], она от страха скончалась на месте». Таким образом, возможно, что в основе баллады лежит истинное происшествие, сделавшееся темой печатной уличной баллады-листочка (*fliegendes Blatt*), как это обычно в данном жанре; во всяком случае, если даже мы имеем дело с позднейшей локализацией, указание хроники позволяет датировать эту версию серединой XVII в. Другая, более ранняя локализация (в соседнем географическом районе) встречается в «Лейпцигских анналах» Фогеля, которые сообщают об аналогичном происшествии, будто бы имевшем место в 1618 г. на одном постоялом дворе в Лейпциге (*beim Gastwirt zum Guldernen Siebe in der Halleschen Gasse*).⁴⁴ К сожалению, текст рассказа Фогеля был мне недоступен. Сохранившиеся фольклорные записи свидетельствуют о довольно значительном распространении этой ранней редакции в устной традиции — по крайней мере, в восточной и северо-восточной Германии. Цитированная нами современная версия является, вероятно, позднейшей переработкой этого первоначального текста в обычном стиле традиционной фольклорной баллады. Такая переработка, сохранившая строфическую форму оригинала, но не содержащая с ним почти никаких текстуальных совпадений, не могла возникнуть путем механического «перепевания» (*Zersingen*) оригинала, а пред-

ставляет акт индивидуального творчества, хотя и в рамках установившейся поэтической традиции. Традиционный балладный стиль, отсутствие элементов сентиментального психологизма позволяет предположительно датировать эту переделку не позднее первой половины XVIII в., эпохи проникновения в репертуар народной песни нового сентиментального жанра. Та же датировка подтверждается косвенным образом наличием многочисленных текстов, записанных от поселенцев. Характерной чертой второй редакции является большая сжатость и сконцентрированность в развитии сюжета, в связи с чем устраняется эпизод с сестрой. Мастерской превращается в солдата, возвращающегося с войны, т. е. бытовая обстановка песни переосмысливается включением ее в круг традиционных сюжетов солдатских песен старой дореволюционной армии. Впрочем, в хронике Шульце такой — тоже солдат, что, может быть, свидетельствует о наличии такого «солдатского» варианта уже для первой редакции.

Французская песня известна мне только в двух записях V. Smith и Bujeaud; ⁴⁵ ср. Smith (Rom. X), XV:

1. Si le soldat se prend, s'en va, S'en va trouver son capitaine: «Capitaine, donnez-moi congé Dans mon pays je veux aller». — 2. «Pauvre soldat, où iras-tu? Je prends pitié de ta misère. Dans ton pays tu t'en iras, Personne te reconnaîtra». — 3. «Si personne me connaît pas, J'ai bien mon père aussi ma mère, Ainsi que mes autres parents, Qui m'ont écrit y a pas longtemps». — 4. Si le soldat se prend, s'en va, S'en va faire un tour de ville, Mais s'il s'est mis marchand de draps, De marcelline et taffetas. — 5. Mais tout en achetant ses draps, Sa chère tante le regarde: «À votre bouche et à vos yeux vous ressemblez bien mon neveu». — 6. «Oh, oui, chère tante, je le suis, Mais je vous prie de n'en rien dire, Mais je vous prie, n'en dites rien Jusqu'à demain de grand matin». — 7. «Pauvre soldat, prends garde à toi, Si tu vas loger chez ta mère: À bien tué d'autres marchands, Elle t'en pourrait bien faire autant». — 8. Si le soldat se prend, s'en va, Il s'en va loger chez sa mère: «Bonjour, madame de cions, Logeriez vous la Nation?» (Var.: «Bonjour, madame de céans, logeriez vous riche Marchand?»). — 9. Oh, oui, soldat, entrez dedans, Et posez la votre varise, Posez la bien assuré N'avez point peur qu'elle soit volé». — 10. Mais quand il vient à la minuit, La mère visite la varise, Trouve qu'il y a de quoi jouer. «Il faut tuer ce passager». — 11. Si la mère a pris le couteau Et la servante la chandelle, N'a pris ce couteau effrayant Et l'a plongé dedans son sang. — 12. Mais quand il vient au lendemain, Sa chère tante le va voir: «Où a t-il passé ce beau marchand Qui a logé ici dedans?» — 13. «Ce beau marchand s'en est allé De bon matin, sur les quatres heures De bon matin s'en est allé, Car il était fort bien pressé». — 14. Tout en parlant, en divisant, Sa chère tante monte en chambre, N'a découvert ce beau lit blanc, L'a trouvé baigné dans son sang. — 15. «Ho, ma soeur, qu'auras tu fait? Tu auras tué ton fils de guerre, tu

auras tué ton propre enfant Pour avoir de son argent». — 16. «Si mon enfant j'en ai tué. Il se devait faire connaitre, Si mon enfant j'en ai tué, Cent fois la mort j'ai mérité. — 17. Ma soeur, ne criez pas si haut, De peur que les voisins l'entendent; L'enterrons dans jardin Que personne n'en saura rien». — 18. «J'ai tant caché que je cache plus, Je m'en vais avertir la justice». La justice l'a condamné D'être pendu ou bien brulé.

Французская версия по сюжету в основном совпадает с той немецкой редакцией, которую мы признали более старой. Мастерского здесь заменяет солдат, сестру — тетка; завязкой является отправление солдата в отпуск на родину; вводится новый эпизод — переодевание солдата купцом (корабейником) и закупка товаров, мотивирующая убийство; тетка, видевшая племянника и узнавшая его, раскрывает преступление, что также составляет самостоятельный эпизод. Сходство между французской и немецкой версией нигде не текстуальное: одна представляет вольное переложение другой. Мы считаем немецкую версию источником французской: переодевание солдата купцом во французской песне представляет натянутую и явно более позднюю мотивировку убийства, которое становится еще менее вероятным после предупреждения тетки о том, что родители убивают зажиточных купцов; к тому же сестра в фольклорном мотиве узнавания является фигурой традиционной, а тетка — необычной заменой (основанной, может быть, на неправильном понимании текста немецкой баллады: ср. 21 «Die Schwester» — как «сестра матери»). Ранняя датировка немецкой песни (первая половина XVII в.), ее широкое распространение, в особенности в новой редакции, говорит в пользу нашего предположения. Поскольку первоначальная редакция в западной Германии не засвидетельствована, можно думать, что перенесение произошло и в данном случае через французских солдат, воевавших в Богемии и Саксонии, например, в XVIII в., при Фридрихе II. С этим связана замена мастерского солдатом (если солдат не принадлежал уже первой редакции немецкой баллады). Об этой замене, может быть, свидетельствует странный мотив переодевания солдата купцом. Текст *Vujeaud* более краткий, имеет другое начало: *Ce sont les fils d'un maréchal, Quatorze ans ont porté les armes. Au bout de quatorze ans finis Le plus jeune s'en retourne.* «Маршал» значит не только маршал, но также — кузнец: не является ли это слово французским переводом немецкого «Schlosser» — слесарь, которое подверглось на французской почве дальнейшему переосмыслению? Во всяком случае отец героя по тексту баллады — не «маршал Франции», а бедный горожанин, содержатель постоялого двора. Это противоречие французской редакции также подтверждает ее происхождение из немецкого источника.

Характерно, что баллада эта, как и предыдущая, не перевод, а свободное переложение немецкого оригинала. Такое изложение содержания может иметь место даже при посредстве устного

рассказа, без точного понимания немецкого текста. Напротив, немецкие песни, заимствованные из Франции (II—III), представляют построженные переводы, свидетельствующие о полном владении французским языком.

Таким образом, в пяти несомненных случаях нам удалось обнаружить прямую зависимость немецких песен-баллад от соответствующих французских (3) или французских от немецких (2). Все разобранные нами баллады по своим темам принадлежат к солдатским песням; большинство из них может быть причислено к этой категории и по преимущественной сфере своего распространения. Это дает нам прямое указание на исторические условия песенного общения Франции и Германии в XVII—XVIII вв.

В то время как экономически и политически отсталая Германия, не достигнув национального объединения в социальных бурях XVI в., продолжает оставаться в течение XVII—XVIII вв. в состоянии феодальной раздробленности, Франция на основе экономического подъема XVII в. превращается в мощное национальное государство, политически объединенное в форме абсолютной монархии и способное к активной экспансии в борьбе за хозяйственно-политическую гегемонию в Европе. Одним из объектов этой экспансии в скором времени становятся пограничные между Францией и Германией территории на левом берегу Рейна, политические связанные с Империей, но в экономическом отношении тяготеющие к более мощному западному соседу (присоединение Эльзаса 1648—1681).

На землях политически раздробленной Германии начиная с Тридцатилетней войны и до наполеоновской эпохи ведутся почти непрерывные войны коалициями крупных национальных государств, оспаривающих друг у друга гегемонию в Европе, — Франции, Испании, Нидерландов, Англии, Швеции, позже России, — причем все эти державы находят союзников среди немецких князей. Впервые французские войска появляются в Германии в последний период Тридцатилетней войны (1634—1648), после того как Франция, воевавшая против Империи и объединительных стремлений австрийских Габсбургов наемными силами шведского короля Густава Адольфа, была вынуждена активно вмешаться в борьбу на стороне своих протестантских союзников. При Людовике XIV французские войска занимают немецкие территории четыре раза (1667—1668, 1672—1679, 1688—1697, 1700—1714), при Людовике XV — два раза (1740—1748, 1756—1763), в революционную эпоху и при Наполеоне — почти непрерывно (с 1792 по 1815). При этом долговременной оккупации подвергаются не только среднерейнские земли, Пфальц и Баден, но и более отдаленные районы военных действий — Швабия, Бавария, Тироль (например, 1703—1704), Богемия (1741), Саксония (1757) и др. Со времен Людовика XIV французы имеют гарнизоны в целом ряде городов правобережной прирейнской

полосы, например в Фрейбурге, Филипбурге, Брейзахе, Келе и др.

Несмотря на жестокое разорение некоторых районов западной Германии (например, Пфальца), на тяжесть поборов и постоев, французы приходят в Германию не как враги и поработители, неизбежно наталкивающиеся на национальное сопротивление, хотя бы пассивное и молчаливое. В условиях политической раздробленности Германии они неизменно находят союзников то в протестантских князьях (Тридцатилетняя война), то в кельнском архиепископе (1672), то в прусском или баварском курфюрсте (Людовик XIV), выступая то с Пруссией и Баварией против Австрии (война за австрийское наследство, 1740—1748), то с Австрией и Саксонией против Пруссии (Семилетняя война, 1756—1763), то с мелкими государствами Рейнского союза против Пруссии и Австрии (Наполеон); при этом неоднократно французские и немецкие солдаты сражались бок о бок, как союзники.

Германия XVIII в. была единой нацией только потенциально, и лишь с дальнейшим развитием буржуазных отношений в конце XVIII и в начале XIX в. вырастает национальное самосознание нового буржуазного общества и создаются предпосылки для национальной борьбы. Поэтому, например, Гете и Гейне, рассказывающие по воспоминаниям детства о длительных постоях французских войск, говорят о них: Гете — без всякой неприязни, а Гейне — с той явной симпатией к республиканской и наполеоновской Франции, которая характеризует в начале XIX в. политическую позицию прирейнской буржуазии.

Прибавим к этому авторитет французской культуры, дворянской, а впоследствии — буржуазной, в отсталой и провинциальной Германии XVII—XVIII вв., влияние французских идей и французских мод на немецкое дворянство и бюргерство, знакомство господствующих классов с французским языком как языком европейской культуры, о котором свидетельствуют многочисленные словарные заимствования этой эпохи, проникающие, между прочим, и в языковой обиход низших классов, в крестьянские и мещанские говоры.

При таких условиях вполне понятно, что французские солдатские песни могли проникнуть в песенный репертуар немецкого крестьянина или бюргера, постоянно слышавших эти песни от своих частых и долговременных постояльцев. Легче еще могли подхватить французские песни немецкие солдаты, сражавшиеся в войсках князей, союзников французского короля. Переводный характер первой группы песен (I—III) свидетельствует о точном понимании французского текста авторами немецкой переработки. При этом понравившаяся песня могла переводиться неоднократно и с разных версий (ср. II—III), что облегчалось пестрым составом действующих армий и гарнизонов. Конечно, возможны были и обратные случаи проникновения сюжета не-

мецкой песни в французский фольклорный репертуар (IV—V), прежде всего из той же солдатской среды. Характерно, однако, что французские песни, имеющие немецкие источники, являются не переводами, а более далекими переложениями содержания немецких версий, не требующими безусловного владения чужим языком. При этом из обширного репертуара немецкого песенного фольклора оказались отобранными если не солдатские песни в узком смысле слова, то во всяком случае песни из солдатской жизни, бытующие в солдатской среде.

Дальнейшая судьба переводных текстов, которая при наличии оригинала может быть прослежена с довольно большой точностью, приводит к обычному в устной традиции «перепеванию» (Zersingen) и обрастанию вариантами, в каких-нибудь 150 лет видоизменяющими первоначальный текст до неузнаваемости (ср. II и особенно III).

«ПИР АТРЕЯ» И РОДСТВЕННЫЕ ЭТНОГРАФИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ В ФОЛЬКЛОРЕ И ЛИТЕРАТУРЕ

1

Сравнительно-историческое изучение литературы и фольклора страдало — а за рубежом и до сих пор страдает — существенным методологическим недостатком: оно склонно рассматривать всякое сходство сюжетов, реальное, а иногда и мнимое, как результат так называемых «влияний» или «заимствований» со стороны.

Между тем изучение народных связей и взаимодействий литературного процесса только тогда получит действительно научный, исторический характер, если мы будем отличать контактные связи между литературными явлениями, обусловленные исторической близостью данных народов и культурными взаимодействиями между ними, от историко-типологического сходства явлений, генетически между собой не связанных, объясняющегося близкими условиями общественного развития.

Эпос, изображающий историческое прошлое народа в масштабах героической идеализации или, говоря словами Д. С. Лихачева, воплощающий в поэтической форме понимание и оценку народом своего прошлого, в наименьшей степени проникаем для влияний со стороны. Близость эпических сюжетов у разных народов, как уже приходилось говорить, в большинстве случаев объясняется историко-типологическими схождениями на аналогичной ступени развития общества. Напротив, занимательные формы повествовательной литературы, аристократические или народные, столь характерные для литературы и фольклора классического средневековья, — рыцарский и народный роман, бытовая новеллистика, народные баллады, волшебные и анекдотические сказки — широко пользуются мотивами и сюжетами самого различного происхождения, нередко пришедшими издалека, которые, как показывают известные нам каталоги международных сказочных и балладных мотивов и сюжетов, имеют почти универсальное хождение в историко-географических рамках Европы,

большей части Азии и северной Африки, — разумеется, в более или менее последовательной творческой трансформации, соответствующей особенностям общественного и культурного развития данной национальной среды.¹

Круг сюжетов, который будет рассмотрен в дальнейшем, интересен методологически в том отношении, что показывает в процессе более чем тысячелетнего развития бесспорные образцы как историко-типологического сходства, так и международных взаимодействий более позднего времени. Сюжеты эти восходят в своей основе к древним, весьма архаическим народным обычаям и представлениям, имевшим повсеместное распространение на определенной ступени развития общества. Соответственно этому круг их охватывает ряд классических, широкоизвестных произведений античной и средневековой литературы, устной и письменной, служивших неоднократно предметом изучения, но до сих пор недостаточно объясненных с историко-этнографической точки зрения. Он может вместе с тем служить примером глубокой социально-исторической трансформации таких древних сюжетов в новых условиях общественного и культурного развития, когда их первоначальная этнографическая основа перекрывается художественной выразительностью и занимательностью сказочного или новеллистического повествования и их дальнейшее распространение тем самым определяется международными культурными контактами и литературными взаимодействиями.

Древние героические сказания о распрях между кровными родичами или свойственниками, сложившиеся у разных народов в исторических условиях распада патриархально-родовых связей, сохранили этнографический сюжет такого типа, который можно условно озаглавить «пир Атрея» — по наиболее известному классическому его образу.

Согласно древнегреческому сказанию, родоначальник династии микенских царей, из которой происходил Агамемнон, сотрапезник богов Тантал был проклят богами за то, что поднес им на пире как угощение (мы сказали бы — как жертву) мясо своего малолетнего сына Пелопа. «Проклятье богов», тяготеющее над потомками Тантала, порождает цепь кровавых семейных распрей.

Внуки Тантала, Атрей и Фиест, поспорили из-за престола. Атрей, победитель, изгнал своего брата, но Фиест возвращается в Микены и «просит помилования у очага». Атрей под предлогом примирения с братом устраивает пир, на котором подносит Фиесту мясо двух его малолетних сыновей. Так передается содержание этого сказания в «Орестее» Эсхила («Агамемнон», ст. 1583—1597) в рассказе Эгисфа, сына Фиеста:

... Атрей.. обман тая,
А не приязнь, Фиеста пригласил, отца
На пиршество и мясом угостил детей.
Ножонки и ребячьих ручек пальчики

Он разрубил, с говядиной смешав тайком.
И не заметил мой отец, и мясо ел,
Плачевное для рода, сами видите.
Потом злодейство разгадал безбожное,
Вавыл, попятился, выргнул убоину,
Божбой ужасной проклял Пелопидов род,
Стол опрокинул и убийцу так заклил:
«Плисфена племя так же да погубит бог!»

(Перевод А. Пиотровского)

Эгисф, младший сын Фiestа, становится любовником Кли-темнестры, жены сына Атрея — Агамемнона, — долгое время находившегося под Троей, и затем убивает своего двоюродного брата в день его возвращения как победителя во дворец. Позднее Орест, сын Агамемнона, убьет Эгисфа и свою мать в отместку за отца.

Кроме Эсхила, сюжет «Орестей» последовательно разрабатывали Софокл, Еврипид и Агафон, трагедии которых (исключая «Электру» Софокла) до нас не дошли. Греческими источниками пользовался и Сенека в своих трагедиях «Тиест» и «Агамемнон».

Давно уже было обращено внимание на сходство этого сюжета с кровавой развязкой древнегерманского эпического сказания о Нибелунгах в его скандинавской версии, где Гудруна, жена Атли (исторический король гуннов Аттила), мстит своему мужу за убийство братьев (в отличие от более поздней немецкой версии «Песни о Нибелунгах», где Кримхильда, соответствующая здесь Гудруне скандинавских сказаний, мстит своим братьям за убийство ее первого мужа Зигфрида).²

Король Атли коварно зазывает к себе в гости братьев своей жены Гудруны, короля Гуннара (Гунтера) и Хогни (Хагена), чтобы завладеть их кладом — наследием убитого ими Сигурда (Зигфрида), первого мужа Гудруны. Гудруна мстит за братьев: во время тризны по убитым она дает мужу съесть сердца двух его малолетних сыновей, изжаренные на вертеле, и выпить кровь их, смешанную с медом или пивом, в кубках, сделанных из их черепов. Потом (вместе с сыном Хогни) она убивает Атли и сжигает его вместе с дружиной в пиршественном зале.

Различные версии этого рассказа, сохранившиеся в двух параллельных по содержанию песнях стихотворной «Эдды» («*Atlakvitha*» и «*Atlamol en groenlenzku*») и в основанном на этих (или сходных) песнях прозаическом рассказе «Саги о Волсунгах» и «Эдды» Снорри Стурлусона, совпадают во всем существенном. Снорри повествует:

«Вскоре после того Гудруна убила обоих своих сыновей и велела сделать из их черепов чаши, опрaвленные в серебро и золото. Когда устроили тризну по Нифлунгам, Гудруна поднесла Атли на пиру в этих чашах мед, смешанный с кровью мальчиков; сердца же их она велела изжарить и подала их королю за трапезой. Когда он съел их, она сама рассказала ему в жестоких словах о том, что содеяла. Хмельного меду было вдоволь, так

что большую часть воинов одолел сон на том месте, где они сидели. И в ту же ночь она вошла к королю, когда он спал, а с ней вошел и сын Хогни; они обратили на короля оружие — и тут ему пришел конец. Затем они подожгли зал, и все, кто был там, сгорели. . .».³

Согласно принятому мнению, стихотворный рассказ «Эдды» и построенные на нем прозаические источники почерпнули эти подробности жестокой мести Гудруны за убитых братьев из древнегреческого сказания об Атрее и Фиесте.

Так, в числе многих Герман Шнейдер, автор авторитетной истории германских героических сказаний, заявляет просто и лаконично: «Убиение детей (*Kinderschlagung*) всегда было мне подозрительно как античная реминисценция».⁴ Его учитель Андреас Хойслер полагал, что это заимствование не скандинавского периода, но восходит к источнику скандинавского эпоса — франкской песне VI в. «Пир, где подносят на блюде сердца детей, пытались возвести к древнегреческим прототипам: Атрей и Фиест, Тирей и Прокна. Весьма возможно, что эти рассказы дошли до слуха какого-нибудь французского поэта в Галлии, где древняя книжная мудрость никогда не предавалась полному забвению. Между книгой и неграмотным скопом (т. е. древнегерманским дружинным певцом) было немало возможных посредников».⁵

Такая точка зрения представляется, однако, априори мало вероятной. Она предполагает, что создатель эпической песни в ее скандинавской (древнеисландской) или первоначальной древнефранкской форме почерпнул существенные черты традиционного героического сказания не из устного эпического предания, а из книжного источника, притом отнюдь не широкопопулярного характера. В конце XIX и в начале XX в. исследователи древнеисландского эпоса вслед за норвежцем Софусом Бутге⁶ склонны были в духе господствовавшей «теории заимствования» непомерно преувеличивать «ученый» характер эддической поэзии, усматривая в ней «книжные» — античные или христианские — влияния при наличии малейшего, нередко кажущегося, сходства мотивов, сюжетов или общих тем. В настоящее время вопрос этот требует принципиального пересмотра на основе более правильных представлений о сущности и характера традиционной устной эпической поэзии: трудно себе представить, чтобы сказитель (древнефранкский или даже исландский) пожелал «украсить» древнегерманское предание о мести Кримхильды — Гудруны литературными заимствованиями из малоизвестных книжных источников, латинских или греческих. Добавим, что при общем сходстве темы, представляющей современному читателю не только чудовищной, но «редкостной», «экзотической», сходство сюжетов в конкретных деталях отнюдь не такое, которое могло бы бесспорно указывать на необходимость подобного заимствования.

Как всегда, привлечение более широкого материала для сравнения позволит показать его типологическую значимость.

В южнославянских эпических песнях широкое распространение имеет сюжет героического сватовства. Он прикреплен (с незначительными вариациями) к именам различных эпических героев, исторических и легендарных. В роли жениха выступают: сербский царь Стефан Душан; Юрий Смедеревед, т. е. исторический Юрий Дранкович; Будимский (т. е. венгерский) король; Иво Чарноевич; в хорватской песне — Янкович Стоян; у болгар — король Шишман и др.

Содержание этих песен в основном следующее. Герой сватается к дочери чужеземного короля (часто «латинянина»). Отец невесты дает согласие и с коварным умыслом предлагает будущему зятю приехать за невестой, но не брат с собой тех или иных видных юнаков из своей родни — будто бы потому, что они пьяницы и буяны. Одновременно королева тайно предупреждает жениха, чтобы он привел с собой побольше сватов, в том числе и названных витязей. Жених, следуя ее совету, выезжает с огромным свадебным поездом (1000 сватов). Нередко в эту свиту входят самые знаменитые сербские юнаки, имена которых перечисляются в своеобразном «каталоге героев». По приезду гостей не впускают в ворота города и предлагают им ряд богатырских состязаний. Выполняет поставленные задачи не жених, а один из сватов или несколько по очереди. После этого гости забирают невесту, в некоторых песнях — с последующей кровавой стычкой или с преследованием вражеским отрядом, высланным в погоню, который уничтожается воинской свитой жениха.⁷

От общего шаблона отличаются «Женитьба Степана Якшича» (в двух вариантах) и «Женитьба Дмитрия Якшича» в сборнике Петрановича,⁸ а также с некоторыми отличиями «Женитьба Хасан-аги», записанная у боснийских мусульман.⁹

Якшич Степан двенадцать лет служит Бечскому цесарю и не берет у него платы: он хочет получить руку его дочери, но ему не удается даже ее увидеть. Однажды, когда цесарь отправился на охоту, Степан с помощью старой рабыни проникает в опочивальню царевны и соблазняет ее. На другой день он уезжает к себе в Белград, обещая, что женится на ней. Цесарь, вернувшись домой, узнает о случившемся и тотчас посылает Степану согласие на брак с дочерью. Он просит будущего зятя приехать за невестой со сватами, но не приводить с собой вооруженной свиты во избежание ссоры. Невеста тайно посылает Степану весть, чтобы он приезжал с самыми лучшими юнаками. Жениха сопровождают Марко Кралевич, Реља, Милош, два юных Войновича и другие именитые витязи. Цесарь ласково встречает гостей, приглашает их на пир, потчует вином и мясом. Реља первый замечает необычный вкус того и другого: «Браћо моја и дружина моја! Пиво слатко, а мясо дебело!». Марко догадыва-

ется, в чем дело. Это не баранье мясо, говорит он, — «већ је ово од јунака месо, ће доноси вином и дуваном». Он велит связать Бечского цесаря и бежит к невесте узнать, живы ли два ее деверя, юные братья Воиновичи. Царевна рассказывает, что они приходили к ней вечером, она их поцеловала, тут явились два лютых палача с обнаженными саблями и зарезали неразумных детей, словно глухих ягнят, несмотря на ее мольбы, отнесли их мертвые тела в другую комнату и там приготовили трапезу для гостей.

Тут Марко схватил Бечскую королеву, отнял у нее двух сыновей, заколол их, словно ягнят испек на вертелах, накормил Бечского цесаря их мясом и напоил их кровью, отрубил цесарю голову, истребил весь мужской пол в замке. Но царевну Якшичи пощадили, взяли ее с собой в Белград и там отпраздновали ее свадьбу.¹⁰

Можно, конечно, усмотреть в страшной мести Бечского цесаря обольстителю его дочери Якшичу отдаленную реминисценцию античного сюжета «пира Атрея» или, если угодно, мести Гудруны. Однако даже наиболее последовательные компаративисты, как например М. Халанский,¹¹ не решились, несмотря на несомненное сходство общей темы, поставить этот вопрос ввиду исторической невероятности подобного «влияния».

Но и в самой античной традиции сказание о «пире Атрея» отнюдь не изолировано. Известны аналогичные сюжеты, связанные с другими легендарными или историческими именами, причем, несмотря на несомненное наличие общего тематического сходства, отнюдь не меньшего, чем между «пиром Атрея» и местью Гудруны, до сих пор не делалось попытки установления их зависимости от классического сказания об Атрее и Фieste.

Так, Хойслер, как было указано, вспоминает по поводу мести Гудруны сходный рассказ о Тирее и Прокне (Аполлодор III, 14, 8). Тирей, муж Прокны, обманом овладел ее сестрой Филомелой («ласточкой») и вырезал ей язык, чтобы она не могла пожаловаться своей старшей сестре. Узнав о преступлении мужа, Прокна зарезала своего сына Ития и мясом мальчика накормила его отца.

Ближе по некоторым подробностям к рассказу о потомках Тантала историческое предание о мидийском царе Астиаге, которое рассказывает Геродот (кн. I, 119). Предание это связано с чудесными обстоятельствами рождения будущего персидского царя Кира, внука Астиага по матери. Напуганный вещими снами и предсказаниями магов о грядущем величии своего внука, Астиаг велит своему вельможе Гарпагу умертвить новорожденного. Гарпаг спасает и прячет младенца. Через несколько лет обман раскрывается. Чтобы наказать Гарпага за послушание, царь приглашает своего вельможу на пир, предварительно приказав ему прислать во дворец своего тринадцатилетнего единственного

сына. «Между тем, лишь только сын Гарпага пришел [во дворец] к Астиагу, тот велел умертвить мальчика и рассечь [труп] на куски. Часть мяса царь приказал поджарить, а часть сварить и это хорошо приготовленное блюдо держать наготове. Когда же наступило время пира, среди других приглашенных явился и Гарпаг. Прочим гостям и самому Астиагу были поставлены столы с бараниной, Гарпагу же подали мясо его собственного сына (все остальные куски, кроме головы и конечностей — рук и ног. Эти части лежали отдельно в закрытой корзине). Когда Гарпаг, по-видимому, насытился, Астиаг спросил, понравилось ли ему это кушанье. Гарпаг отвечал, что получил от него большое удовольствие. Тогда слуги, на которых было возложено это поручение, принесли закрытую корзину с головой, руками и ногами мальчика и приказали Гарпагу открыть [ее] и взять оттуда все, что пожелает. Гарпаг повиновался и, открыв корзину, увидел останки своего сына. Такое зрелище, однако, не смутило Гарпага, и он не потерял самообладания. Тогда Астиаг спросил, знает ли он, какой дичи он отведал. Гарпаг отвечал, что знает и что все, что ни сделает царь, ему [должно быть] мило. С такими словами он собрал остальные куски мяса и отправился домой. Быть может, он хотел собрать останки сына и предать их земле».

В дальнейшем Гарпаг, вступив из мести в соглашение с молодым Киром, помогает этому последнему завоевать Мидию и свергнуть с престола жестокого Астиага.¹²

Рассказ Геродота представляет историческую легенду, в которой подлинные факты сочетаются с фольклорными преданиями. Астиаг и Гарпаг, подобно персидскому царю Киру, являются фигурами историческими, о которых рассказывают другие греческие источники (Ктесий) и более достоверные вавилонские (хроника Набонида и др.). Как сообщает И. М. Дьяконов¹³ на основе сопоставления этих источников, война между Астиагом и Киром продолжалась три года (с 553 по 550 г. до н. э.) и шла сперва успешно для Астиага; измена мидийской знати во главе с Гарпагом решила ее исход в пользу Кира. Геродот, в отличие от Ктесия, пересказывает предания, враждебные Астиагу, исходящие из среды, сочувствовавшей перевороту, совершенному Киrom при поддержке Гарпага. Предание это сходно с указанными греческими, но оно имело, очевидно, распространение в Мидии и Персии, т. е. в совершенно иной этнической среде.

Известное сходство представляет другое историческое предание, которое Геродот рассказывает несколько раньше (кн. I, 73), говоря о Киаксаре, отце Гарпага. Киаксар принял под свое покровительство скифов-кочевников, которые приносили ему как дань часть своей охотничьей добычи. Однажды, когда они ничего не принесли, Киаксар обошелся с ними чрезвычайно оскорбительно. В отместку за это скифы решили зарезать одного из мальчиков, которые обучались у них военному искусству, «вы-

потрошив, как обычно потрошат дичь, подали на стол Киаксару как охотничью добычу». Киаксар и его гости отведали этого мяса, а скифы отделились под защиту Алиатта.¹⁴

Можно думать, что это предание, отражающее варварские обычаи мести, которые Геродот приписывал скифам (ср. рассказ о мести царицы Томириды Киру с аналогичной символикой — кн. I, 214), восходит также не к греческому, а к местному источнику.

Сходный сюжет имеет также старинная датская и фарерская баллада «Рыцарь Ловмор» («Lovmor»), или «Кровная месть», не связанная, по крайней мере по своему прямому содержанию, со сказанием о Нибелунгах.¹⁵

Братья выдали сестру свою, прекрасную Сигнильду, на чужбину за рыцаря Ловмора, убийцу ее отца. Сигнильда восемь лет не видела братьев, она просит мужа разрешить ей пригласить их к себе. Муж доволен и говорит со смехом: «Я поступлю с твоими братьями, как если бы они были моими сыновьями». Приезжают семеро братьев Сигнильды, она тщетно пытается предупредить их о недобрых намерениях мужа. Ночью, когда они спят, рыцарь Ловмор убивает всех, а на утро подносит жене чашу с кровью ее братьев. Сигнильда пьет: пусть ее братья умерли, у нее остался муж, говорит она ему с притворной покорностью.

Через восемь лет рыцарь Ловмор хочет пригласить к себе семерых своих сыновей. Прекрасная Сигнильда смеется от радости. «Я поступлю с твоими сыновьями, как если бы это были мои братья», — говорит она. Ночью, когда сыновья рыцаря Ловмора уснули, она убивает всех и на утро приносит мужу чашу с кровью его детей. Он отвечает ей теми же словами: «Пусть сыновья мои умерли, ты у меня осталась», — и хватается за меч, но она связывает его по рукам и ногам и убивает его в отместку за отца и за братьев, а сама уходит в монастырь.

Уже Вильгельм Гримм, первый переводчик датской баллады, и вслед за ним большинство писавших о ней авторов усматривали в рассказе о рыцаре Ловморе и прекрасной Сигнильде отражение древнего сюжета о мести Гудруны. К общему тематическому сходству присоединяются отдельные более индивидуальные черты: коварное приглашение братьев и убийство их мужем героини; месть жены, убивающей его сыновей и подносящей ему кровавое питье. Однако конкретное развитие сюжета в балладе совершенно своеобразно и мало напоминает предполагаемый прототип. Оно имеет свою внутреннюю художественную логику, основанную (как и южнославянские поэмы о сватовстве Якшичей) на полной симметрии преступления и наказания по принципу *rag rag* («за равное воздается равным», или «мера за меру»). Существование большого числа аналогичных рассказов на ту же тему, из которых отдельные были рассмотрены выше, освобождает нас от необходимости видеть в этом произведении балладную трансформацию древнего эпического сюжета. Скорее и

здесь мы имеем вполне самостоятельное художественное развитие аналогичных обычаев и моральных представлений.

Можно назвать еще одно местное северонемецкое предание, записанное Карлом Мюлленгофом в середине XIX в. в Шлезвиге и связанное с именем датской королевы Маргариты (ум. 1283), прозванной народом «черной Маргаритой» (Swarte Margret) и прославившейся своим коварством и жестокостью. Рассказывали, будто она «послала своего сына в город Ольденбург для сбора дани с горожан. Но ольденбургские сапожники схватили его, разорубили его на части и, засолив, отослали матери». Маргарита собралась в поход против города, окончившийся неудачно. «Однако с той поры ольденбургским сапожникам запрещено выходить за черту города, и до сих пор они не имеют права появляться на ярмарке».¹⁶

Несмотря на явную модернизацию старинного исторического предания, в котором умалчивается о главном — с какою целью ольденбургские сапожники засолили королевича, сходство этого предания с сюжетом «пира Атрея» не подлежит сомнению. Однако вряд ли кто-нибудь решится видеть в этом предании отражение мести Гудруны или античных сказаний. Скорее в основе его лежит исторический факт, преобразованный широко распространенным сказочным мотивом — наказания ведьмы (см. ниже, с. 384).

Древняя бытовая основа сюжетов типа «пира Атрея» не связана с так называемым «ритуальным каннибализмом» и людоедством, как упрощенно думают некоторые этнографы.¹⁷ Ритуальная антропофагия предполагает человеческие жертвоприношения, которые представляются угодными божеству и сопровождаются вкушением всем племенем жертвенного мяса. Такое вкушение является средством симпатической магии, чтобы приобщиться («причаститься») силе убитого врага; некоторые части тела, например, сердце, печень и др., имеют при этом особенно важное значение, как место пребывания души убитого. Соответственно этому вкушение мяса или в особенности сердца убитого хищного животного (тигра, леопарда и т. п.) может сообщить человеку мужество этих зверей. С этой же целью пьют кровь убитого врага, поверженного в бою (так, например, неоднократно в киргизском эпосе «Манас»).

Древнегреческий миф о Тантале отражает явление ритуальной антропофагии, точнее — отмену человеческих жертвоприношений, переставших быть угодными божеству (как, несомненно, в иной форме и библейский рассказ о жертвоприношении Авраама). Но совершенно иные представления лежат в основе рассмотренных выше сказаний типа «пира Атрея». Здесь каннибализм представляется не нормальным ритуальным установлением, а актом индивидуальной мести в родовой или семейной расправе, осуждаемым людьми и богами как отвратительное злодеяние, смысл которого в том и заключается, чтобы заставить сопер-

ника или врага совершить без его ведома величайший грех и святотатство — вкусить мясо или выпить крови своих ближайших родичей.

Существенно при этом, что даже в условиях каннибализма, бытового и связанного с ним ритуального, вкушение мяса кровных родичей представляется многим племенам тягчайшим нарушением религиозного запрета («табу»). Приводя примеры такой «экзофагии», Маккулок отмечает, что «племена людоедов, считающие вполне допустимым поедание людей чужого племени, в большинстве случаев решительно осуждают подобное обращение с соплеменниками, по тому же принципу, согласно которому они считают недозволённым вкушение мяса тотемного животного своего клана»¹⁸ (т. е. орла, лебедя, черепахи, кенгуру и т. п., которые рассматриваются как предки, иными словами — как кровные родичи данного племени). Месть врагу именно в том и заключается, чтобы заставить его совершить это святотатство.

Разумеется, в последующем развитии сюжета этот этнографический фон древних обычаев и верований отпадает. Остается только общий мрачный художественный колорит архаического сказания и неизменное для всякого человеческого чувства содрогание перед неслыханными злодействами, отвратительными и жестокими формами мести, представляющей собой надругательство над этим чувством.

2

Наглядным свидетельством широчайшего распространения указанных выше представлений, лежащих в основе сюжета «пира Атрея», является группа международных сказочных сюжетов, в которых людоед (демон или ведьма) претерпевает участь, уготованную его жертве. Однако здесь, в соответствии с моральным каноном сказки, наказание вредителя и месть его жертвы воспринимаются как справедливое возмездие по уже указанному принципу.

Сюда относится прежде всего группа сказок № 327 по международному каталогу Аарне, из которых первые две подгруппы — № 327 А («Мальчик с пальчик») и № 327 В («Гензель и Гретель»), — построенные по тому же принципу народной этики, не содержат, однако, в развязке интересующего нас мотива, тогда как последняя подгруппа, № 327 С, обнаруживает в большинстве вариантов определенную близость с «пиром Атрея» и родственными сюжетами.

Международный каталог Аарне—Томпсона так передает содержание этой сказки: «Демон (или ведьма) приносит героя в мешке в свое жилище. Жена или дочь демона должны изжарить его, но сами брошены в печь».¹⁹ В каталоге Аарне—Андреева дается несколько иная схема сюжета, ориентированная на рус-

ский материал, но не покрывающая всех звеньев и вариантов сюжета: «Ведьма (лиса) заманивает к себе мальчика, подражая голосу матери; в печь попадает ее дочь, а затем и она сама».²⁰ Во всех вариантах, как русских, так и международных, жертва спасается хитростью: ведьма (или ее дочь) собирается изжарить пойманного мальчика (или девочку) в печке (или сварить его в котле), чтобы съесть его, мальчик, притворившись глупым, просит хозяйку (или ее дочь) показать ему пример и вталкивает ее на лопате в печь (или толкает в кипящий котел). В обоих переложениях отсутствует указание на развязку большинства вариантов, существенную для нашей темы: людоед или ведьма съедает мясо своих собственных детей, сварившихся в котле или изжаренных в печке, полагая, что пожирает пойманную жертву.

Варианты этой сказки представлены в большинстве русских сказочных сборников, у Афанасьева под заглавием «Баба-яга и жихарь» (№ 106—107), «Ивашка и ведьма» (№ 108—109). Обычно за спасением жертвы следует возмездие указанного выше типа. См. № 108:

«Вот Аленка истопила печь жарко-жарко и говорит Ивашке: „Ступай, садись на лопату!“ — „Я еще мал и глуп, — отвечает Ивашка, — я ничего еще не умею — не разумею; научи меня, как надо сесть на лопату“. — „Хорошо, — говорит Аленка, — поучить не долго!“ — и только села на лопату, Ивашка так и барахнул ее в печь и закрыл заслонкой, а сам вышел из хаты, запер дверь и влез на высокий-высокий дуб.

Ведьма приходит с гостями и стучится в хату; никто не открывает ей дверей. „Ах, проклятая Аленка! верно ушла куда-нибудь играть“. Влезла ведьма в окно, отворила двери и впустила гостей; все уселись за стол, а ведьма открыла заслонку, достала жареную Аленку — и на стол: ели-ели, пили-пили и вышли на двор и стали валяться на траве (ср. вар. № 107: «собрала все кости, разложила их на земле рядом и начала на них кататься»)²¹ „Покатюся, повалюся, Ивашкина мясца наевшись!“ . А Ивашка переговаривает ее с веру дуба: „Покатайся, поваляйся, Аленкина мясца наевшись!“ Следует раскрытие совершившегося и довольно сложная развязка (ведьма преследует мальчика, который чудесным образом спасается).

В некоторых русских сказках центральный мотив, в соответствии с эстетическим канонем народного повествования, утрачен: герой таким же способом последовательно расправляется с тремя дочерьми ведьмы — старшей, средней и младшей.²²

Согласно примечанию Н. П. Андреева, сказка эта — «одна из популярнейших». В «различных разновидностях» она известна по всей Европе, на Кавказе, в Сибири, Малой Азии, в Индии, Индонезии, на Филиппинских островах, в Японии, Африке, среди американских индейцев и на островах Самоа.²³ Коскен проследил ее распространение от Индии, которую он считает ее роди-

ной, через Азию и северную Африку по всему африканскому континенту и до отдаленнейших границ Западной Европы (Норвегия и Исландия).²⁴ Однако его построение вызывает сомнение, поскольку в древнеиндийских сказках (о царе Викрамадितье и др.), из которых Коскен исходит,²⁵ отсутствует мотив, являющийся, с нашей точки зрения, основополагающим: наказание людоеда «равным за равное». При большой близости основной группы европейских сказок между собой, подтверждающей их распространение от одного народа к другому, не исключается и возможность их самостоятельного зарождения за пределами европейско-азиатского ареала (например, у народов Черной Африки)²⁶ ввиду большой простоты сюжетного стержня сказки, определяющегося двумя основными мотивами: притворная неумелость жертвы (по Коскену, «la feinte maladresse») и воздание «равным за равное».

Аналогичная развязка встречается в некоторых сказках другого типа, с распространенным стержневым мотивом «подменной жены», например в «Золушке» (каталог Аарне, № 510 А) и других. Развязка эта была притянута той же идеей справедливости возмездия и фигурами ведьмы-людоедки и ее дочери («ложной жены»), жертвой которых становится прекрасная и добродетельная героиня.

Мачеха с помощью колдовства подменяет красавицу-жену царевича, свою нелюбимую падчерицу, родной дочерью, злой и безобразной. Когда обман раскрывается и царевич снова находит свою суженую, он приказывает убить обманщицу (вариант: она сама брасается в чан с кипящей водой, желая стать такой же прекрасной, как ее соперница). Мясо ее царевич велит засолить и посылает его в подарок злой ведьме, которая съедает все, пока на дне бочонка она не находит голову дочери.

Сказки с такой развязкой записаны в Сицилии, у арабов и берберов северной Африки, в Испании и одновременно на другом краю света — во Вьетнаме. Несомненно, они распространились из одного источника, о чем свидетельствует сходство некоторых специфических подробностей (ворон, в других вариантах — кот, оказывается прозорливее, чем ведьма: он просит угостить его мясом дочери, чтобы за это помочь ведьме оплакивать ее потерю). Вероятно, в прошлом сказка эта была распространена по всей территории, на периферии которой она сохранилась, но в этой форме она была забыта или потеряла развязку, слишком жестокую для детской сказки.

Приведем в качестве примера окончание вьетнамской сказки «Там и Кам» (вариант «Золушки»), недавно опубликованной в русском переводе.²⁷ «Смерть Кам (которая сварилась в котле, — В. Ж.) несколько не огорчила короля, а, наоборот, обрадовала. Решив подшутить над ее злой матерью, он велел сварившееся мясо Кам отослать ей, сказав, что это подарок от дочери. Получив подарок, мачеха обрадовалась и стала хвалиться перед соседями,

какая заботливая у нее дочка. И ни с кем не поделилась ни кусочком, потому что была очень жадной. Так и съела почти все мясо сама. Но в это время прилетела ворона и закричала: — „Карр, карр! Мать ест мясо своей дочери, а мне не дает и попробовать! Карр, карр!“ Мачеха замахнулась на нее и прогнала ее прочь. А потом заглянула на дно горшка и увидела голову своей дочери. В ужасе отбросила она горшок, закричала не своим голосом и сошла с ума. А вскоре и умерла совсем».

Можно назвать еще третий тип сказок, условно озаглавленный «Можжевательник» (каталог Аарне, № 720; в сказках Гримм № 47 «Van den Machandelboom»), в котором наличествует мотив «пира Атрея», однако отсутствует воздаяние по принципу «равное за равное». В переложении Н. П. Андреева «мачеха убивает пасынка и дает съест отцу: останки мальчика превращаются в птицу, которая приносит жернов и убивает мачеху; мальчик оживает».²⁸ В большинстве вариантов воскрешение убитого мальчика совершается так: сестрица собирает его косточки и хоронит под можжевательником (или другим деревом). Собрание разрубленных частей убитого и воскрешение его с помощью тех или иных магических средств («живой воды» и т. п.) представляет собой этнографический мотив, основанный на древних верованиях и известный в фольклоре многих народов.²⁹ Сказка распространена по всей Европе и кое-где за ее пределами.

Назовем еще одну африканскую сказку — «Лев и человек», которая выпадает из каталога Аарне, но в своей изолированности тем более показательна для этнографических представлений, лежащих в основе остальных.

Лев и человек строят вместе хижину и вступают в спор о том, кто из них будет в ней жить. Чтобы устранить человека, лев убивает его отца и велит человеку освежевать его мясо. Человек, опознав убитого, выполняет приказание, но отказывается от своей доли. Тогда в отместку человек убивает мать своего соперника и приносит ему мясо. Лев узнает мать, дает человеку его часть, но также отказывается от своей доли. Лев теперь убивает мать человека, а человек его отца. Повторяется то же самое, но напуганный лев решает уступить хижину человеку.³⁰

Здесь запрет («табу») на мясо родичей выступает в наиболее чистом виде, порождая самобытный сюжет, построенный по тому же принципу «равным за равное».

Перечисленные сказки, разумеется, не связаны генетически с древнегреческими, германскими или южнославянскими эпическими сказаниями, но они обнаруживают с ними знаменательное типологическое сходство. Своим широким международным распространением они свидетельствуют о существовании общего фона этнографических представлений и связанных с ними художественных образов, в традиции которых сложились эти сюжеты.

Принцип справедливого возмездия *rag ragi*, лежащий в основе рассмотренных сказок, широко распространен в обычном праве доклассового, рабовладельческого и раннефеодального общества и в основанном на нем законодательстве у всех народов мира; он сохранился в ряде случаев и в более позднее время в этнографических и фольклорных пережитках и получил заимствованное из римского права название *lex talionis* («закон талиона», или «талион»).³¹ Его классическая формулировка известна из законов Моисея в Библии: «душу за душу (т. е. жизнь за жизнь), око за око, зуб за зуб, руку за руку, ногу за ногу». На принципе талиона построена месть Марка Кралевича Бечскому цесарю в южнославянских песнях о сватовстве Якшичей. Принцип этот отчетливо выступает в датской балладе «Рыцарь Ловмор», в которой справедливое возмездие является основой характерного для балладного стиля художественного параллелизма, проведенного с поразительной последовательностью в двух симметрично развивающихся частях рассказа. Наконец, тот же принцип просвечивает и в сказании о мести Гудруны: Атли приказал вырезать сердце из груди Хогни, брата Гудруны; Гудруна подносит ему как пищу изжаренные на вертеле сердца его малолетних сыновей.

«Талион, — пишет исследователь истории уголовного права М. Д. Шаргородский, — применялся как материальный (око за око, зуб за зуб), так и символический. По законам Хамураби дерзкому приемному сыну отрезают язык, неискусному хирургу — пальцы, плохой кормилице — грудь и т. п.»³² Такое символическое наказание мы встречаем в широко распространенном у народов Ближнего и Среднего Востока, по своему происхождению наполовину историческом сказании о благородном разбойнике Кёр-оглу, «сыне слепого» (кёр — «слепой»). Отец его, старый конюх злого хана Хасана, был ослеплен своим повелителем за то, что выбрал ему как лучших коней его табуна тощих, чахлах жеребцов, в которых он сумел прозорливо угадать их будущие чудесные качества (мотив сказочного «Конька-горбунка»).³³ Приговор хана гласит: «Пусть же ценою каждого из этих жеребцов будет его собственный глаз».³⁴ Аналогичную форму наказания мы находим и в узбекском эпосе «Алпамыш»: здесь калмыцкий батыр Кокалдаш велит ослепить своего «синчи» (конюха), который узнает в коне его соперника, узбекского богатыря Алпамыша, крылатого «тулпара» и предсказывает его победу в предстоящем брачном состязании.³⁵

Формой талиона является и увечье, которое наносят Абельяру родственники его возлюбленной Элоизы.³⁶ Об этой варварской форме наказания соблазителя или насильника сохранились свидетельства в обычном праве многих народов.³⁷

Смягченным и романтически сублимированным вариантом наказания за любовное преступление является и повесть о «съеден-

ном сердце», занимающая выдающееся место в поэтической литературе классического средневековья и получившая широкое распространение в Западной Европе в форме новелл и народных баллад.

Сердце любящего рассматривалось в поэзии провансальских трубадуров, немецких миннезингеров, итальянских поэтов «сладостного нового стиля» как «обиталище любви» и как «виновник любовного влечения». ³⁸ Отсюда поэтический образ сердца любящего как «пищи» его возлюбленной.

В первом сонете «Новой жизни» Данте поэту в аллегорическом видении является Амур, который со смирением дает его возлюбленной «вкусить его пламенеющее сердце»: «e d'esto core ardendo lei paventosa umilmente pascea» («Vita nuova», 3).

Поэтому сердце становится тем материальным объектом, на котором в символической форме осуществляется возмездие по принципу талиона.

Две версии этого широко популярного средневекового сюжета представлены в «Декамероне» Боккаччо в новеллах одного и того же — четвертого — дня, посвященного рассказам «о тех, чья любовь имела несчастный исход». В первой из этих новелл (II, 1) Танкред, принц Салернский, приказывает убить Гвискардо, любовника его дочери Гисмонды («человека очень низкого происхождения, но более благородного, чем другие»), и посылает ей в золотом кубке его сердце со словами: «Отец посылает тебе это, дабы утешить тебя тем, что ты наиболее любишь, как ты утешаешь его тем, что он всего более любил». Гисмонда, полив сердце отравленной водой, выпивает ее и умирает, «приложив к своему сердцу сердце мертвого любовника». ³⁹

Героями второго рассказа (II, 9) являются два знатных провансальских рыцаря, Гвильельмо Россильоне и его друг Гвильельмо Гвардастаньо. Мессер Россильоне, узнав об измене своей жены, убивает мессера Гвардастаньо, ее любовника, застигнув его безоружным в лесу. Вырезав собственными руками его сердце, он велит изжарить его и подать жене на серебряном блюде. «Когда рыцарь увидел, что жена съела все, он сказал: „Мадонна, как вам понравилось это блюдо?“. Она ответила: „Господин мой, поистине, оно мне очень понравилось“ „Клянусь богом, — сказал рыцарь, — я верю вам и не удивляюсь, если и мертвое вам понравилось то, что при жизни нравилось более всего другого... То, что вы кушали, было, поистине, сердце мессера Гвильельмо Гвардастаньо, которого вы, как женщина нечестная, так любили...“. На это дама отвечает: „Да не попустит того господь, чтобы какая-нибудь другая пища принята была мною после столь благородной, каково сердце такого доблестного и достойного рыцаря, каким был мессер Гвильельмо Гвардастаньо“. — И, поднявшись, она, нимало не думая, выбросилась спиной назад из окна, которое было позади нее...». ⁴⁰

Из двух новелл Боккаччо в первой роль мстителя принадлежит отцу героини, во второй — мужу. В первой отсутствует мотив поедания вырезанного в наказание сердца; возможно, однако, что это — позднейшее смягчение. По мнению Джона Майера,⁴¹ первый вариант (убийца — отец) является более поздним видоизменением второго (убийца — муж); во всяком случае, во всех более ранних версиях сюжета убийцей является муж.

Как на источник второй новеллы Боккаччо ссылаются на провансальцев («как рассказывают провансальцы»). Источником новеллы Боккаччо была легендарная биография известного провансальского трубадура Гильема де Кабестань (Guilhem de Cabestaing), дошедшая до нас в двух редакциях (рукописи XIII и XIV вв.).⁴² Имя Кабестань получило у Боккаччо форму Гвардастаньо. Имя его убийцы в биографии Раймон де Россилон (Raimon de Rossilon), имя дамы — Серемонда или Маргарита. Рассказ во всем существенном совпадает с новеллой Боккаччо, кроме одной подробности: Раймон бросается на жену с обнаженным мечом, она бежит от него и выбрасывается из окна (или бросается с балкона).

Гастон Парис⁴³ полагал, что основой этой биографии был несохранившийся провансальский роман, который послужил непосредственным источником и для новеллы Боккаччо. В соответствии со своей общей теорией происхождения сюжетов французских рыцарских романов он высказал мнение, что и в этом случае к имени провансальского трубадура прикреплялся романтический сюжет, восходящий к устным кельтским преданиям («vieilles traditions celtiques»). «Преступная любовь и жестокая месть, составляющие его содержание, характерны для этой поэзии, меланхолической, влюбленной и одновременно варварской, которая нашла свое самое прекрасное выражение в чудесной истории Тристана».⁴⁴ На существование такого кельтского источника указывает, по мнению Париса, роман о Тристане Томаса (около 1160 г.), где Изольда, находясь в разлуке со своим возлюбленным, поет, аккомпанируя себе на арфе, «лэ» (lai) — песню-повесть о Гуруне, как он был убит из-за любви к своей даме и как граф, ее муж, дал жене съесть сердце Гуруна («Et comment li cuns puis dona le coeur Guirun a sa moiller Par enjin un jor a mangier...»)⁴⁵.

Лэ о Гуруне не сохранилось, хотя о нем имеются упоминания в двух старофранцузских эпических поэмах (chansons de geste).⁴⁶ Сохранилось, однако, другое лэ, в котором тот же сюжет выступает в видоизмененной форме. Герой его Иньорес (Ignaures) был любим двенадцатью дамами, любовью которых наслаждался одновременно. Рыцари, мужа этих дам, убив его, изжарили его сердце и подали его своим женам за общей трапезой. Сюжет этой стихотворной повести можно было бы считать за гротескную мультипликацию, если бы не наличие в рассказе одной, по-видимому, архаической черты: двенадцать рыцарей сообща вла-

деют замком, в котором они живут со своими двенадцатью женами.⁴⁷

Эта третья версия повести о «съеденном сердце» пользовалась известной популярностью. Она существовала в провансальской и в немецкой обработке. Она проникла из французской в итальянскую литературу: в сборнике «Сто старинных новелл» («*Cento novelle antiche*», около 1300 г.) героинями являются дама и ее камеристки. Муж дамы угощает виновных сердцем их убитого любовника, повторяя все те же слова, содержащиеся в разных вариациях представление о заслуженном возмездии по принципу талиона: «Живым он вам нравился, а теперь понравился мертвым» («*Vi piacesse vivo ed ora vi è piaciuto morto*»).⁴⁸

Существует еще одна (четвертая) версия того же сюжета, которая отражена в известной старофранцузской стихотворной повести «Кастелан де Куси и госпожа де Файель» («*Le Châtelain de Couci et la Dame de Faiel*», конец XIII—начало XIV в.) и в более ранней по времени и значительно более короткой средневерхнемецкой «Повести о сердце» («*Herzmæge*») Конрада Вюрцбургского (ум. 1287). Оба эти произведения, по предположению Гастона Париса, восходят к общему старофранцузскому источнику.⁴⁹

Герой французской повести, узнав, что муж его возлюбленной, сеньор де Файель, осведомлен об их любви, отправляется в крестовый поход; раненный отравленной стрелой, он перед смертью велит своему верному оруженосцу набальзамировать его сердце и отвезти его возлюбленной в драгоценной шкатулке. Сеньор де Файель, напав на оруженосца, отнимает у него шкатулку и из сердца prepares блюдо для своей жены. Узнав, что она съела сердце своего милого, госпожа де Файель говорит мужу: «Клянись вам, что я никогда не буду есть ничего другого после столь драгоценной пищи», — и умирает от горя.

Последние слова героини указывают на связь, прямую или более отдаленную, с легендарной биографией трубадура Гильема де Кабестань, хотя введен новый мотив (крестовый поход) и отсутствует насильственная развязка — самоубийство героини. Подобно провансальскому трубадуру, герой, к имени которого сюжет прикрепился во французской повести, является реальным историческим лицом: это был тоже рыцарь-поэт, автор любовных песен в манере трубадуров, которые включены в состав стихотворной повести; современник Ричарда Львиное Сердце, он был действительно участником второго крестового похода (конец XII в.) в соответствии с биографической легендой.

Характерна тенденция, в особенности в позднейших редакциях этого сюжета, изображать отношения между любящими как чистую, возвышенную, платоническую любовь (у Конрада Вюрцбургского он — «*tugenthafter man*», она — «*reinez wîp*»).

Старофранцузская повесть известна в английской стихотворной переработке: «*The Knight of Curtesy and the Fair Lady of*

Faguell» (сохранилась в печатном издании середины XVI в.).⁵⁰ Имя английского рыцаря представляет собой, по-видимому, перемножение непонятого французского: Couci > Curtesy (Knight of Curtesy — «куртуазный рыцарь»). О героине говорится, что она была «целомудрена, как голубка на верхушке дерева».

Английская стихотворная повесть, в свою очередь, послужила источником для прозаической, сильно модернизированной народной книги (chap-book) начала XVIII в.: «Верные, но несчастные любовники» («The Constant but Unhappy Lovers». London, 1707). Ее герои — некая мадам Бутлер, состоятельная наследница, ее муж, мистер Харвей, сын богатого купца, и влюбленный в нее молодой английский офицер, смертельно раненный в испанской войне, который посылает своей возлюбленной письмо, написанное собственной кровью, и сердце в драгоценной шкатулке (с обычной развязкой).⁵¹

Свидетельством широкой популярности повести о съеденном сердце могут служить многочисленные балладные обработки этого сюжета в итальянской, английской, немецкой и нидерландской, шведской и датской редакциях.

Народные баллады, записанные в северной Италии, — «Жестокый отец» («Il padre crudele») и др. — восходят непосредственно к новелле Боккаччо о Гисмонде и Гвискардо (II, 1), о чем свидетельствуют имена героев («Risguardo bello e Rismonda bella» и др.). Независимо от них черпала из того же источника и английская (точнее шотландская) народная баллада «Lady Diamond» (или Daisy и др.): новелла Боккаччо была переведена на английский язык в 1566 г.; перевод послужил сюжетной основой для целого ряда поэм и пьес. Любовник в итальянской версии — слуга, в английской — поваренок (kitchen-boy); его убивает отец героини, король; мотив съеденного сердца отсутствует, как в первой новелле Боккаччо; получив роковой подарок, героиня умирает от горя (в английской версии) или принимает яд (в итальянской).⁵²

В Германии народная баллада под заглавием «Der Bremberger»⁵³ была прикреплена к личности еще одного рыцаря-поэта, немецкого миннезингера Рейнмара фон Бренненберг (Reinmar von Brennenberg), который был убит в 1276 г. регенсбургскими бюргерами по неизвестным причинам. Несколько раньше, в 1256 г., баварский герцог Людвиг Строгий велел обезглавить свою жену, заподозренную в супружеской измене; одна из ее камеристок, убитая одновременно с ней, носила имя Бреннберг — обстоятельства, которые в своей совокупности, по мнению Дж. Майера,⁵⁴ могли явиться причиной прикрепленности этого сюжета к имени рыцаря-певца. В балладе использованы строфическая форма длинных песен Бренненберга и начало одного из приписываемых ему стихотворений. Традиционный сюжет получил в немецкой балладе самостоятельную завязку и некоторые новые сюжетные подробности (героя бросают в темницу, где он остается много лет,

уже потом ему вырезают сердце). Виновником убийства является король, которому клеветники донесли, что Бренненберг обольстил его жену. Сюжетным источником баллады послужила, вероятно, стихотворная повесть Конрада Бюрцбургского: баллада, как и повесть, подчеркивает невинность любящих. До нас дошли лишь печатные тексты XVI в. (числом 9), однако баллада значительно старше, поскольку она сохранила имя забытого миннезингера и строфу его песни: Джон Майер относит ее происхождение к концу XIII в.⁵⁵ Она послужила источником для поэмы на ту же тему, написанную в школьной манере мейстерзингеров (Meistersingerlied — печатный текст 1500 г.).⁵⁶

Из северной Германии баллада о Бренненберге проникла, с одной стороны, в Нидерланды, с другой — в Швецию и Данию.⁵⁷ Имя героя в скандинавских народных балладах (швед Fröydenborg, дат. Frydenborg) представляет искажение (народную этимологию) немецкого Brennenberg. Скандинавские варианты частично являются переводом немецкого оригинала, частично обнаруживают самостоятельные черты: они контаминированы с другой версией того же сюжета, в которой мстителем является отец героини (Боккаччо, II, 1), однако всюду наличествуют мотив съеденного сердца и слова героини о том, что другой пищи она уже никогда не вкусит.

Свидетельством широкой популярности этого сюжета является его «обращенная» форма, в которой место обиженного мужа занимает ревнивая жена, но сохраняется большинство традиционных элементов повествования.

В рассказе французской писательницы д'Онуа (M-me d'Aulnoy), будто бы основанном на действительном происшествии, имевшем место в XVII в. в Испании, маркиза д'Асторга убивает возлюбленную своего мужа, вырезывает ее сердце, велит его изжарить и поднести супругу-изменнику. Следует обычный вопрос, как ему понравилась еда, и обычное объяснение: не удивительно, что оно показалось тебе вкусным, это сердце той, кого ты так любил. В заключение маркиза показывает мужу отрубленную голову его возлюбленной.⁵⁸

Иной, более самостоятельный характер имеет немецкая баллада «Страшная трапеза» («Grausiges Mal»)⁵⁹ Здесь жена подносит мужу на блюде отрубленные ноги и руки его милой; но он клянется в ее невинности и убивает злую жену на супружеском ложе. Дошедший до нас текст баллады искажен, и круг ее пространства чрезвычайно узок (всего три записи середины XIX в., все из Силезии).

Обособленное место занимает и датская баллада «Живая вода» («Livsbandet»)⁶⁰ Король подслушал разговор королевы с графом, ее возлюбленным, которому она обещает свою руку и престол, когда ее супруг умрет. Призванные на допрос, оба отрицают свою вину. Король приказывает убить графа и разрубить его тело на куски и подает их на стол королеве, но королева догадывается, что

на блюде — не простая дичь. Она отказывается от пищи, собирает изрубленное тело по кускам, несет их к источнику живой воды и воскрешает своего возлюбленного, после чего они вместе покидают страну. Необычная для этого сюжета благополучная развязка подсказана популярной народной сказкой «Можжевелик» (см. выше).

Эти многочисленные версии и варианты одного и того же сюжета, сложившиеся на протяжении пяти столетий (XII—XVII вв.), свидетельствуют о его широкой популярности у народов Западной Европы, о его жизненной силе как поэтического выражения трагедии любви и ревности. Генетически они связаны общим источником, из которого развивались в различных направлениях, частью последовательно, частью параллельно, на фоне традиционных представлений рыцарской литературы, как продукт индивидуального литературного творчества, но в тесном взаимодействии с устной безымянной фольклорной трагедией.

Уже после появления исследования Гастона Париса об источниках повести «Кастелан де Куси» (1879) эти привычные европейские рамки, географические и хронологические, оказались неожиданно раздвинутыми открытием нового материала, указывающего на восточное происхождение этого классического средневекового сюжета: в журнале Английского фольклорного общества за 1883 г. был впервые опубликован перевод индийского (пенджабского) народного романа о приключениях раджи Расалу. В настоящее время этот старинный народный роман, представляющий известное сходство с западноевропейскими рыцарскими романами более позднего времени, записан в нескольких довольно близких вариантах от народных сказителей Пенджаба и переведен на английский язык.⁶¹ Время жизни героев, раджи Расалу и любовника его жены раджи Ходи, вернее их предполагаемых исторических прототипов, относят к I—II вв. н. э., хотя записанные тексты имеют следы позднейшей мусульманизации.

Из многочисленных приключений этого популярного в Пенджабе героя непосредственное отношение к нашей теме имеет его женитьба на прекрасной рани Коклан, воспитанной им с младенческого возраста дочери раджи Сирикала, которого Расалу победил в шахматной игре. Однажды, когда Расалу находился на охоте, которой он отдавал все свое время, соседний раджа Ходи, преследуя чудесного оленя, попадает к горному замку, где жила молодая жена Расалу; пленившись ее красотой, он поднялся к ней по веревочной лестнице, которую она опустила ему из окна своего терема. Верный попугай, стороживший красавицу, доносит своему хозяину об измене жены. Между Расалу и его соперником происходит поединок в лесу. Расалу пронзает любовника своей жены стрелой из лука, отрубает ему голову и вырезает сердце. После разговора с женой, подтвердившего ее вину, он подносит ей сердце ее любовника, изжаренное на вертеле (в других вариантах — его мясо или печень), как дичь, убитую на охоте. «Ах!» — восклик-

нула рани. — «Что это за еда, мой любимый, которую ты мне поднес? Кажется, никакая дичь не была мне еще так приятна на вкус!». На это Расалу отвечает: «Когда он был жив, он приносил тебе наслаждение, рани, когда он умер, ты съела его мясо. Как же не наслаждаться тебе мясом того, кто приносил тебе радость?». Тогда Коклан, в ужасе вскочив с места, бросается в пропасть со стены замка (или через ограду балкона). Вскоре после этого братья раджи Ходи отомстили убийце, и Расалу погиб в бою с ними.

Близость к европейским версиям, в особенности ко второй из новелл Боккаччо (II, 9) и ее непосредственному источнику — легендарной биографии трубадура Кабестань, настолько разительна, что исключает возможность случайного совпадения или типологического сходства. Это касается в особенности развязки — разговора между мужем и женой, формулы возмездия по принципу талиона и завершающей катастрофы — самоубийства героини. Основное различие заключается в моральной оценке любовной трагедии: индийский рассказ целиком на стороне оскорбленного мужа, и его месть по формуле *rag ragi* рассматривается как вполне справедливая и законная. В западноевропейских вариантах оценка обратная: в духе идеологии рыцарской морали трубадуров и рыцарских любовных романов индивидуальная любовь как высшая ценность поставлена здесь выше формальных семейных связей. «У всех исторически активных, то есть у всех господствующих классов, — писал по аналогичному поводу Энгельс, — заключение брака оставалось тем, чем оно было со времени парного брака, — сделкой, которую устраивают родители. И первая появившаяся в истории форма половой любви, как страсть, и притом доступная каждому человеку (по крайней мере из господствующих классов) страсть, как высшая форма полового влечения, — что и составляет ее специфический характер, — эта первая ее форма, рыцарская любовь средних веков, отнюдь не была супружеской любовью. Наоборот. В своем классическом виде, у провансальцев, рыцарская любовь устремляется на всех парусах к нарушению супружеской верности, и ее поэты воспевают это».⁶²

Недаром новелла о съеденном сердце послужила материалом для легендарной биографии трех поэтов, рыцарей любви — провансальского трубадура Гильема де Кабестань, французского трувера Кастелана де Куси и немецкого миннезингера Рейнмара фон Бренненберга.

В результате этого переосмысления сюжета от старого понимания законного возмездия осталась только формула, основанная на принципе талиона, которая потеряла в новых условиях общественной жизни и идеологии свой непосредственный, буквальный смысл.

Перед нами еще один наглядный случай восточных влияний в западных литературах, от которого нельзя отмахнуться ни отрицанием так называемой «миграции сюжетов», ни критикой дог-

матических теорий так называемых «индианистов» типа Бенфея или Коскена. Гастон Парис после опубликования индийского материала должен был вторично вернуться к вопросу об источниках изученного им сюжета.⁶³ Он, разумеется, признал приоритет индийской версии как источника западноевропейской. Однако, придерживаясь по-прежнему своей кельтской теории, он должен был выдвинуть маловероятное предположение, будто восточный сюжет попал в южнороманскую рыцарскую поэзию через посредство кельтов. Такая искусственная конструкция не подтверждается, однако, никакими реальными фактами. Индийский сюжет, вероятно, попал в Европу обычным путем — через персидскую и арабскую литературу в эпоху крестовых походов, хотя промежуточные звенья этой цепи до нас не дошли. Занесенный крестоносцами в Прованс, он сделался здесь благодаря своему романтическому характеру образным воплощением нового понимания индивидуальной любви в ее трагическом столкновении с патриархальными семейными отношениями.

* * *

Мы проследили, таким образом, развитие группы по существу очень различных сюжетов, обозначенных нами по тематическому сходству условным названием «пир Атрея». В героических сказаниях древних греков, скандинавских народов, южных славян они связаны с преданиями о родовых и семейных распрах, и их типологическое сходство у разных народов обусловлено древними обычаями и представлениями. Сказочные сюжеты — по своему происхождению, вероятно, еще более древние — переходили от народа к народу в условиях общих предпосылок быта и мировоззрения, выступая в более обобщенной форме как справедливое возмездие, «равного равным».

Сюжет «съеденного сердца» в «Приключениях Расалу» находится еще в близком соседстве с тем архаическим пониманием справедливой и законной мести, в основе которого лежит принцип талиона. В западноевропейских отражениях этого сюжета он пересмысливается и сублимируется в соответствии с новым пониманием индивидуального чувства. Популярная романтическая фабула получает широкое распространение в стихотворной повести, прозаической новелле и балладе как образное выражение этого нового мировоззрения.

ЛЕГЕНДА О ПРИЗВАНИИ ПЕВЦА

С именем Кэдмона (Caedmon), первого англосаксонского поэта, упоминающегося в истории английской литературы, связана биографическая легенда, о которой рассказывает Беда Достопочтенный (Beda Venerabilis, 673—735) в своей написанной на латинском языке «Церковной истории англов» (Historia ecclesiastica gentis Anglorum, lib. IV, cap. 24; закончена в 731 г.).

Согласно Бедe, Кэдмон был монахом монастыря Streoneshalh (ныне Whitby, в Нортумбрии) во времена аббатиссы Хильды (657—680). Он был прославлен песенным искусством, которому научился не от людей, но приобрел этот дар от бога, с помощью божественного покровительства. Когда Кэдмон был еще мирянином (уже преклонного возраста), он не умел петь. Во время пира, когда гостей обходила арфа и очередь петь доходила до него, он вставал с места и удалялся, стыдясь своей неспособности. Однажды ночью, покинув таким образом пиршество, он заснул в хлеву, который должен был сторожить. Во сне ему явился некий муж, который приветствовал его и сказал: «Кэдмон, спой мне что-нибудь». Кэдмон отвечал: «Я не умею петь». Но муж повторил свое приказание и велел Кэдмону воспеть сотворение мира. Кэдмон запел, и когда на утро проснулся, он помнил песню, сложенную во сне, и сообщил о происшествии аббатиссе. Аббатисса собрала людей ученых, чтобы спросить, откуда явился Кэдмону этот дар. Они решили, что от бога, и с той поры Кэдмона стали обучать в монастыре божественному писанию, а он все, что ему рассказывали днем, на следующее утро перелагал в прекрасные песни. По совету аббатиссы Кэдмон постригся в монахи и постепенно, со слов людей ученых, переложил в песни все события, о которых рассказывает Писание, — от сотворения мира до воскресения Христа и Страшного суда.

Монастырь Streoneshalh, основанный нортумбрийской королевной Хильдой в 657 г., был первым рассадником христианского просвещения в стране англов, только недавно обращенных в христианство. Монастырь вел широкую пропаганду новой веры среди

обращенных в христианство англоv. К числу мирян, находившихся под духовной опекой этого монастыря, принадлежал, по всей вероятности, и Кэдмон.¹ Гимн Кэдмона, прославляющий бога как творца вселенной, сохранился на англосаксонском языке в одной из старейших рукописей «Истории» Беды (737 г.). Он открывает собой целую серию христианских эпических поэм на темы Ветхого и Нового завета и житий святых. Написанные в традиционной форме и стиле англосаксонского героического эпоса, поэмы эти принадлежали различным авторам VIII—X вв., из которых многие (подобно другому известному нам поэту этой группы — Кюневульфy) были, вероятно, первоначально дружинными певцами англосаксонских конунгов и сменили старый репертуар языческого героического эпоса на новые темы, подсказанные церковной пропагандой. Бытовой случай такого рода рассказан в житии святого Лиудгера (*Vita Liudgeri*), который обратил в христианство слепого фризского певца Бернлефа.² Прежде Бернлеф «умел воспевать по обычаю своего народа деяния предков и подвиги королей». После обращения он стал слагать христианские гимны.

Легенда о Кэдмоне сохранила в христианизированной форме более древнее, дохристианское представление о чудесном внушении, или наитии, как источнике поэтического дара сказителя. Первичная языческая форма этой легенды не сохранилась на средневековом Западе в связи с ранней христианизацией западных народов и систематической борьбой церкви против остатков языческих верований. Единственную, более отдаленную скандинавскую параллель приводит А. Н. Веселовский в своей «Исторической поэтике»: рассказ древнеисландской саги о скальде Хальбиорне (*Hallbjörn*), пастухе, как и Кэдмон, который получил песенный дар во время чудесного сна, посетившего его на могиле скальда Торлейфа (*Thorleifr*). «Снится ему однажды, что из холма вышел муж, высокий ростом, хорошо одетый, и говорит: „Лежишь ты здесь, Хальбиорн, и затеял нечто, на что ты не способен: сложить песню в мою хвалу. Одно из двух: или этот дар явится и дастся тебе больше, чем многим другим, на что я и надеюсь; либо — оставь напрасный труд“. Он коснулся его языка и произнес четверостишие; если, проснувшись, Хальбиорн его запомнит, из него выйдет толк. И Хальбиорн стал скальдом».³

Представления, лежащие в основе этой легенды, имели широкое распространение на определенной ступени развития общества и общественной идеологии. Поэтому легенда о призвании сказителей встречается в исходной форме у многих народов, не связанных между собой какими-либо культурными взаимодействиями и «влияниями». Современный фольклорный и этнографический материал, собранный у народов Востока, дает нам и в этом случае ключ к истолкованию очень неполных указаний древних письменных источников.

Так, по сообщению узбекских фольклористов,⁴ многие старые узбекские народные сказители (так называемые «бахши») расска-

зывают о своем чудесном «призвании» в чертах, удивительно сходных с англосаксонской легендой. Будущий сказитель — большей частью, как и Кэдмон, простой пастух — уснул где-нибудь на открытом воздухе под деревом, во сне ему явился незнакомец (чаще всего какой-нибудь мусульманский святой), который подал ему домбру и велел петь, сказав: «Ты будешь бахши!». Певец во сне заиграл и запел. Проснувшись, он увидел, что рядом с ним никого нет, но с этого времени он получил песенный дар и стал бахши.

Отметим, что узбекские народные сказители проходили в прежнее время через своего рода профессиональное обучение в школе какого-нибудь знаменитого бахши, прославленного мастера эпического искусства. Нередко, как в семье одного из крупнейших сказителей недавнего времени — Эргаша Джуманбулбул-оглы (ум. 1938), песенный дар в ряде поколений передавался от отца к сыну. Тем не менее свое «посвящение» старые певцы по установившейся издавна традиции неизменно возводили к чудесному видению указанного типа.

Киргизские «манасчи», хранители и распространители грандиозной по своим размерам древней эпопеи «Манас», также ссылаются на подобного рода «внушение» свыше, как о том свидетельствуют известные нам биографии крупнейших народных сказителей.⁵ Будущего манасчи призывает к пению сам Манас, который является ему в сновидении в сопровождении своих сорока дружинников. Сновидение это является непосредственным источником песенного дара. Если избранник Манаса отказывается выполнить его наказ, Манас грозит ему болезнями и бедами, которые преследуют ослушника, покуда он не покорится призыванию.

О таких же последствиях ослушания рассказывают и узбекские бахши.

У казахов встречается другой вариант этого сказания, ближе напоминающий рассказ древнеисландской саги о скальде Хальбиорне. Будущего певца во сне посещает дух знаменитого акына старых времен, из того же рода и местности, который дает ему домбру со словами: «Сын мой, возьми эту домбру!». Тогда песенный дар нисходит на спящего, и он становится акыном (сообщение Е. Исмаилова).

В туркменском народном романе «Неджеп-оглан» обучение у певца-учителя также сочетается с мотивом чудесного найтия. Герой, будущий бахши, засыпает в степи за тяжелой работой. «Во сне ему являются таинственные „сорок мужей“, и каждый подносит ему по чаше вина, под конец чашу дает ему и сам Ашыкайдын (его учитель). Мальчик просыпается и видит, что стал прекрасным бахши».⁶

Аналогичные легенды с чертами еще более архаическими записал акад. Б. Я. Владимирцов у монгол-ойратов. Об одном знаменитом ойратском певце героических эпопей, Этэн-Гончике из племени бантов, Владимирцов сообщает следующее предание: «Бу-

лучи маленьким мальчиком, Этэн-Гончик пас по обычаю баранов в степи. Однажды летом увидел он, что подъезжает к нему великан верхом на драконе. Мальчик впоследствии никак не мог объяснить, видел ли он это видение наяву или во сне. Великан подъехал к оторопелому Этэн-Гончику и спросил, хочет ли он стать певцом эпосов, хочет ли он научиться петь богатырские эпосы. Мальчик ответил, что он давно уже сильно желает научиться петь былины. Тогда великан заявил, что научит мальчика петь разные эпосы, если тот отдаст ему большого, „посвященного“ царю драконов козла. Мальчик с радостью согласился. Великан тогда ударил Гончика по плечу и скрылся. Через некоторое время мальчик пришел в себя, осмотрелся: кругом никого, нет никакого великана, но невдалеке волк пожирает задавленного им большого козла, как раз того, на которого только что указал в видении великан. С этого времени Этэн-Гончик почувствовал в себе способности петь героические эпосы, стал знаменитым рапсодом и признавал, что дар этот получил от самого царя драконов, являвшегося к нему под видом великана».⁷

По словам Владимирцова, монголы-ойраты считают, что певцы героического эпоса — «тулчи» — «облюбованы сверхъестественными силами, чтобы поддерживать и хранить предания славного прошлого».⁸ Во время пения «ойратский певец делается точно одержимым, забывает все вокруг себя и весь отдается процессу творчества». Ойраты считают, «что разные сверхъестественные силы, духи внушают певцам во время экстаза эти образы, картины, эти звучные строфы, даруют им силы выдержать страшное напряжение».⁹

Подобные представления о божественном «призвании» певца в условиях феодального общества сохраняются лишь как пережиток древности, получая новое переосмысление в духе господствующей религии — христианства (Кэдмон) или мусульманства (узбекские или туркменские бахши дореволюционного времени). Более глубокий генезис этих представлений на ранних ступенях развития общества раскрывается лишь в результате дальнейшего привлечения материала сравнительной этнографии и фольклора.

В первобытном обществе народная поэзия, возникшая из трудовой песни, теснейшим образом связана с магическим обрядом, которым родовой коллектив стремится обеспечить себе благополучие в войне, охоте или коллективных трудовых процессах. Отсюда вера в волшебную силу песни, которую пережиточно сохранили сюжеты многих народных сказаний, песен и сказок: такой чудесной силой обладают, например, песни Орфея, которому, по греческой легенде, послушны были звери, деревья и скалы; рыцаря-певца Хоранта, выступающего в роли свата в средневековом немецком эпосе «Гудруна» (около 1210 г.); гусляра Садко в русской былине; особенно же старого мудрого Вейнемейнена, этого «вековечного заклинателя», — в рунах «Калевалы» и др.¹⁰ Вера эта связана с обычным на ранних ступенях общественного раз-

вития совмещением профессии певца и прорицателя-шамана, предшествующим окончательному выделению эпической поэзии из связи с обрядовой. Там, где эта связь еще существует, возникает и получает широкое распространение представление о поэтическом «вдохновении как о чудесном пророческом даре, порождаемом наитием — вдохновением» свыше. Легенда о Кэдмоне и сродные с ней в конечном счете восходят к представлению о «наитии» как об обязательном условии «посвящения» шамана.

Вопрос о «посвящении» шамана исследован проф. Л. Я. Штернбергом на обширном материале шаманистских обрядов и верований народов Сибири, среди которых до недавнего времени шаманизм был широко распространенным бытовым явлением.

«Не в воле человека стать шаманом, — пишет Л. Я. Штернберг. — Дар шамана приобретается не по желанию последнего, обычно, наоборот, против его желания, и высокий дар этот принимается как тяжкое бремя, которое человек приемлет как неизбежное, покоряясь ему с тяжелым сердцем обреченного. Не шаман избирает духа-покровителя, а дух избирает шамана. Для получения дара шаману необходим особый момент призывания.

Внезапно — обыкновенно это бывает в так называемый переходный возраст, в период наступления половой зрелости — будущий шаман подвергается острому нервному заболеванию, которое сопровождается истерическими припадками, обмороками, галлюцинациями и тому подобными явлениями и которое мучит его иногда в течение многих недель, и столь же внезапно во время одного из припадков или во сне является к нему дух-покровитель, объявляющий ему об его избрании, приказывающий ему стать шаманом, предлагая ему свое руководство и помощь. . .

Бывают случаи, когда призванный сначала отказывается от возлагаемого на него бремени, упорствует, колеблется, но в конце концов, измученный угрозами или соблазненный посулами избранного духа, покоряется и вступает в союз со своим покровителем; обычно после этого припадки исчезают и большой выздоравливает. С этого момента начинается шаманское служение».¹¹

У народов, сохранивших в недавнем прошлом более или менее значительные пережитки шаманистских верований, древняя связь между сказителем и шаманом еще выступает достаточно отчетливо. Об этом свидетельствуют, например, интересные сообщения проф. Г. Д. Санжеева о бурятском эпосе.¹² Пение «улигера» (эпической поэмы типа богатырской сказки) имело у бурят обрядовый характер. Бурятские сказители говорили, что «в артели без хорошего певца невозможна удачная охота; так же обстоит дело и у алтайских тюрков. Выезжая на таежную охоту, буряты должны одеваться в свои лучшие одежды, ибо они выезжали не бить зверей, а гостить у них и просить их, чтобы они сами подбежали к охотникам. По прибытии на место охоты буряты совершали некоторые обряды, имевшие целью уболагодворить духов зверей и лесов, от которых зависит тот или иной исход охоты. Здесь вече-

ром, перед сном, певец расстилал в шалаше белый войлок (не запачканный конским потом), на нем ставил зажженные ветки можжевельника, чашку с вином или молоком, втыкал в него стрелу и пр. И всю ночь, до первых проблесков утренней зари, протяжно распевал он свою эпопею: без этой церемонии охота, по убеждению бурят, не могла быть удачной. Смысл распевания охотниками улигеров (эпопей) заключался, по словам шаманов, в том, что этим самым доставляется удовольствие духу-хозяину тайги». ¹³

Представления бурят об «избранничестве» эпического певца, сказителя улигеров, по рассказу Санжеева, очень близки к шаманским и позволяют нам восстановить связь между этими последними и легендой о Кэдмоне. В старину, как сообщает Санжеев, сказитель считал себя «избранником духа или духов», поэтому он обязан был сделаться певцом улигеров, иначе духи, его избравшие, могли подвергнуть непокорного избранника тяжким наказаниям. «Будущий рапсод обычно уже с юных лет начинал вести себя как одержимый духами — он часто видит сны, уединяется в лесу и вообще проявляет признаки нервного расстройства; иногда он даже хворал, терял свою обычную бодрость, впадал в апатию. То есть с рапсодом происходит то же самое, что и с будущими шаманами, с той только разницей, что болезненный процесс нервного расстройства у последних проявлялся и выражался в гораздо более острой форме. Юный рапсод, убедившись в том, что избравшие его „музы“ все равно не оставят его в покое, начинал учиться песнопению у старых рапсодов, запоминать слышанные им эпопеи. Помогали ему учиться и те „музы“, которые избрали его; обычно эта помощь проявлялась в том, что рапсод во сне слышал пение духов, являвшихся к нему и уводивших его к себе на небо; иногда несчастный манияк слышал пение „невидимого голоса“, или, как говорят буряты, „пение без рта“. За плохое пение рапсоду доставалось не только от слушателей, награждавших его презрением и невниманием, но и главным образом от избравших его духов и тех героев, подвиги которых он пытался воспеть в своей эпопее». ¹⁴

Узбекские и киргизские сказители героического эпоса представляют гораздо более позднюю ступень развития народного эпического искусства, в основном уже далеко отошедшую от первоначальной связи с магическим обрядом. Однако о существовании такой связи в прошлом свидетельствует самое название узбекского сказителя — бахши. Слово «бахши» имело в узбекском языке двойное применение. С одной стороны, оно означало знахаря, колдуна, народного лекаря — шамана, магической песней и игрой на бубне, домбре, кобузе (двухструнная скрипка с полым резонатором) и других народных инструментах изгнавшего из больного злых духов (джиннов); с другой стороны, оно применялось к эпическому певцу, профессиональному народному сказителю. Оба значения данного слова встречаются раздельно у других тюркоязычных народов Средней Азии. У туркмен «бахши» — профессиональ-

ный певец-музыкант, народный сказитель; у казахов «баксы» и у киргизов «бакши» — только шаман, колдун, знахарь.¹⁵ Для сказителя казахи употребляют слово «акын» или «жырши», «жырау» от слова «жыр» — песня.¹⁶

Современные известные нам узбекские сказители-бахши и их ближайšie учителя ни в настоящее время, ни в прошлом не совмещали исполнения эпических песен с профессией знахаря-шамана. Однако старые певцы сохранили воспоминание об отдельных подобных случаях совмещения обеих профессий в прошлые времена, и это заставляет думать, что когда-то у узбеков, как и у других народов, искусству певца приписывалась магическая сила и что профессия сказителя эпических песен лишь постепенно дифференцировалась из первоначальной связи с народным обрядом.

У киргизов до недавнего времени сказители «Манаса» при случае выполняли функции лекарей. Их приглашали петь «Манаса» при болезнях людей и скота, для облегчения родов и т. п. Фольклорист Калим Рахматуллин сообщает любопытное предание о Кельдибеке, одном из крупнейших манасчи XIX в. «У Манаса Осмона из рода Эсенкул не было детей, и он пригласил Кельдибека исполнить „Манаса“, после чего, как гласит народная молва, жена Осмона забеременела и родила сына». О том же Кельдибеке Мухтар Ауэзов сообщает другое предание, в котором ярко отразилось представление о чудесной силе песни: «Говорят, что когда пел Кельдибек, то дрожала юрта, в которой он сидел, силой своего пения он потрясал стихии, на аул как будто неожиданно налетал ураган и среди этой бушующей стихии наезжали неведомые всадники» (Манас и его дружинники), «и от топота их копыт содрогалась земля».¹⁷

В свете подобных примеров можно высказать предположение, что исполнение перед боем народным сказителем или дружинным певцом героической песни о боевых деяниях предков первоначально не только имело целью воодушевить воинов на ратные подвиги, но носило характер магического обряда, подобного воинским и охотничьим песням-пляскам диких народов. Иллюстрацией сказанного может служить следующий рассказ, записанный Б. Я. Владимирцовым о знаменитом ойратском сказителе «тульчи» Парчене.

«Когда в 1912 г. у монголов началась война с Китаем за независимость, Парчен отправился в поход вместе с ойратским ополчением под Кобло, занимал важную воинскую должность и участвовал в штурме крепости. Говорят, однажды во время осады, затянувшейся довольно долго, какой-то дербат стал петь в лагере героическую эпопею „Бум-Ердени“, пел плохо, без прикрас, многое перевирал. Услыхав такое исполнение любимой былины, Парчен, придя в сильное возбуждение, выхватил у певца его балайку, настроил и запел ту же эпопею „Бум-Ердени“ Монгольские воины, которых собралось там много, сразу поняли, кого они

видят перед собой. Парчену удалось не только показать свое искусство, развернуть красу монгольской эпопеи, но и воодушевить своих слушателей, поднять их боевой пыл. Говорят, все бывшие тогда в лагере ойратские воины пережили момент сильнейшего одушевления, готовы были тотчас же идти на штурм крепости и клялись разметать китайские гнезда. Невольно, слушая рассказ об этом эпизоде, вспоминается легенда о том, как певец возбудил воинский пыл норманнов при Гастингсе исполнением Песни о Роланде».¹⁸

Письменные записи средневекового тюркского эпоса сохранили нам в поэтической идеализации древний образ певца, еще объединяющего в одном лице сказителя эпоса и шамана. «Книга моего деда Коркута» («Китаби Коркуд»), сохранившаяся в турецкой рукописи XVI в., представляет цикл богатырских песен тюркского народа огузов, в своей основе сложившийся еще в ту пору, когда огузы кочевали в низовьях Сыр-Дарьи и приаральских степях (X в.), но получивший окончательное оформление в период XII—XV вв. в Закавказье и Анатолии, куда часть огузов проникла в XI в. под предводительством султанов Сельджукской династии.¹⁹ Через весь цикл эпических сказаний огузов проходит объединяющая фигура мудрого старца Коркута, вещего певца, сложившего песни об огузских богатырях, прикрепленные к его легендарному имени.

«Отец Коркут» (Коркут-ата) — мудрый патриарх племени. Все трудные дела огузские богатыри решают по его совету. «Среди огузов он был первым человеком, — сообщает предисловие к «Книге Коркута», — он знал все; все, что он говорил, сбывалось. Коркут-ата разрешал затруднения народа огузов. Какое бы дело ни слушалось, не спросив совета у Коркута-ата, его не решали. Все, что он приказывал, принимали, его слова держали, по его слову все исполняли».

Коркут нарекает имя будущему герою, дает ему коня, благословляет его меч и отправляется за него в трудное сватовство. И он же, сопровождая себя игрой на кобuze, воспекает в эпической песне подвиг, совершенный героем. Слава богатыря зависит от песни певца. «С кобзой в руке, от народа к народу, от бека к беку, идет певец. Кто из мужей отважен, кто негоден, знает певец».

Коркуту приписываются пословицы, изречения народной мудрости, объединяемые в серии формулой: «Еще говорил дед Коркут». Предисловие к «Книге Коркута» содержит собрание таких пословиц; другое подобное собрание сохранилось отдельно в турецкой рукописи, озаглавленной «Слова предков» («Аталар созу»). И здесь Коркут выступает, по словам В. В. Бартольда, как «наставник народа, хранитель заветов старины и родового строя, предсказывающий все хорошее и дурное, что случится с народом».

Местные среднеазиатские предания о Коркуте, восходящие к огузской традиции глубокой древности, отражены, с другой стороны, в «Родословной туркмен» хивинского хана Абульгази (ок. 1660 г.), основанной частью на древних письменных источниках, частью на фольклорных традициях туркмен, потомков среднеазиатских огузов.²⁰ Коркут-ата, согласно «Родословной», — мудрый везир пяти огузских ханов, старец, доживший до 95 лет. Он пользуется среди огузов большим почетом. Хан Туман, например, говорит Коркуту: «Ты — лучший из всего огузского иля, везир моего отца, и мой дед, и я согласен с твоими словами». Как в эпосе, Коркут дает ханскому сыну «доброе» (т. е. счастливое) имя. Абульгази относит время его жизни к X в. («300 лет спустя после нашего пророка»). Хронология эта вполне соответствует времени, когда огузы кочевали в низовьях Сыр-Дарьи и когда, по всей вероятности, сложился эпический цикл, связанный с именем Коркута.²¹

В то же время память о Коркуте сохранилась и в живой фольклорной традиции среднеазиатских народов: туркмен, казахов и узбеков.²² У казахов Коркут-ата — первый баксы (шаман), научивший их играть на кобузе. Его имя упоминается в магических заклинаниях казахских баксы. Существует легенда о том, что Коркут игрой на кобузе спасался от смерти на ковре-самоплаве посередине Сыр-Дарьи; но когда сон одолел его, «смерть в образе небольшой змеи вползла на ковер и ужалила Коркута». Существует, по-видимому, и другое предание, согласно которому Коркуту удалось спастись от смерти («Назову его мертвым — он не мертв, назову его живым — он не жив, святой Коркут»). С этим преданием, вероятно, связана поговорка: «Не рой могилу Коркуту». С другой стороны, легендарная могила «святого Коркута» сохранилась на берегу Сыр-Дарьи, недалеко от Джусалы (железнодорожная станция Хорхут), и служила предметом культа у мусульманского населения. Бартольд предполагает, что начало этого культа относится к очень древнему времени, «так как в легенде о Коркуте как о мусульманском святом сохранились следы до-мусульманских верований». «Если культ Коркута унаследован от огузов, то этот культ имеет на Сыр-Дарье уже тысячелетнюю давность; единственным, насколько известно, периодом, когда местность по нижнему течению Сыр-Дарьи имела центральное значение в жизни огузов, был X век».²³

Патриарх племени, прорицатель и шаман, в то же время создатель и хранитель народного эпического предания, Коркут носит яркие следы того древнего синкретического типа народного певца, из которого в дальнейшем дифференцируется профессиональный сказитель богатейшего эпоса.

Типичность этой фигуры подтверждается сходным образом вещи певца в ногайско-казахской эпической поэме об Едигее,²⁴ происхождение которой относится ко времени, непосредственно следующему за описанными в ней событиями из жизни известного

правителя Золотой Орды, победителя Тохтамыша и союзника Тимура, — к началу XV в. После бегства Едигея к Тимуру (Са-Темиру), рассказывает эпос, рассерженный Тохтамыш по совету своих вельмож призывает ко двору мудрого старца, прорицателя и певца Суп-Джиграу (или Сабра-жиграу), который прожил 180 лет и знал всех золотоордынских властителей со времен Чингис-хана. За старым певцом снаряжают посольство, его привозят в совет с великим почетом, подвязывают его беззубую челюсть, подстилают под него дорогие одежды. В вещице песне он предсказывает своему повелителю будущее крушение его царства под ударами мятежного Едигея и Са-Темира.

Интересно отметить, в этой связи легендарную родословную современного акына, 82-летнего Мурын-жырау из Мангышлака (на восточном берегу Каспийского моря), от которого в 1942 г. казахскими фольклористами был впервые записан обширный генеалогический цикл казахского героического эпоса — «Сорок богатырей». Мурын-жырау возводит свою родословную сказителя через ряд звеньев (вначале исторических, потом легендарных) к певцу Тохматыша Сыпыра-жырау.²⁵

Легенда о призвании певца-сказителя входит в литературу как сюжет вместе с развитием индивидуального поэтического творчества и его эмансипацией от фольклорной традиции. На грани двух эпох в истории поэзии, между народным певцом и книжным поэтом нового типа, стоит в Средней Азии туркменский поэт Махтум-Кули, основоположник классической туркменской литературы (родился в 1730-х гг., умер в конце XVIII в.). В стихотворении «Откровение» Махтум-Кули описывает свое посвящение в поэты в освященной традицией форме «призвания». Свой поэтический дар он получил, по его рассказу, в вещем сновидении от самого пророка Мухаммеда, посланника Аллаха, и его спутников, четырех «благословенных» халифов — Абубекра, Омара, Османа и Али-Шахимардана, к которым его приводят Бехауддин и Зенгибаба, мусульманские мистики и святые, покровители поэта (его «пйры»). Чаша, которую ему дают испить, сообщает дар поэтического вдохновения, как и в других легендах этого типа уменье пить нередко сообщается чудесным напитком (ср. «кубок Bragi» — дар бога Одина скандинавским скальдам):²⁶

... Сказал пророк: «Он жаждой обуян.
Подайте чашу, о Шахимардан,
И Абу-Бекр, Омар и ты, Осман!».
И мне мужи: «Не проливай!» — сказали.

И плоть мою на муки обрekli.
Я выпил все, что в чаше принесли;
Сгорел мой разум, я лежал в пыли...
«Мир пред тобой. Иди, зрирай!» — сказали.

Тогда я жилы недр земных проник
И, вихрем встав, седьмых небес достиг.

И мне: «Теперь ты властен в краткий миг
Окинуть взором звездный рай!» — сказали.

Открылись мне далекие края
И тайные движенья бытия.
Так я лежал, дыханье затая,
И, плюнув мне в лицо: «Вставай!» — сказали.

Открыл глаза и встал Махтум-Кули.
Какие думы чередою шли!
Потоки пены с губ моих текли.
«Теперь блуждай из края в край!» — сказали.²⁷

По своему основному образному содержанию, если отвлечься от специфически мусульманского оформления, стихотворение Махтум-Кули необыкновенно напоминает «Пророка» Пушкина. И это не случайно: Пушкин, как известно, использовал в своем стихотворении мотивы библейской легенды о призвании пророка. См. книгу пророка Исаяи (гл. VI, ст. 2—9): «Вокруг его стояли серафимы; у каждого из них по шести крыл. . . Тогда прилетел ко мне один из серафимов, и в руке у него горящий уголь, который он взял клещами с жертвенника. И коснулся уст моих и сказал: вот, это коснулось уст твоих, и беззаконие твое удалено от тебя, и грех твой очищен. И услышал я голос господина, говорящего: кого мне послать? и кто пойдет для нас? И я сказал: вот я, пошли меня. И сказал он: пойдя. . .». Между тем библейская легенда, как и сходный рассказ Корана о призвании поэта Мухаммеда,²⁸ сами являются легендами того же типа, как и разобранные выше.²⁹

Новоевропейская поэзия в период Ренессанса и классицизма XVII—XVIII вв. унаследовала сходный комплекс образов и представлений от поэзии античной. Музы и Аполлон «вдохновляют» поэта, т. е. чудесным образом сообщают ему творческий «дар», «призывая» его к своему служению («Пока не требует поэта к священной жертве Аполлон. . .»). Соответственно этому двойной, смысл имеют и самые слова «призвание» (ср. франц. vocation, нем. Ruf, Beruf, англ. call и т. п.) и поэтический «дар» (франц. don, нем. Gabe, англ. gift и т. п.). В приписываемой Гесиоду «Феогонии» (VIII—VII вв. до н. э.) рассказ о призвании поэта музами имеет еще типичные черты древней легенды о призвании народного певца-сказителя. Музы обучили пастуха Гесиода своим дивным песням «в те времена, как овец под святым он пас Геликоном». Они вручили ему жезл, вырезанный из пышного лавра (лавр посвящен Аполлону, а жезл — знак отличия греческого рапсода), и они «вдохнули» в него «голос» (ἐλέγχεσσαι δὲ μοι ἀδδῆν).³⁰ В дальнейшем в эллинистической и в латинской поэзии, как и в новоевропейской, это «посвящение» и «дар» становятся традиционной метафорой индивидуального поэтического дарования и высокого общественного служения.

**СТИХОТВОРЕНИЯ ГЕТЕ И БАЙРОНА
«ТЫ ЗНАЕШЬ КРАЙ?..»**

(«Kennst du das Land?..» — «Know Ye the Land?..»)

ОПЫТ СРАВНИТЕЛЬНО-СТИЛИСТИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

1

Язык литературного произведения представляет творческий отбор художественно выразительных средств из материала речевых возможностей, которыми общенародный язык располагает в данное историческое время. Возможности эти обусловлены общественными функциями языка как разговорной или публичной речи, его устным или письменным употреблением и целями этого употребления (бытовой разговор и интимное дружеское письмо, научное исследование или лекция, политическая речь или газетная статья, художественное произведение и т. д.). Каждый из этих жанров речи, не всегда четко разграниченных, отличается в большей или меньшей степени особым отбором речевого материала — лексики и фразеологии, синтаксических построений, грамматических форм, а иногда и фонетических дублетов. Возможность выбора и тем самым отбора объясняется синонимикой языкового выражения, на которую с этой точки зрения впервые обратил внимание Шарль Балли, автор «Стилистики французского языка» и основоположник лингвистической стилистики.¹ Эта последняя рассматривает синонимику средств языкового выражения с точки зрения их функционирования в различных речевых жанрах.

В современных словарях, в особенности в советских, синонимика подобного рода нашла свое выражение в так называемых стилистических «пометах»: слово поэтическое, возвышенное, разговорное, просторечное, вульгарное и т. п. или просто стилистически нейтральное (без пометы): город — град, губы — уста, отец — батюшка, умереть — преставиться — скончаться — издохнуть — окачуриться и т. п.² Однако слово живет не в словарях, где оно регистрируется с соответствующей метой, как цветок в гербарии. Слово существует реально лишь в живом процессе

говoreния, в условиях социального общения между людьми, т. е. как выражение мысли и в связи с другими словами, в контексте словоупотребления. Поэтому стилистическая помета в словаре — лишь отложение реального употребления слова в речевом высказывании. Отсюда необходимость для лингвистической стилистики, если она обращена на изучение того или иного языкового памятника, опираться на учение о стиле как о системе взаимосвязанных и взаимообусловленных выразительных средств, воплощающих в слове определенное мыслительное содержание и тем самым подчиненных той или иной социальной цели. В наибольшей степени это требование относится к литературному произведению, в котором элементы художественной организованности и системы в отборе словесного материала выступают с особенной отчетливостью.

Язык художественного произведения и даже так называемый «язык писателя» — если понимать его как язык литературных произведений, а не как разновидность общенародного языка, которой автор как член определенного социального коллектива пользуется в повседневном бытовом общении, — «язык писателя» в этом специфическом смысле вряд ли является подходящим объектом для лингвистической стилистики. Рассматриваемый вне проблемы стиля (стиля произведения, писателя, литературного направления или литературной эпохи), он распадается на груду слов, фразеологических оборотов и фактов грамматики, которые, взятые в отдельности, могут служить лишь очень недостоверным свидетельством о жизни данного языка в данную литературную эпоху. Поэтому сомнительной представляется целесообразность построения истории литературного языка на языковом материале, извлеченном «из сочинений отдельных писателей», лишенном «индивидуального имени» и распределенном «по общим семантическим и стилистическим категориям языковой системы».³

История литературного языка регистрирует, например, тот примечательный факт, что в стихотворении 1826 г. Пушкин употребил архаическую, церковнославянскую грамматическую форму родительного падежа прилагательного женского рода в стихе «И жало мудрая змеи», а лингвистическая стилистика определит эту форму как славянизм, синонимический общепринятому разговорному и литературному: «жало мудрой змеи». Но какова цена этой констатации для истории русского литературного языка в конце первой трети XIX в.? Вырванное из стилевого контекста и тем самым художественно нейтрализованное, свидетельство это утрачивает всякое историческое значение. В юношеском стихотворении лицейского периода («Кольна», 1814) та же форма может еще представляться непреодоленным наследием книжно-поэтического языка XVIII в.:

С рассветом алыя денницы,
Лучами солнца пробужден,
Он узрит мрачные гробницы. . .

Иначе в стилевом контексте стихотворения Пушкина «Пророк», с его библейской, ветхозаветной тематикой и образностью, где эта форма стоит рядом с другими аналогичными средствами художественного стиля:

И жало мудрыя змеи
В уста замершие мои
Вложил десницею кровавой...

Таким образом, рассматриваемое в стилевом контексте художественного произведения грамматическое явление перестает быть нейтральным фактом языкового материала, оно обнаруживает свое значение как художественное средство, которое имеет внутреннюю целенаправленность и входит в общую систему языковых средств, раскрывающих идейно-образное содержание литературного произведения.

Художественный стиль писателя представляет выражение его мировоззрения, воплощенное в образах языковыми средствами. Поэтому художественный стиль писателя в его функциональной целенаправленности невозможно изучать в отрыве от идейно-образного содержания произведения. В то же время стиль литературного произведения — это не только его стилистика: темы, образы, композиция произведения, его поэтическое содержание, воплощенное словесными средствами, но не исчерпывающееся словом (как образ мрачного и меланхолического героя в поэмах Байрона, их романтическая фабула, отрывочный характер композиции и т. п.), также являются существенными элементами художественного стиля — и, может быть, даже более существенными, поскольку они определяют и художественные принципы отбора словесного материала, т. е. стилистику в узком смысле слова.

Таким образом, стилистика литературного произведения, рассматриваемая с точки зрения его стиля, представляет в широком смысле проблему историко-литературную. Постановка этой проблемы, конечно, требует от исследователя предварительного знакомства с лингвистической стилистикой, с историей литературного языка и синонимикой средств речевого выражения, которыми располагал писатель, но она не может ограничиваться лингвистической стилистикой. Иначе методы рассмотрения окажутся неадекватными специфике объекта как произведения художественного, а его результаты будут мало интересными и мало поучительными для понимания этой специфики. Так называемая «литературоведческая стилистика» представляется единственным видом стилистического исследования, соответствующим качественным особенностям своего предмета — произведения художественного слова.

Опираясь на лингвистику (т. е. на лингвистическую стилистику) в анализе языкового материала и на историю литературы в понимании литературного стиля, стилистическое изучение литературного произведения всегда должно быть историческим. Попытки интерпретации литературного произведения «как такового», его «сущности» (Wesen) как замкнутого «мира в себе», воплощен-

ного в слове, вне его исторических связей и обусловленностей, которые пропагандируются некоторыми модными в настоящее время направлениями западногерманского литературоведения,⁵ неизбежно имеют «интуитивный», т. е. субъективно-импрессионистический характер. Лишенные опоры в объективных исторических методах анализа идейно-художественного содержания литературного произведения и средств его художественного (словесного) выражения в их исторической обусловленности, такие «интерпретации» чаще всего отражают идеи и вкусы самого интерпретатора и его современности, тем самым представляя сознательную или бессознательную фальсификацию.⁶ «Феноменологический метод» подобного рода характерен для антиисторизма современной буржуазной науки.

Исторического раскрытия и углубления требует и понятие индивидуального стиля писателя. «Неповторимо индивидуальное» как таковое поддается научному анализу только в общих понятиях и категориях, т. е. в диалектической взаимосвязи с понятиями и категориями историческими и историко-типологическими. Индивидуальный стиль писателя соотносится со стилем литературного направления или исторической эпохи, которые он представляет, поскольку и великий писатель не стоит вне времени, не оторван от борьбы литературно-общественных направлений своего века, но, напротив, является творческим индивидуальным выразителем мировоззрения и художественных вкусов более широкого или более узкого социального коллектива, в конечном счете определенного общественного класса.

Не случайно поэтому, что даже такой последовательный и убежденный представитель стилистики индивидуального, как Лео Шпитцер, должен был признать неизбежность соотнесения индивидуального стиля писателя с общими категориями стиля исторического. О такой неизбежности, помимо сознательной воли автора, свидетельствуют и заглавия его собственных этюдов об индивидуальном стиле тех или иных писателей. Ср., например: «Унанимизм Жюлья Ромена в отражении его языка. К вопросу о языке французского экспрессионизма» (*Der Unanimismus Jules Romains im Spiegel seiner Sprache. Eine Vorstudie zur Sprache des französischen Expressionismus*) и т. п.⁷

Тем самым становится очевидным методическое значение сравнительно-стилистического анализа литературных произведений. Сравнение в стилистике, как и в истории литературы вообще, не является, конечно, самостоятельным методологическим принципом, а всего лишь методикой исследования, но методикой, необходимой и в этом случае, как при любом историческом анализе.⁸ Сравнение не уничтожает индивидуальной специфики художественного стиля произведения, писателя или литературного направления; напротив, оно способствует более четкому определению этой специфики, устанавливая сходства и различия данного стиля с другими стилями. Особенно убедительными в методическом отноше-

нии являются сопоставления одинаковой или сходной темы в художественной разработке разными писателями или литературными школами. Такое сопоставление имеет историко-стилистический характер при наличии между сравниваемыми объектами прямой историко-генетической связи — литературной традиции в широком смысле, влияния или отталкивания, а чаще всего — того и другого одновременно.

Так, сравнительный анализ сходных поэтических тем (описания природы Востока, образа героини и т. п.) в восточных поэмах Байрона и в южных поэмах Пушкина позволил автору установить глубокое своеобразие художественного метода и стиля того и другого великого поэта, а в плане историко-стилистическом — творческое развитие художественного реализма Пушкина на путях самостоятельного использования, переработки и преодоления романтического метода Байрона, «властителя дум» передовой русской и европейской поэзии начала 20-х гг.⁹

Следует оговорить, что намеченное здесь сравнительно-историческое изучение литературных стилей не имеет ничего общего с сопоставительной стилистикой, представленной в настоящее время в работах французских учеников Шарля Балли — А. Мальблана, Вине и Дарбельне и др.¹⁰ Работы этих авторов основаны на сравнении языков, а не стилей. Опираясь на лингвистическую стилистику в смысле Балли, они устанавливают синонимические эквиваленты, существующие в лексике и грамматике сравниваемых языков для выражения одинаковых «идей», их сходство и различие и возможности их использования при переводе с одного языка на другой.¹¹ Мы же рассматриваем не свойства языкового материала, различные в разных языках, а сходства и различия в художественном отборе и организации этого материала, т. е. в стиле писателей и литературных направлений — иными словами, проблемы литературоведения, а не лингвистики в узком смысле.

В качестве примера сравнительно-стилистического анализа рассмотрим стихотворение Гете и стихотворный отрывок Байрона «Ты знаешь край?..».

Оба произведения совпадают по теме и по некоторым частным мотивам ее оформления и связаны между собой прямой генетической зависимостью, но резко различаются по своему художественному методу и поэтическому стилю — как индивидуальному, так и историко-типологическому.

2

MIGNON

1. Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,
Im dunklen Laub die Goldorangen glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht,
Kennst du es wohl?

Dahin! Dahin
Möcht'ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn!

7. Kennst du das Haus? Auf Säulen ruht sein Dach,
Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,
Und Marmorbilder stehn und sehn mich an:
Was hat man dir, du armes Kind, getan?
Kennst du es wohl?

Dahin! Dahin

Möcht'ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn!

13. Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?
Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg;
In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut;
Es stürzt der Fels und über ihn die Flut,
Kennst du ihn wohl?

Dahin! Dahin

Geht unser Weg, o Vater, laß uns ziehn!

Стихотворение Гете «Миньона» написано в Веймаре в 1783—1784 гг. для романа «Театральное призвание Вильгельма Мейстера» (*Wilhelm Meisters theatralische Sendung*), опубликованного в 1795 г. в переработанном виде под заглавием «Годы учения Вильгельма Мейстера» (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*). Оно помещено также Гете в собрании стихотворений в разделе «Баллады» с заглавием «Mignon».

По своей теме и общему лирическому настроению «Миньона» примыкает к группе стихотворений Гете, написанных в первые годы его пребывания в Веймаре: «Вечерняя песня охотника» (*Jägers Abendlied*, 1775), «К месяцу» (*An den Mond*, 1778) и в особенности к двум близким по времени (1776 и 1780) стихотворениям, носящим одинаковое заглавие «Ночная песня странника» (*Wanderers Nachtlied*), из которых второе («Über allen Gipfeln ist Ruh'») известно у нас в переработке Лермонтова («Горные вершины...»).

Для первых лет пребывания Гете в Веймаре характерен отказ от бунтарского индивидуализма эпохи «бури и натиска», попытка подчинить личность человека и поэта «объективным» законам действительности, природы, человеческой жизни и художественного творчества. Стихотворения (как и письма) этого периода проникнуты стремлением к успокоению взволнованного, страстного чувства поэта-штюрмера, к душевной гармонии и ясности. Элегическое раздумье и томление определяют господствующий в них эмоциональный тон. В области эстетической лирика Гете развивается от индивидуально-экспрессивного стиля, характерного для поэзии «бурных гениев», к стройной и гармоничной структуре формы в соответствии с эстетическими принципами веймарского классицизма.

Нам известны биографические предпосылки этого стихотворения — мечта поэта об Италии, которая представлялась ему в своей природе и в своем искусстве воплощением античного идеала гармоничности прекрасного. Три года спустя (1786), в начале своего итальянского путешествия, Гете писал в своем дневнике о настроениях этих лет: «Теперь я могу тебе рассказать об этом, могу

признаться в своей болезни и в своем неразумии. Вот уже несколько лет, как я не мог читать латинских писателей, не мог вообще прикоснуться к чему-нибудь такому, что возродило бы во мне образ Италии, не испытывая при этом самых страшных мучений. Если бы я не принял этого решения, я бы погиб и был бы неспособен к чему бы то ни было, такой зрелости достигло в душе моей вождение увидеть все эти предметы собственными глазами». ¹²

Характерно, однако, что это биографическое переживание, лежащее в основе стихотворения «Миньона», не выражено в нем непосредственно от лица самого поэта, а дистанцировано, показано через объективный образ лирического героя. Герой этот известен нам из «Вильгельма Мейстера» — это Миньона, живое воплощение поэтической стихии романа Гете, девушка-ребенок, спасенная Вильгельмом из рук ее мучителей, влюбленная в своего спасителя полудетской любовью и томящаяся на чужбине по своей прекрасной родине, где прошло ее счастливое детство. Однако Гете не включил свое стихотворение, в отличие от других, связанных с Миньоной и объединенных ее именем и судьбой, в цикл, озаглавленный «Из „Вильгельма Мейстера“». Оно стоит, под заглавием «Миньона», в начале «Баллад» — непривычное для нас определение жанра этого лирического стихотворения, подсказанное, по-видимому, наличием в нем действующего лица, драматического персонажа, в уста которого оно вложено как лирический монолог, обращенный к незримому слушателю, а также повествовательного сюжета, подразумеваемого, хотя и не развернутого.

Вместе с тем, считая возможным обособить стихотворение от романа, Гете не только рассчитывал на широкую известность его образов, но в то же время исходил из меры художественной обобщенности лежащего в его основе лирического переживания, поднятого над узкоиндивидуальной судьбой Миньоны и лично биографическими настроениями самого Гете до высоты художественно общезначимого и типического. Для классического стиля характерно уже то, что Италия нигде не названа. Это — «страна, где цветут лимоны...».

Композиционная структура стихотворения отличается строгой и гармонической расчлененностью. Гете создает для него особую шестистрочную строфу не песенного характера, состоящую из пяти «длинных» стихов пятистопного ямба и одного укороченного четырехстопного (по счету пятого), со сплошными мужскими окончаниями и парными рифмами. Отметим, что сплошные мужские окончания, под английским влиянием, считались жанровым признаком балладной композиции (ср. баллады Гете «Der Fischer», «Der Erlkönig» и др.). Каждый стих имеет постоянную цезуру после четвертого слога (второй стопы). Цезура полностью сдвигается только в одном, особо знаменательном случае (строфа II, стих 3). Каждая из трех строф стихотворения строго замкнута по теме, последовательность которых соответствует ло-

гическому развертыванию сюжета. Темы эти четко обозначены в начале каждой строфы: Das Land (прекрасная родина героини) — das Haus (ее родной дом) — der Weg (трудный путь через горы, ведущий домой).

Каждая из трех строф содержит описание, объективную картину, которая дается, однако, в форме рассказа и с точки зрения героини. Это придает по видимости объективному содержанию личный характер — скрытую эмоциональность, которая прорывается в середине II строфы и уже господствует в III строфе. Вместе с тем описание-рассказ вставлено в эмоционально-лирическое обрамление, в котором взволнованный голос лирической героини звучит непосредственно в форме вопроса и восклицания. Обрамление это образует кольцо, повторяющиеся с небольшими вариациями в начале и в конце каждой строфы. В начале — в форме вопроса, вводящего и тем самым окрашивающего описание-рассказ: Kennst du das Land? das Haus? den Berg? В конце — с подхватыванием вопроса и возгласом-восклицанием, представляющим эмоциональный стержень всего стихотворения: Kennst du es (ihn) wohl? Dahin! dahin Möcht ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn. . . o mein Beschützer, ziehn. O Vater, laß uns ziehn! Эмоциональная насыщенность этих стихов создается не только их непосредственным смыслом, но и ритмико-синтаксической структурой припева. Его начало выделено паузой, которая вызывается пропуском одной стопы (четырёхстопный ямб вместо обычного пятистопного) и графически обозначена «лесенкой» (абзацем перед словом «Dahin. . .»). Призыв, повторенный два раза («Dahin! dahin. . .»), получает особую лирическую устремленность благодаря наличию синтаксического переноса (enjambement), незаконченности предложения и мысли, которая сопровождается мелодическим подъемом интонационной дуги с понижением в заключительном стихе.

Таким образом, словесная форма и лирическое содержание полностью соответствуют друг другу.

Первая строфа содержит лирическое описание прекрасного южного края, но не в виде картины природы, ограниченной в пространстве и времени, а в форме вневременного каталога, обобщенно перечисляющего ее красоты: это страна, где цветут лимоны, где золотые апельсины рдеют в темной листве, где мягкий ветер веет с голубого неба, где растут скромный мирт и гордый лавр. Такие описательные каталоги, как показал Э. Р. Курциус,¹³ восходят к традиции изображения пейзажа в античной поэзии, греческой и латинской, и были унаследованы от нее поэтами эпохи Возрождения. Однако, разумеется, не обязательно думать, что Гете следовал этой античной и ренессансной традиции, а не пришел самостоятельным путем к аналогичным результатам. Классическая традиция поддерживалась здесь внутренней закономерностью развития классического стиля.

Каждый из предметов, перечисляемых в описании, сопровож-

дается определением — эпитетом, в грамматической форме прилагательного (*dunkel, sanft, blau*), наречия (*still, hoch*) или первой части сложного существительного (*Gold-orangen*), которые здесь эквивалентны по своей стилистической функции. Эпитеты эти могут быть названы «украшающими» в смысле античной поэтики (*epitheton ornans*), поскольку они не сужают и не уточняют значения определяемого слова частным или индивидуальным признаком, а дают общий, типический, идеальный признак соответствующего предмета: темная листва (вечнозеленых растений — лимонов и апельсинов), золотые апельсины, мягкий ветер («зефир»), голубое (южное) небо, скромно стоящий мирт и гордо возвышающийся лавр. Употребление эпитета не индивидуализирующего, а обобщающего и «украшающего» особенно характерно для стиля классицизма.¹⁴ Будучи расположены попарно в двух соседних полустипиях, разделенных цезурой, эти предметы со своими эпитетами придают стиху композиционное равновесие. По своему значению они параллельны или контрастируют. Ср.: *Im dunklen Laub die Goldorangen glühn* (контраст) — *Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht* (параллелизм) — *Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht* (контраст). Типический характер носят и глаголы, вынесенные повсюду на конец стиха: ... *blühn* 'цветут', *glühn* 'сверкают', *weht* 'веет', *steht* 'стоит'.

Последовательность перечисления создается не единством картины, которое, как уже было сказано, отсутствует, а этим параллелизмом или контрастами содержания параллельных стихов или полустипий: лимоны и апельсины (ст. 1—2), мягкий ветер и голубое небо (ст. 3), тихий (низкий) мирт и гордый (высокий) лавр (ст. 4).

Отметим также употребление единственного числа вместо множественного как обобщенного названия родового понятия: *die Myrte* (мирт), *der Lorbeer* (лавр). Такая метонимия, невозможная в конкретном описании единичных предметов, представляет характерное явление обобщенного классического стиля. Мирт и лавр в классической традиции являются эмблемами любви и славы. Однако намек, который мог бы заключаться в этой эмблематике, в стихотворении Гете не раскрывается.

Вторая строфа, в отличие от описательного каталога первой и на фоне его, дает пространственно определенную картину родного дома героини, встающую перед ее мысленным взором. Однако и здесь элементы этой картины носят типический, неиндивидуализованный характер: прекрасная ренессансная вилла с колоннами, блестящими залами и тенистыми («мерцающими») покоем, украшенная античными статуями. Во втором стихе наличествует смысловой параллелизм полустипий, но здесь иначе, чем в первой строфе, он усилен синтаксическим параллелизмом и повторением начальных слов (анафорой): *Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach...* Такое повторение служит средством эмоционального усиления и предвосхищает прорыв чувства в сле-

дующих стихах. В этих стихах объективное описание неожиданно получает глубоко личный характер, из воспоминаний о прошлом героини переходит в действительность, из безличного рассказа — в форму первого лица. Знакомые статуи оживают, их взоры направлены на героиню, «на меня» («... stehn und sehn mich an»), они обращаются к ней с взволнованным вопросом, отражающим в поэтическом образе ее собственное душевное состояние: «Что сделали с тобой, о бедное дитя?».

Поворот этот и следующий за ним эмоциональный взрыв переданы в самом движении стиха и фразы внезапным изменением ритма: переносом постоянной цезуры с четвертого слога на пятый и перемещением более сильного удара первого полуступишия с его обычного места — на четвертом слоге перед цезурой — на второй слог, т. е. на начальную часть полуступишия:

Und Marmorbilder stehn und sehn mich an:
Was hat man dir, du armes Kind, getan?

Благодаря этому изменению ритма взволнованный вопрос, прерывающий объективное повествование-рассказ, приобретает особую выразительность.

Третья строфа («путь») стоит уже всецело под знаком прорвавшегося эмоционального волнения лирического героя, его субъективного чувства. Для нее характерно нарастание лирического порыва, нагромождение метафорических образов, перерастающих в сказочные, вместо статического описания — динамика движения, увлекающего за собой и преодолевающего все препятствия: заоблачная тропа (Wolkensteg), ведущая через гору, мул, который прокладывает себе путь сквозь туман, сказочный образ «выводка драконов» («der Drachen alte Brut»), угрожающего путнику из горной пещеры, водопад, низвергающийся с крутой скалы (с параллелизмом полуступишия, подчеркнутым экспрессивной аллитерацией ударных слов: «Es stürzt der Fels und über ihn die Flut»); наконец — завершающий призыв, здесь наиболее личный и эмоциональный: Dahin! Dahin Geht unser Weg, o Vater, laß uns ziehn! («вот наш путь — отец, пойдём!»).

Сложное слово Wolkensteg 'облачная тропа' является индивидуальным поэтическим неологизмом, как и метафора «es stürzt der Fels» 'утес низвергается', переносящая на мертвый камень динамику движения низвергающегося с него водного потока (Flut).

Таким образом, в отличие от поэтического стиля, характерного для молодого Гете в эпоху «бури и натиска», с его тенденцией к непосредственно экспрессивному выражению неповторимо индивидуального переживания, в лирике Гете эпохи веймарского классицизма поэтическое переживание, несмотря на всю свою эмоциональную напряженность, служит предметом объективного художественного изображения. Для лирического стиля Гете-классика характерны типизация и дистанцирование личного чувства и вос-

произведение его изобразительными средствами объективного характера в соответствии с развитием темы стихотворения в строгой, гармонически расчлененной композиционной форме.

3

1. Know ye the land where the cypress and myrtle
Are emblems of deeds that are done in their clime?
Where the rage of the vulture, the love of the turtle,
Now melt into sorrow, now madden to crime!
5. Know ye the land of the cedar and vine,
Where the flowers ever blossom, the beams ever shine;
Where the light wings of Zephyr, oppressed with perfume,
Wax faint o'er the gardens of Gul in her bloom;
Where the citron and olive are fairest of fruit,
10. And the voice of the nightingale never is mute;
Where the tints of the earth, and the hues of the sky,
In colour though varied, in beauty may vie,
And the purple of ocean is deepest in dye;
Where the virgins are soft as the roses they twine,
15. And all, save the spirit of man, is divine?
Tis the clime of the East; 'tis the land of the Sun —
Can he smile on such deeds as his children have done?
Oh! wild as the accents of lovers' farewell,
Are the hearts which they bear, and the tales which they tell.

Стихотворный отрывок Байрона представляет лирическую увертюру к его поэме «Абидосская невеста» (*The Bride of Abydos*), написанной в начале ноября 1813 г. С описания прекрасного южного края начинается рассказ о событиях, составляющих содержание поэмы, и занимает первую строфу (I) первой песни, вводящую в драматическую сцену, которой открывается действие во второй строфе (II. *Begirt with many a gallant slave. Old Giaffir sat in his divan, Deep thought was in his aged eye. . .*).

Поскольку лирическая увертюра «Абидосской невесты» является частью большой поэмы, она подчинена общим законам ее художественного стиля. Поэма Байрона имеет лирический характер: ее события и образы окрашены личным чувством поэта и служат поэтическим воплощением этого чувства. Действие поэмы сосредоточено вокруг центральной фигуры главного героя, с которым поэт отождествляет себя путем эмоционального вчувствования в его поступки и переживания. Сюжет служит раскрытию этих переживаний, напряженных и страстных, любви и ненависти в их контрастной силе. Мрачному и величественному герою, разочарованному и меланхолическому, благородному преступнику «с печатью тайны на челе», противопоставлена героиня, красивая, кроткая и любящая. Романтическая фабула поэмы разворачивается в ряде эффектных драматических сцен и ситуаций на фоне прекрасного экзотического южного пейзажа. Повествование движется от одной драматической вершины к другой, оно отрывочно и недосказанно; его эмоциональная окраска поддерживается многочисленными лирическими повторениями, вопросами и восклицаниями.

ниями, свидетельствующими об эмоциональном участии поэта в судьбе своих героев.

Общему стилю «восточных поэм» Байрона соответствуют и присущие им особенности словесного выражения (стилистики): тенденция к максимальной экспрессивности, к риторической эмфазе, к эмоциональному усилению и нагнетанию и эффектным тематическим контрастам.

Эмоционально-риторическая заразительность, личный голос поэта, как бы обращенный к читателю и непосредственно воздействующий на чувство, определяют присущую всему творчеству Байрона субъективную направленность, совершенно отличную от объективной созерцательности поэтического стиля Гете-классика, и служат средством художественного выражения этической и общественной тенденции, присущей стилю революционного романтика и определившей силу непосредственного воздействия Байрона прежде всего на широкие круги его современников.

Сходство увертюры «Абидосской невесты» с тогда уже известным в Англии стихотворением Гете, подчеркнутое тождественным начальным стихом («Know ye the land...?» — «Kennst du das Land»), было отмечено уже современниками обоих поэтов. Об этом писал Джеффри, критик «Эдинбургского обозрения», в своей рецензии на «Вильгельма Мейстера» Гете в переводе молодого Карлейля (1824), содержавшем и стихотворный перевод «Миньоны»: «Прелюдия к „Абидосской невесте“, начинающаяся словами: „O know you...“, заимствована без какого-либо улучшения из небольшой песенки (a little wild air), которую поет Миньона».¹⁵

Песня Миньоны была, вероятно, известна Байрону в популярном английском переводе, опубликованном в сборнике «Немецкая Эрато» Бенджамина Бересфорда, капеллана английского посольства в Берлине (первое издание в 1798 г.),¹⁶ в котором тексты песен немецких поэтов того времени даются вместе с нотами, «Миньона» — с известной в свое время музыкой И. Ф. Рейхардта. Весьма возможно, как предполагает Карре, что романс Гете—Рейхардта в числе других немецких песен, содержавшихся в сборнике, исполнялся в Лондоне в салонах английских аристократов, покровительствовавших Бересфорду.¹⁷ Во всяком случае об успехе «Эрато» свидетельствует второе издание, появившееся в 1821 г., на этот раз — без музыки.

Приводим первую строфу перевода Бересфорда:

Know'st thou the land where citrons scent the gale,
Where glows the orange in the golden vale;
Where softer breezes fan the azure skies,
Where myrtles spring and prouder laurels rise?
Knowst thou the land?
'Tis there our footsteps tend;
And there, my faithful love, our course shall end.

Через год после Бересфорда первую строфу «Миньоны» перевел Кольридж, прекрасный знаток немецкой поэзии, но его перевод, оставшийся незаконченным, был опубликован по рукописи лишь спустя много лет после его смерти и не был, вероятно, известен Байрону (как и перевод Карлейля, опубликованный в год смерти поэта).

Ср. перевод Кольриджа:

Know'st thou the land where the pale citrons grow,
The golden fruit in darker foliage glow?
Soft blows the wind that breaths from the blue sky!
Still stands the mirtle and the laurel high!
Know'st thou it well, that land, beloved Friend?
Thither with thee, o thither would I wend.

Оба перевода, Бересфорда и Кольриджа, сохраняют размер подлинника (пятистопный ямб с парными рифмами, строфа — из шести строк); вместе с тем они точно калькируют начальный ключевой стих: «Know'st thou the land where...». Однако начало это легко поддается метрической переакцентуации, поскольку в нормальном (прозаическом) произношении глагол в вопросительной форме имеет более сильное ударение, чем энклитическое местоимение, и перестановка ударения на местоимение придает стиху этих переводов некоторую тяжеловесность. Ср. у обоих переводчиков: Knowst thóu the lánd... (при переакцентуации: Kпów'st thou the lánd...). В переводе Кольриджа первый стих вообще метрически амбивалентен и вне контекста легко может быть переакцентуирован как четырехстопный дактиль. Ср.: Kпów'st thou the lánd where the pále citrons grów... (вместо пятистопного ямба: Know'st thóu the lánd where the pale cítrons grów). Байрон пошел по пути такой переакцентуации, переменяв размер своей лирической увертюры с двусложного ямбического на трехсложный дактило-анапестический и соответственно число стоп с пяти на четыре: Kпów ye the lánd where the súppress and mírtle...

Заслуживает внимания и небольшое, но очень существенное смысловое изменение, которое Байрон внес при этом в первый (ключевой) стих. Лирическая героиня стихотворения Гете обращается на «ты» к своему другу-возлюбленному как незримому слушателю и интимному собеседнику («Kennst du das Land?...»). Бересфорд и Кольридж в своих переводах соответственно сохранили это обращение («Know'st thou the land?...»). Байрон ввел множественное число, придав тем самым своей увертюре форму риторического обращения поэта ко всему кругу своих читателей или слушателей («Know ye the land?...»). В отличие от you форма ye может означать только множественное число, но принадлежит она к условно-поэтической лексике («stock-diction») просветительского классицизма XVIII в.,¹⁸ к которому Байрон был так неравнодушен.¹⁹

Дактило-анапестический четырехстопный стих отличает первую строфу поэмы Байрона как музыкально-лирическую увертюру от

основной, повествовательной ее части, написанной, как большинство лирических поэм Байрона, четырехстопным ямбом с парными рифмами, объединенными в большие «строфы» неопределенного объема. Размер этот не получил в английской поэзии (в отличие от русской) широкого распространения, хотя опыты его применения в лирике музыкального стиля и в балладах встречаются неоднократно у романтиков (например, у Томаса Мура) и у самого Байрона уже в юношеских стихах (ср.: «On Leaving Newstead Abbey», «Lachin y Gair», «When I roved a young Highlander», «Stanzas for Music: I speak not, I trace not, I breath not thy name. .», «Stanzas to Augusta: Though the day of my destiny's over. .» и др.). Препятствием к распространению этого размера являются обычные в нем при обилии в английском языке односложных слов тяжелые внеметрические отягчения двусложных неударных промежутков между ударениями, нарушающие плавное движение стиха. Ср.: Where the light *wings* of Zéphyr. .; или Where the flówers *ever* blóssom, the béams *ever* shíne. . . Поэтому в балладах регулярный трехсложный размер был рано вытеснен дольником народного стиля (уже в балладе Вальтера Скотта «The Eve of St. John», 1800, — в переводе Жуковского «Замок Смальгольм»).

В отличие от русского стиха, который различает по количеству неударных слогов перед первым ударным (в так называемой «анакрузе» или затакте) три самостоятельных разновидности трехсложных размеров — дактиль (' — — ' — — . . .), амфибрахий (— ' — — ' — . . .) и анапест (— — ' — — ' . . .), — в английском дактило-анапестическом стихе число неударных слогов в анакрузе обычно варьирует в пределах одного стихотворения. Ср. у Байрона: Knów ye the lánd. . (дактиль), Are émbles of déeds. . (амфибрахий), Where the ráge of the vúlture. . (анапест). В увертюре к «Абидосской невесте» преобладает анапест (11 стихов из 19), за которым по частоте следует амфибрахий (6 стихов); таким образом, почти все стихи начинаются с неударного слога (одного или двух). Дактилическое начало встречается только в двух стихах, содержащих формулу: Knów ye the lánd. . (стихи 1-й и 5-й). Последовательность употребления вариантов анакрузы не подчинена у Байрона никакому художественному закону.

Сходным образом отсутствует и постоянная метрическая цезура, несмотря на обычное деление четырехстопного стиха на два полустишия с двумя ударениями в каждом, подчеркнутое в ряде случаев ритмико-синтаксическим параллелизмом полустиший. Синтаксическая пауза может стоять после второго ударения: Where the tints of the earth | and the hues of the sky (всего 8 стихов); после неударного, следующего за этим ударением: Where the flowers ever blossom | the beams ever shine (9 стихов); редко после двух неударных: And the voice of the nightingale | never is mute (1 стих). В одном стихе деление на полустишия

вообще отсутствует: And all, | save the spirit of man, | is divine. Чередование этих форм стиха также никакой закономерности не обнаруживает.

Метрическая композиция увертюры Байрона не менее существенным образом отличается от композиции «Миньоны». Строгое строфическое членение немецкого прототипа отсутствует. Отрывок Байрона образует, как обычно в его поэмах, большую строфему неопределенных размеров (здесь 19 стихов), заканчивающуюся, как абзац в прозаическом произведении, вместе с завершением мысли (темы) и ее синтаксического (в частности, интонационного) развития. Объем отрывка почти точно совпадает со стихотворением Гете, которое имеет 18 стихов, но принцип композиционного построения совершенно другой и отличается прежде всего отсутствием какой-либо регулярности.

Первые четыре стиха объединены перекрестными рифмами с чередованием женских и мужских окончаний (myrtle—clime—turtle—crime) — строфическая форма, не имеющая в английской поэзии широкого распространения ввиду преобладания в ней сплошных мужских окончаний; последующие стихи образуют пары с обычными в поэмах Байрона смежными мужскими рифмами; в одном случае такими рифмами объединены три стиха подряд (11—13-й).

В основном композиция отрывка определяется синтаксически — параллелизмом и повторением соподчиненных элементов. Весь отрывок образует развернутый период, с нарастанием (climax) в первых пятнадцати стихах, образующих большую по объему восходящую часть периода, и с разрешением (anticlimax) в короткой нисходящей части (четыре стиха). Восходящая часть представляет развернутый ряд вопросительных предложений, объединенных вопросом «Вы знаете край?..» («Know ye the land?..») и относительными союзами *где...* (where...), вводящими частные темы описания в форме однородных придаточных предложений. Тем самым описание, вставленное в синтаксическую рамку риторического вопроса-обращения, перестает быть объективным, получает эмоциональную окраску. Вопрос повторяется два раза (стихи 1-й и 5-й) и благодаря усилению получает эмфатический характер. Относительный союз *где* (где) подхватывается 7 раз, чем создается эмоциональное и интонационное нарастание по направлению к вершине периода: 1. *Know ye the land, where the cypress and myrtle...* 3. *Where the rage of the vulture...* 4. *Know ye the land...* 5. *Where the flowers ever blossom...* 7. *Where the light wings of Zephyr...* 9. *Where the citrons and olives...* 14. *Where the virgins are soft.* Характерно и здесь несимметрическое членение последовательных ступеней этого нарастания, чаще всего через один стих, но с отдельными отклонениями от принципа парности (стихи 5-й и 14-й). Вершиной этой восходящей части периода является лирическое обобщение, эмоциональный возглас, суммирующий все предшествующее: 15. *And all...*

is divine (И все. божественно!). Затем следует разрешение — нисходящая часть: ответ на вопрос, четыре заключительных стиха (16—19-й), в которых эмоциональная эмфаза поддерживается на достигнутой высоте новым риторическим вопросом («Can he smile on such deeds?..»), восклицанием («Oh! wild as the accents...») и ритмико-синтаксическим параллелизмом в первом и последнем стихе.

Вообще ритмико-синтаксический параллелизм полустигий, с повторением начального слова или одинаковых формальных элементов внутри словосочетания, является одним из излюбленных средств метрической композиции Байрона в его лирических поэмах, в частности и в этом отрывке (в 7 стихах из 19). См: 3. *Where the rage of the vulture | the love of the turtle*, 4. *Now melt into sorrow | now madden to crime... 6. Where the flowers ever blossom | the beams ever shine... 11. Where the tints of the earth | and the hues of the sky. 12. In colour though varied | in beauty may vie... 16. 'Tis the clime of the East | 'tis the land of the Sun... 19. Are the hearts which they bear | and the tales which they tell.*

Параллелизм этих полустигий распространяется и на их смысловое содержание, представляющее либо синонимическое сопоставление параллельных пар («...the flowers ever blossom, the beams ever shine»), либо их контрастное противопоставление («...the rage of the vulture — the love of the turtle»). В общей рамке синтаксических повторений, составляющих основу композиции строфы, параллелизм такого рода является дальнейшим средством ритмического и смыслового воздействия, направленного на эмоциональное усиление.

Такое же значение звукового, ритмического и вместе с тем смыслового усиления имеют многочисленные аллитерации, встречающиеся в этом отрывке. Аллитерация, употреблявшаяся в древнегерманских языках, в том числе и в англосаксонском, как регулярное средство организации стиха, встречается и в новоанглийской поэзии сравнительно часто в результате наличия в английском языке большого числа слов с начальным ударением (как односложных, так и многосложных), но здесь она имеет факультативный характер. В поэзии Байрона аллитерация применяется особенно часто и является также экспрессивным средством. Часто она объединяет сопоставляемые или противопоставляемые понятия в параллельных полустигиях. Ср.: 4. *Now melt unto sorrow | now madden to crime. 12. In colour though varied | in beauty may vie... В других случаях она связывает слова, объединенные синтаксически, подчеркивая их смысловое содержание звуковым повторением, иногда с вариацией того же корня. Ср.: 2. *deeds that are done, 8. gardens of Gul. 9. fairest of fruit, 13. deepest in dye, 19. tales which they tell.* Оба принципа могут объединяться, как в стихе 17: *Can he smile on such deeds | as his children have done.* В 19 стихах увертюры мы насчитываем 8 примеров такой аллите-*

рации, имеющей смысловой характер. Мы исключили созвучия, не объединенные смыслом и потому имеющие более случайный характер, например: 6. *the flowers ever blossom, the beams ever shine.* 10. *the voice of the nightingale never is mute...*

По своему общему тематическому содержанию отрывок Байрона совпадает с первой строфой стихотворения Гете. Это тоже описание природы прекрасной южной страны в форме лирического каталога, вневременного и обобщенного, перечисляющего отдельные ее красоты: страна, где растут кипарис и мирт, кедр и виноградник, где цветы всегда цветут, лучи всегда сияют, где легкие зефиры изнемогают над садами расцветающих роз, где голос соловья никогда не умолкает, где лимоны и оливы прекраснее всех плодов, где краски земли и оттенки неба могут поспорить о красоте и пурпур океана самый глубокий (темный), где девушки нежны, как розы, и все — божественно. Однако по сравнению с Гете в тематической композиции отрывка гораздо заметнее выступает лирический беспорядок перечисляемых образов, их нагромождение, эмоциональное нагнетание, поддерживаемое в особенности построением огромного периода, включенного в рамку риторического вопроса и синтаксических повторений.

Абсолютная оценка красоты природы или женской красоты дается у Байрона такими оценочными словами, как «прекрасный», «божественный» («beauty», «fair», «divine»). У Гете такие оценки отсутствуют, если они даже подразумеваются. Их абсолютный характер поддерживается обычными в стиле Байрона обобщающими эмоциональными гиперболами типа «все», «всегда», «каждый», «никто», «никогда», «ни один» и т. п., без ограничения оттенков или переходов, и употреблением превосходной степени как высшей ступени качества. В этой прекрасной стране, по словам поэта, «цветы *всегда* цветут, лучи *всегда* сияют» («*the flowers ever blossom, the beams ever shine*» — с эмфатическим повторением слова «всегда»), и «голос соловья *никогда* не умолкает» («*never is mute*»); лимоны и оливы — *самые прекрасные* из плодов («*fairest of fruit*»), «пурпур океана — *самый глубокий*» («*deepest in dye*») — и *все*... божественно» («*all... is divine*»).

Абсолютный характер оценки усиливается благодаря эмфатическому контрасту противоположных крайностей. Так, противопоставляются «ярость коршуна и любовь голубки» («*the rage of the vulture, the love of the turtle*»), которые «то тают в печали, то буйствуют в преступлении» («*now melt into sorrow, now madden to crime*»).

Противопоставляется «мирт» и «кипарис», т. е. любовь и смерть, противопоставляются красота природы и буйство человеческих страстей, и это основное тематическое противопоставление, на котором построен отрывок в целом, придает описанию природы «эмблематический» характер («*emblems of deeds that are done in their clime*»), известный элемент риторического ди-

дактизма, не чуждого вообще поэзии Байрона, но выраженного всегда в субъективной эмоциональной форме. Последние четыре стиха раскрывают эту дидактическую направленность всего отрывка в эмфатическом возгласе — восклицании («риторическом вопросе»); «Can he smile on such deeds as his children have done?» («Как оно [солнце] может улыбаться деяниям детей своих?!»).

Мы уже отмечали, что стилистические особенности разобранного отрывка характерны для стиля Байрона в целом, во всяком случае для стиля его лирических поэм. Сюда относятся: многочисленные повторения, синтаксические и словесные, ритмико-синтаксический параллелизм полустипий или стихов, восклицания, вопросы, обращения как признак эмоционального участия автора в повествовании, его лирической окраски, эмоциональные гиперболы типа «все», «всегда», «никто», «никогда» и т. п., употребление прилагательных-эпитетов в превосходной степени, часто в значении так называемого «элатива» (высшая степень качества, ср. «Гяур»: «Who thundering comes on *blackest* steed?..» — на *чернейшем* коне), контрасты противоположных крайностей, экспрессивные аллитерации и др.²⁰ Все эти средства усиления эмоционального воздействия, повышенной экспрессивности, эмфатического нагнетания служат словесным воплощением идейно-образного содержания и морально-общественной направленности («тенденции») поэтического творчества Байрона как революционного романтика и глубоко отличны от художественного метода Гете, представителя веймарского классицизма.

Для того чтобы сделать очевидными эти особенности стилистической системы поэта, недостаточно анализа одного отрывка, хотя бы и типичного, или некоторого числа примеров, хотя бы парадигматических. Не претендуя на применение к проблеме поэтического стиля современных методов математического анализа или даже статистики в более высоком смысле, мы полагаем бы, что некоторые простые подсчеты могли бы сделать безусловно доказательным то, что очевидно и для непосредственного восприятия. Для этого стоило бы подсчитать, сколько раз, например, ритмико-синтаксический параллелизм полустипий встречается у Байрона в процентном отношении к общему числу стихов его лирических поэм, или какова частотность употребления им эмоциональных гипербол указанного выше типа по сравнению с другими словами, или прилагательных в превосходной степени по сравнению с прилагательными вообще, или аллитерирующих слов с начальным ударением по сравнению с неаллитерирующими. Мы не сомневаемся в том, что встречаемость этих явлений у Байрона, выраженная в процентах, намного превысила бы цифры употребления тех же поэтических средств у других английских поэтов XIX в.

И все-таки для того чтобы такие стилистические подсчеты не оказались механическими, как это, к сожалению, часто бывает,

необходимо исходить не только из языкового факта как такового, но из оценки его функции в общей системе художественного стиля данного поэта. Возьмем для примера две типичные строфы из поэмы-баллады другого английского романтика — Кольриджа — «Древний моряк» (The Ancient Mariner, 1798):

... The ship was cheered, | the harbour cleared,
Merrily did we drop,
Below the kirk, | below the hill,
Below the lighthouse top...
The fair breeze blew, | the white foam flew.
The furrow followed free.
We were the first, | that ever burst
Into that silent sea...

Мы легко обнаружим в этих строфах и ритмико-синтаксический параллелизм полустипий, скрепленный повторениями и внутренними рифмами в нечетных четырехстопных стихах этих балладных строф, и обильные аллитерации метрически параллельных или синтаксически связанных слов (на b-, f-, s-) во второй строфе. Подсчет несомненно показал бы и в «Древнем моряке» высокую частотность употребления этих языковых особенностей, формально совпадающих с аналогичными в поэмах Байрона. Однако смысл этих форм, их стилевая функция в поэме-балладе Кольриджа совсем другая: она связана с общими особенностями балладного жанра в поэзии английских романтиков, со стилизацией романтической баллады под народную старину и средневековую поэтическую архаику.

Таким образом, правильный анализ поэтического стиля требует прежде всего внимательного чтения и художественного понимания текста. Он не может быть осуществлен путем чисто формального описания и механического подсчета языковых средств, которыми пользуется писатель.

ПРИМЕЧАНИЯ

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И РАБОТ, ОБОЗНАЧАЕМЫХ В ТЕКСТЕ И В ПРИМЕЧАНИЯХ В СОКРАЩЕННОЙ ФОРМЕ

- Аарне—Андреев — *Андреев Н. П.* Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л., 1929.
- Антонович и Драгоманов — Исторические песни малорусского народа с объяснениями Вл. Антоновича и М. Драгоманова. Т. 1. Киев, 1874.
- Афанасьев — *Афанасьев А. Н.* Народные русские сказки. Т. 1—3. М., 1936—1940.
- Бессонов — *Бессонов П.* Болгарские песни из сборников Ю. И. Венелина, Н. Д. Катранова и других болгар. Вып. 1 и 2. М., 1885.
- Богшић — Народне пјесме из старијих највише приморских записа. Сабрао и на свијет издао В. Богшић. Књ. 1. Биоград, 1878.
- Былины Севера — Былины Севера, т. 1. Мезень и Печора. Записи, вступит. статья и коммент. А. М. Астаховой. М.—Л., 1938.
- Веселовский, I—XVI — *Веселовский А. Н.* Собр. соч. Т. 1—16. СПб., М.—Л., 1908—1938.
- Вук — *Караџић Вук Стефановић.* Српске народне пјесме. 2 државно изд., кн. 2, 3. Београд, 1894.
- Гильффердинг — Онежские былины, записанные А. Ф. Гильффердингом летом 1871 года. Изд. 4-е. Т. 1—3. М.—Л., 1949—1951.
- Головацкий — Народные песни Галицкой и Угорской Руси, собр. Я. Ф. Головацким. Т. 1. Думы и думки. М., 1878.
- Григорьев I — Архангельские былины и исторические песни, собр. А. Д. Григорьевым. Т. 1, ч. 1. Поморье; ч. 2. Пинега. М., 1904.
- Григорьев III — Архангельские былины и исторические песни, собр. А. Д. Григорьевым в 1899—1901 гг. Т. 3. Мезень. СПб., 1910.
- Жирмунский, Зарифов — *Жирмунский В. М., Зарифов Х. Т.* Узбекский народный героический эпос. М., 1947.
- Зеленин (Пермские сказки) — Великорусские сказки Пермской губернии. Сборник Д. К. Зеленина. СПб., 1914.
- ИП — *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Л., 1940.
- Качановский — Памятники болгарского народного творчества. Вып. 1. Сборник западно-болгарских песен с словарем. Собр. Владимир Качановский. СПб., 1882.
- Киреевский — Песни, собранные П. В. Киреевским. Вып. 1. М., 1860; вып. 2 и 3. М., 1861.
- Кирша Данилов — Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. Изд. 2-е доп. Подгот. А. П. Евгеньева и Б. Н. Путилов. М., 1977.

- Марков — Беломорские былины, записанные А. В. Марковым. М., 1901.
- Миладиновы — Български народни песни собрани од брата Миладиновици Димитрија и Константина. Загреб, 1861.
- Милутиновић — Певанџа црногорска и херцеговачка собрана Чубром Чойковићем црногорцем. Лейпциг, 1837.
- Николић — Српске народне песме скупно их у Срему и за штампу удесио Григорије А. Николић. I. Нови Сад, 1888.
- Ончуков — Северные сказки. Сборник Н. Е. Ончукова. СПб., 1909.
- Петрановић — Српске народне пјесме из Босне и Херцеговине. Еписке пјесме старијег времена. Скупно Петрановић Богољуб. Београд, 1867.
- Рыбников — Песни, собранные П. Н. Рыбниковым. Изд. 2-е под ред. А. Е. Грузинского. В 3-х т. Т. 1. М., 1909; т. 2. М., 1910; т. 3. М., 1910.
- Соколовы — Сказки и песни Белозерского края. Записали Борис и Юрий Соколовы. М., 1915.
- ТГЭ — *Жирмунский В. М.* Тюркский героический эпос. Л., 1974.
- Хойслер — *Хойслер А.* Германский героический эпос и сказание о Нибелунгах. М., 1960.
- Чубинский — Труды Этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край, снаряженной Имп. русским географическим обществом. Юго-западный отдел. Материалы и исследования, собр. П. П. Чубинским. Т. 5. СПб., 1874.
- Böckel — *Böckel O.* Deutsche Volkslieder aus Oberhessen. Marburg, 1885.
- Bolte—Polivka — *Bolte J., Polivka G.* Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Bd. 1—5. Leipzig, 1913—1932.
- Briz — *Briz Pelay F.* Cansons de la Terra. Cants populars catalans. Vol. 1—5. Barcelona, 1866—1877.
- Bujeaud — *Bujeaud J.* Chants et chansons populaires des provinces de l'Ouest. Vol. 1—2. Niort, 1865—1866.
- Child — *Child F. J.* The English and Scottish Popular Ballads. Vol. 1—10. New York—Boston, 1882—1898.
- Decombre — *Decombre L.* Chansons populaires recueillies dans le département d'Ille-et-Vilaine. Paris, 1884.
- Dinges — *Dinges G.* Wolgadeutsche Volkslieder. Berlin, 1932.
- Doncieux — *Doncieux G.* Le Romancero populaire de la France. Paris, 1904.
- Erbes — *Erbes J., Sinner P.* Volkslieder und Kinderreime aus den Wolgakolonien. Saratow, 1914.
- Erk—Böhme, I—III — *Erk L., Böhme F. M.* Deutscher Liederhort. Bd. 1—3. Leipzig, 1893—1894.
- Grundtvig — *Grundtvig S.* Danmarks gamle Folkeviser. 3 D. København, 1858—1862.
- Guillon — *Guillon Ch.* Chants populaires de l'Ain. Paris, 1883.
- Heeger — *Heeger G., Wüst W.* Volkslieder aus der Rheinpfalz. Bd. 1—2. Kaiserslautern, 1909.
- Hörmann — Narodne pjesme Muhamedovaca u Bosni i Herzegovini. Sabrao Kosta Hörmann. Knj. 1—2. Sarajevo, 1888—1889.
- John Meier — *Meier J.* Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien. Bd. 1—3. Berlin—Leipzig, 1935—1939.
- Köhler—Meier — *Köhler C., Meier J.* Volkslieder von der Mosel und Saar. Halle, 1896.

- Krapp — *Krapp H.* Odenwalder Spinnstube. Darmstadt, 1904 (1929^a).
- Legrand — *Legrand E.* Chansons populaires recueillis à Fontenay-le-Marmion. — Romania, 1884, X, p. 365—396.
- Marriage — *Marriage E.* Volkslieder aus der badischen Pfalz. Halle, 1902.
- Mažuranič — Hrvatske narodne pjesme sakupljene stranom po Primorju a stranom po Granici. Sabrao Stjepan Mažuranič, Sv. 1. Senj, 1876.
- Meinert — *Meinert J. G.* Alte deutsche Volkslieder in der Mundart des Kuhländchens, 1817 (2. Aufl. Brünn, 1909).
- Mila — *Mila y Fontanals M.* Romancerillo catalan. Canciones tradicionales. Barcelona, 1882.
- Mittler — *Mittler F.* Deutsche Volkslieder. Frankfurt a. M., 1865.
- Nigra — *Nigra C.* Canti popolari del Piemonte. Torino, 1888.
- Pinck — *Pinck L.* Verklingende Weisen. Lothringer Volkslieder. Bd. 1—2. Heidelberg, 1926—1929.
- Puymaigre — *Puymaigre Th. J.* Chants populaires recueillis dans le Pays Messin. Vol. 1—2. Paris, 1881².
- Rolland — *Rolland E.* Recueil de chansons populaires. T. 1—6. Paris, 1883—1890.
- Schirmunski — *Schirmunski V.* Volkslieder aus Jamburg am Dnjepr. Wien, 1931.
- Schünemann — *Schünemann G.* Das Lied der deutschen Kolonisten in Rußland. München, 1923.
- Simrock — *Simrock K.* Die deutschen Volkslieder. Frankfurt a. M., 1851.
- Smith (Rom. IX) — *Smith V.* Chants populaires du Forez. Trois retours de guerre. — Romania, 1880, IX, p. 288—293.
- Smith (Rom. X) — *Smith V.* Chants populaires du Velay et du Forez. Vieilles complaints criminelles. — Romania, 1881, X, p. 194—211.
- Sokolskaja — *Sokolskaja T.* Alte deutsche Volkslieder in Belowjesch. — Hessische Blätter für Volkskunde, 1930, XXIX, S. 140—162.
- Soltau — *Soltau F. L.* Ein hundert deutsche historische Volkslieder. Leipzig, 1836.
- Stith Thompson — *Thompson St.* Motif-Index of Folk-Literature. Vol. 1—6. Helsinki, 1932—1936 (new rev. and enl. ed. 5 vls. Kopenhagen, 1955—1957).
- Tappert — *Tappert W.* Wandernde Melodien. Leipzig, 1890².
- Thiersot — *Thiersot J.* Histoire de la chanson populaire en France. Paris, 1889.
- Uhland — *Uhland L.* Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder. Stuttgart, 1844.
- Walter — *Walter W.* Sammlung deutscher Volkslieder. Leipzig, 1841.
- Wolf—Widter — *Wolf A., Widter G.* Volkslieder aus Venetien. — Sitzber. der Wiener Akademie, phil.-hist. Klasse, 1864. XLVI, S. 257—379.
- Wolfram — *Wolfram E.* Nassauische Volkslieder. Berlin, 1894.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОТНОШЕНИЯ ВОСТОКА И ЗАПАДА КАК ПРОБЛЕМА СРАВНИТЕЛЬНОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Впервые: Труды Юбилейной сессии ЛГУ. Л., 1946.

- ¹ *Веселовский А. Н.* Сравнительная мифология и ее метод. — *Веселовский*, XVI, с. 86.
- ² Там же, с. 94.
- ³ *Тэйлор Э.* Первобытная культура. Ред. В. К. Никольского. М., 1939, с. 4.
- ⁴ Там же.
- ⁵ *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 23, с. 9.
- ⁶ Там же, с. 10.
- ⁷ *Веселовский А. Н.* Дуалистические поверия о мироздании. Разыскания в области русского духовного стиха, вып. 5. СПб., 1889, с. 115.
- ⁸ ИП, с. 504.
- ⁹ Там же, с. 500.
- ¹⁰ Там же.
- ¹¹ Там же, с. 502.
- ¹² Там же, с. 495.
- ¹³ *Zimmer H.* Keltische Beiträge, I. — Z. für deutsches Altertum, 1888, f. 32, S. 196—333.
- ¹⁴ *Кирпичников А.* Опыт сравнительного изучения западного и русского эпоса. Поэмы Ломбардского цикла. М., 1873.
- ¹⁵ *Rajna Pio.* Le origini dell'eroica francese. Firenze, 1884; *Menendez Pidal.* L'èpopée castillane. Paris, 1910.
- ¹⁶ *Спасов В. В.* Происхождение русских былин (1868). — Собр. соч., т. 3. СПб., 1894, с. 948—1259.
- ¹⁷ ИП, с. 513.
- ¹⁸ См.: *Владимирцов Б. Я.* Предисловие к кн.: Монголо-ойратский героический эпос. Пб.—М., 1923, с. 20.
- ¹⁹ ИП, с. 533 и сл.
- ²⁰ Былины, т. 1. М., 1916, с. 204 (Кирша Данилов, № 25).
- ²¹ Давид Сасунский. Ред. И. А. Орбели. М.—Л., 1939, с. 161.
- ²² Там же, с. 324 и сл. (ср. также с. 13—14: Санасар и Багдасар).
- ²³ Монголо-ойратский героический эпос, с. 107.
- ²⁴ Песни степей. Антология казахской литературы. М., 1940 («Ер-Саин», с. 34).
- ²⁵ *Gautier Léon.* Les épopées françaises, t. 3. Paris, 1880, p. 68.
- ²⁶ Давид Сасунский, с. 161.
- ²⁷ Былины, с. 73 (Гильфердинг, т. 3, № 266).
- ²⁸ Давид Сасунский, с. 14.
- ²⁹ Там же, с. 192 и сл.
- ³⁰ *Antar.* A Bedoueen Romance. Transl. by F. Hamilton. London, 1819, p. 28.
- ³¹ Джангар. Пер. С. Липкина. М., 1940 (песнь VII).
- ³² Там же, Вступление, с. 17—18.
- ³³ Там же, песнь I, с. 29 и сл.
- ³⁴ Монголо-ойратский героический эпос, с. 58.
- ³⁵ Там же, с. 66.
- ³⁶ Там же, с. 137.
- ³⁷ Фольклорные параллели — см. по указателю сказочных мотивов: *Stith Thompson*, vol. 5, p. 323 (Supernatural Growth); ср. также: *Köhler R.* Kleine Schriften, Bd. 1. Weimar, 1898, S. 405—544.
- ³⁸ *Heller B.* Die Bedeutung des arabischen Antar-Romans für die vergleichende Literaturgeschichte. — Form und Geist, Leipzig, 1931, № 21, S. 99 ff.
- ³⁹ *Козин С. А.* Джангариада. М., 1940, с. 229 (Песнь о грозном мангусовом хане Докшин-Шаре, 43).
- ⁴⁰ ИП, с. 580.

- ⁴¹ *Heller B.* Die Bedeutung... , S. 106.
- ⁴² *Соколов И. И.* Песни о девушке-воине и былины о Ставре Годиновиче. Варшава, 1886.
- ⁴³ *Ethé Hermann.* Verwandte persische und occidentalische Stoffe. — In: *Ethé Hermann.* Essays und Studien. Berlin, 1872, S. 272.
- ⁴⁴ См.: Афанасьев, т. 2, № 197—200 и др.; ср. *Löwis of Menar A.* Die Brünhildsage in Russland. Berlin, 1923; *Соколов В. М.* Эпические сказания о женитьбе князя Владимира. — Учен. зап. Саратов. гос. ун-та, 1923, т. 1, вып. 3.
- ⁴⁵ *Мюллер Вс.* Экскурсы в область русского народного эпоса. М., 1892, с. 116 и сл., 146 и сл.
- ⁴⁶ См.: *Z. des Vereins für Volkskunde*, 1902, 12, S. 369 (ср.: Давид Сасунский, с. 332 и сл.).
- ⁴⁷ Кероглы. Баку, 1940, с. 128 и сл.
- ⁴⁸ *Heller B.* Die Bedeutung... , S. 81 ff.
- ⁴⁹ ИП, с. 69.
- ⁵⁰ Там же, с. 546.
- ⁵¹ См.: *Стасов В.* Собр. соч., т. 3, с. 1113 и сл.
- ⁵² *Мюллер Вс.* Экскурсы... , с. 79.
- ⁵³ *Rambaud A.* La Russie épique. Paris, 1876, p. 39 (ср.: *Мюллер Вс.* Экскурсы... , с. 113 и сл.).
- ⁵⁴ *Gautier Léon.* Les épopées françaises, t. 3, p. 240.
- ⁵⁵ Сербский эпос. М.—Л., [1933], с. 394 и сл.
- ⁵⁶ *Gautier Léon.* Les épopées françaises, t. 3, p. 155.
- ⁵⁷ *Мюллер Вс.* Экскурсы... , с. 19 и сл.
- ⁵⁸ *Gautier Léon.* Les épopées françaises, t. 4, p. 138.
- ⁵⁹ Давид Сасунский, с. 220.
- ⁶⁰ *Heusler Andreas.* Lied und Epos in der germanischen Heldensage. Dortmund, 1905; *Жирмунский В.* Проблемы формы в германском эпосе. — В кн.: Поэтика, вып. 4. Л., 1928.
- ⁶¹ *Bédier J.* Les légendes épiques, 2-me éd. T. 1. Paris, 1914, p. 9.
- ⁶² *Warton Thomas.* On the origin of the romantic fiction in Europe. — History of the english poetry from the XII-th till the close of the XVI-th century, 1774; новое издание: London, 1871.
- ⁶³ *Scheludko D.* Beiträge zur Entstehungsgeschichte der altprovenzalischen Lyrik. — Archivum Romanum, 1928, t. 11 (см. обзор в этой статье: с. 30 и сл.).
- ⁶⁴ *Burdach K.* Über den Ursprung des mittelalterlichen Minnesangs, Liebesromans und Frauendienstes. — Sitzber. d. Berl. Akad. d. Wissenschaften, 1918, S. 994—1072; то же: *Burdach K.* Vorspiel, Bd. 1. Halle, 1927, S. 253; ср. также: *Singer S.* 1) Arabische und europäische Poesie im Mittelalter. — Abh. d. preuß. Akad. d. Wissenschaften, 1918, № 13; 2) Arabische und europäische Poesie im Mittelalter. — Z. für deutsche Philologie, 1927, S. 77—92.
- ⁶⁵ *Burdach K.* Vorspiel, Bd. 1, S. 311.
- ⁶⁶ *Ecker Lawrence.* Arabischer, provenzalischer und deutscher Minnesang. Eine motivgeschichtliche Untersuchung. Bern—Leipzig, 1934.
- ⁶⁷ *Burdach K.* Vorspiel, Bd. 1, S. 294; *Brockelmann C.* Geschichte der arabischen Literatur. Leipzig, 1901, S. 110. — Примеры романтических биографий арабских поэтов см. в кн. Бурдаха, с. 292—297 и 300—310.
- ⁶⁸ См.: *Scheludko D.* Beiträge... , S. 62 f.
- ⁶⁹ *Hell Joseph.* Die arabische Dichtung im Rahmen der Weltliteratur. Erlangen, 1927; *Scheludko D.* Beiträge... , S. 58, 68, 110; *Erckmann Rud.* Der Einfluß der arabisch-spanischen Kultur auf die Entwicklung des Minnesangs. — Deutsche Vierteljahrsschrift, 1931, S. 29.
- ⁷⁰ См.: *Scheludko D.* Beiträge... S. 90 ff.; *Erckmann Rud.* Der Einfluß... , S. 253 ff.
- ⁷¹ *Hell Joseph.* Die arabische... , S. 3, 13.
- ⁷² *Schack Ad. Fr. v.* Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sizilien, Bd. 1. Berlin, 1865, S. 61.

- ⁷³ *Heller B.* Die Bedeutung des arabischen Antar-romans. S. 5.
- ⁷⁴ Ср.: *Erckmann Rud.* Der Einfluß..., S. 267.
- ⁷⁵ *Ribera y Tarrago Julian.* Disertaciones y opusculos. Madrid, 1928 («El Cancionero de Abenguzman», 1912, t. 1, p. 71).
- ⁷⁶ *Nykl A. R.* El Cancionero d'Aben Guzman. Madrid, 1933 (перевод и вступит. статья к изданию).
- ⁷⁷ *Menendez Pidal.* Poesia arabe y poesia europea. — Bull. hispanique, 1938, XI, p. 337—423. — На русском языке о теории Риберы см.: *Крачковский И. Ю.* 1) Полвека испанской арабистики. — Зап. Коллегии востоковедов, 1930, 4; 2) Арабская поэзия в Испании. — В кн.: Культура Испании. М., 1940, с. 113 и сл.
- ⁷⁸ Ср.: *Бергельс Е. Э.* Низами. Книга Искандера. Баку, 1940.
- ⁷⁹ *Бергельс Е. Э.* Великий азербайджанский поэт Низами. Эпоха, жизнь, творчество. Баку, 1940.
- ⁸⁰ *Graf K. Wis und Ramin.* — Z. d. deutschen Morgenländischen Ges., 1869, Bd. 23, S. 375—433; *Ethé Hermann.* Verwandte persische und occidentalische Stoffe, S. 295; *Pizzi Italo.* Le somiglianze e le relazioni tra la poesia persana e nostra nel medio evo. Torino, 1892. — Memorie della Acad. di Torino, ser. II, t. 12, p. 17. Специально: *Zenker R.* Die Tristansage und das persische Epos von Wis und Ramin. — Rom. Forschungen, 1910, Bd. XXIX, S. 321—362. По-русски: Висрамиани, грузинский роман XII века и персидская поэма XI века Вис и Рамин в излож. и перев. Б. Руденко и М. Дьяконова. М.—Л., 1938.
- ⁸¹ *Смирнов А.* Роман о Тристане и Изольде по кельтским источникам. — В кн.: Тристан и Изольда. Л., 1932.
- ⁸² *Zenker R.* Die Tristansage..., S. 345 ff.
- ⁸³ *Ibid.*, S. 346—347.
- ⁸⁴ *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 21, с. 72—73.
- ⁸⁵ *Zenker R.* Die Tristansage..., S. 347.
- ⁸⁶ *Singer S.* Arabische und europäische Poesie im Mittelalter. — Abh. d. preuß. Akad. d. Wissenschaften, 1918, № 13, S. 8.
- ⁸⁷ *Burdach K.* Vorspiel, Bd. 1, S. 301—302.
- ⁸⁸ *Ecker Lawrence.* Arabischer..., S. 147.
- ⁸⁹ *Ibid.*, S. 148.
- ⁹⁰ *Ibid.*, S. 147.
- ⁹¹ Литература и искусство Узбекистана, 1940, кн. 1, с. 70 и сл.
- ⁹² *Rassegna bibliographica della letteratura italiana.* 1893, p. 2.
- ⁹³ *Веселовский,* I, с. 229.

К ВОПРОСУ О ЛИТЕРАТУРНЫХ ОТНОШЕНИЯХ ВОСТОКА И ЗАПАДА

Впервые: Вестник ЛГУ, 1947, № 4.

Тэйлор Э. Первобытная культура. Ред. В. К. Никольского. М., 1939, с. 4.

² *Жирмунский В.* 1) Литературные отношения Востока и Запада в свете сравнительного литературоведения. — Наст. изд., с. 18 и сл.; 2) Алишер Навои и проблема Ренессанса в литературах Востока. Наст. изд., с. 174 и сл.

³ *Март Н. Я.* Вступительные и заключительные строфы «Витязя в барсовой коже» Шоты из Руставы. С этюдом «Култ женщины и рыцарство в поэме». СПб., 1910.

⁴ ЖМНП, 1909, ноябрь, дек.

⁵ *Bédier J.* Les fabliaux. Paris, 1893 и направленные против теории Бедье исследования акад. С. Ф. Ольденбурга (Фаблио восточного происхождения. — ЖМНП, 1903, ч. 346, апр.).

⁶ ИП, с. 500 («Поэтика сюжетов»).

- ⁷ Child, vol. 1, № 13, p. 167.
- ⁸ Radloff W. Proben der Volksliteratur der nördlichen türkischen Stämme, Bd. 4. St. Petersburg, 1872, S. 23 ff.
- ⁹ ИП, с. 131 и сл. Ср.: *Rosen Helga*. Om själavandringstro in nordisk folkföreställning. — In: Folkminnen och Folktankar, Bd. 5. Lund, 1918, s. 91 ff.
- ¹⁰ ИП, с. 131.
- ¹¹ Child, vol. 3, № 73, p. 183. Ср. также: «The Lass of Loch Royan» (Ibid., № 76, p. 217); «Fair Margaret and sweet William» (Ibid., p. 199); «The Douglas Tragedy» (vol. 1, p. 68) и др.
- ¹² См.: Английские и шотландские баллады в переводах С. Маршак. М., 1973.
- ¹³ Библиографию см.: Child, vol. 1, p. 88—89; vol. 4, p. 498; *Gaidoz H.* Les deux arbres entrelacés. — Mélusine, Paris, 1888, t. IV, № 4, p. 85—91; *Stith Thompson*, vol. 2 (E 631.0.1 «Twining branches grow from graves of lovers»).
- ¹⁴ *Gubernatis A. de.* Mythologie des plantes, t. 2. Paris, 1882, p. 53.
- ¹⁵ Radloff W. Proben der Volksliteratur..., Bd. 4, S. 355.
- ¹⁶ *Raquette G.* Täji bile Zohra. Eine osttürkische Variante der Sage von Tahir und Zohra. Lund, 1930, S. 14, 125.
- ¹⁷ *Шиммарев В. Ф.* 1) Этюды по истории поэтического стиля и форм. 3. Альба. — Изв. ОРЯС АН, 1907, т. 12, кн. 3, с. 257 и сл.; 2) Лирика и лирики позднего средневековья. СПб., 1911, с. 93—121.
- ¹⁸ *Schläger G.* Studien über das Tagelied. Jena, 1895, S. 86—87.
- ¹⁹ *Roethe G.* [реп. на]: *Walter de Gruyter.* Das deutsche Tagelied. Leipzig, 1887. — Anz. für deutsches Altertum, Bd. 16, S. 90 ff.
- ²⁰ ИП, с. 371—372.
- ²¹ *Фурдоуси.* Шах-наме. Пер. М. Лозинского. М.—Л., 1934, с. 78—79.
- ²² Radloff W. Proben der Volksliteratur..., Bd. 4, S. 20.
- ²³ ИП, с. 216 и сл.; ср.: *Uhland L.* Abhandlung über die deutschen Volkslieder, 1. Sommer und Winter. — Uhlands Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage, Bd. 3. Stuttgart, 1867, S. 17—35.
- ²⁴ *Uhland L.* Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder. Stuttgart, 1881², № 8, S. 19 ff.
- ²⁵ ИП, с. 217—218.
- ²⁶ *Fabulae Aesopicae*, ed. K. Halm. Leipzig, 1868, № 414.
- ²⁷ ИП, с. 217.
- ²⁸ *Liungmann Waldemar.* Der Kampf zwischen Sommer und Winter. Helsinki, 1941 (FFC № 130).
- ²⁹ *Liungmann Waldemar.* 1) Traditionswanderungen Rhein—Jenissei. Eine Untersuchung über das Winter- und Tодаustragen und einige hiergehörige Bräuche, T. 1. Helsinki, 1941 (FFC № 129); 2) Traditionswanderungen Euphrat—Rhein. Studien zur Geschichte der Volksbräuche. 2 Bde. Helsinki, 1937—1938 (FFC № 118—119).
- ³⁰ *Liungmann Waldemar.* Der Kampf zwischen Sommer und Winter, S. 154.
- ³¹ *Brockelmann K.* Alturkestanische Volkspoesie, II. — Asia major, 1924, vol. 1, fasc. 1, Jan., S. 32 ff.
- ³² Впрочем Люнган не учел и французские тексты прения, более старые, чем немецкие (XIII в.). См.: «De l'Yver et de l'Esté». — In: *Jubinal A.* Nouveau Recueil de contes, dits, fabliaux, vol. 2. Paris, 1842, p. 40—59. Там же указан другой вариант: «Débat de l'Yver et de l'Esté». — In: *Poésies gothiques françaises.* Paris, 1830.
- ³³ *Harva Uno.* Die religiösen Vorstellungen der altaischen Völker. Helsinki, 1938 (FFC № 125), S. 571 ff.
- ³⁴ *Троцанский В.* Эволюция черной веры (шаманства) у якутов. Казань, 1902, с. 105—106.
- ³⁵ *Жирмунский В. М.* Литературные отношения Востока и Запада. — Наст. изд., с. 23 и сл.

- ³⁶ *Dumézil G.* Légendes sur les Nartes. Paris, 1930, p. 75 pass., № 105 и сл.; Кабардинский фольклор, Л., 1936, с. 14, 29.
- ³⁷ *Stith Thompson*, vol. 2, D 1840 (Magic invulnerability); vol. 5, 311 (Achilles Heel. Invulnerability except in one spot).
- ³⁸ *Юлдашев Фазыл.* Алпамыш. Пер. под ред. В. М. Жирмунского. Ташкент, 1944, с. 20.
- ³⁹ *Улагашев Н.* Алтай-Бучай. Ойротский народный эпос. Ред. А. Коптелова. Новосибирск, 1941, с. 92—93.
- ⁴⁰ Там же, с. 55, 80 («Алып-Манап»), 227, 379 и др.
- ⁴¹ *Фрэзер Дж.* Золотая ветвь, ч. 4. М., 1928, с. 193 и сл.; *Hartland Sidney.* The Legend of Perseus, t. 2. London, 1895, p. 43—45 (*Аарне—Андреев*, № 302: Кашеева смерть в яйце).
- ⁴² *Улагашев Н.* Алтай-Бучай, с. 379, примеч. 18.
- ⁴³ *Weston Jessie.* The Legend of Sir Lancelot du Lac. London, 1901, p. 42.
- ⁴⁴ *Ibid.*, p. 101; ср.: *Weston Jessie.* The three days Tournament. London, 1902.
- ⁴⁵ *Weston Jessie.* The three days Tournament, p. 41—42.
- ⁴⁶ Рассказ о Бамси-Бейреке, сыне Кам Бури. Пер. В. В. Бартольда. — В кн.: Книга моего деда Коркута. Огузский героический эпос. М.—Л., 1962.
- ⁴⁷ *Бартольд В. В.* Турецкий эпос и Кавказ. — Соч., т. 5. М., 1968.
- ⁴⁸ Жирмунский, Зарифов, с. 114 и сл.
- ⁴⁹ См.: *Christlan von Troyes.* Sämtliche erhaltene Werke, hrsg. v. W. Foerster, Bd. 4. Halle, 1899, S. 253 ff. («Das Wilhelmsleben»).
- ⁵⁰ См.: *Holland W. L.* Chrestien von Troies. Tübingen, 1854, S. 77—99; *Steinbach Paul.* Über den Einfluß des Chrestien de Troies auf die altenglische Literatur. Leipzig, 1885, S. 41—48; *Knust Herm.* Dos obras didacticas y dos leyendas. Madrid, 1878.
- ⁵¹ *Пыпин А. Н.* Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских. СПб., 1887, с. 100; *Орлов А. С.* Переводные повести феодальной Руси и Московского государства XII—XVII веков. Л., 1934, с. 142—145.
- ⁵² *Ebert Adolf.* Allgemeine Geschichte der Literatur des Mittelalters im Abendlande, Bd. 2. Leipzig, 1880, S. 319.
- ⁵³ *Acta Sanctorum Bolland* (1867), t. 46 (Septemb. VI), p. 106—137 (20 сентября). — Более ранняя редакция — в *Patr. Gr.*, t. 105, p. 375—418; ср.: *Безобразов П. В.* Византийские сказания. Юрьев, 1917, с. 251—254.
- ⁵⁴ Памятники славяно-русской письменности, изданные Археографическою комиссией, т. 1. Великие Минеи Четиц, сентябрь. СПб., 1868, с. 1286—1298 (20 сентября).
- ⁵⁵ *Веселовский А. Н.* Из истории романа и повести, т. 1. СПб., 1886, с. 29 и сл.
- ⁵⁶ Отрывки из «Кунтугмыша» ср. в «Хрестоматии узбекского фольклора» Х. Зарифова (Ташкент, 1939), с. 207—218; ср.: Жирмунский, Зарифов, с. 135 и сл.
- ⁵⁷ «Давлат-куш» — распространенный в международном фольклоре сказочный мотив (нем. «Glücksvogel»); ср.: *Volte—Polivka*, Bd. 1, S. 325, 542.
- ⁵⁸ Азербайджанские тюркские сказки. Л., 1935, с. 211—215 («Вещий сон»); Азербайджанские сказки, записанные в г. Нухе. — В кн.: Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа, т. 35, отд. 2. Тифлис, 1905, с. 95—105 («Сон»); Армянские сказки, записанные в Шамахинском уезде Бакинской губернии. — Там же, т. 7, 1889, с. 213—219 («Кулижан»).
- ⁵⁹ *Ровенфельд А. З.* Новый сборник персидских сказок. Собрал и издал Собхи. Тегеран, 1323 г. (1944 г.). — Советская этнография, 1946, № 3, с. 186.
- ⁶⁰ *Пигулевская Н. В.* Византия и Иран на рубеже VI и VII веков. М.—Л., 1946.
- ⁶¹ *Бергельс Е. Э.* Персидская лубочная литература. — В кн.: *Сергей Федорович Ольденбург.* К пятидесятилетию научно-общественной деятельности. 1882—1932. Л., 1934, с. 83—94.

ПРОБЛЕМЫ СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОГО ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Впервые в кн.: Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. М., 1961.

¹ Сравнительное литературоведение и проблема литературных влияний (Изв. АН СССР, ООН, 1937, № 3, с. 383—403); Литературные отношения Востока и Запада как проблемы сравнительного литературоведения (наст. изд., с. 18 и сл.); Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса (наст. изд., с. 192 и сл.).

² См.: «Капитал», т. I, гл. XXIV.—Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 23, с. 728.

³ См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 1, с. 137.

⁴ См.: Жирмунский В. М. Литературные отношения Востока и Запада...—Наст. изд., с. 18 и сл.

⁵ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 23, с. 10.

⁶ Там же, с. 9.

⁷ Плеханов Г. В. Соч., т. 7. М.—Л., 1925, с. 210.

⁸ См.: Алексеев М. П. «Кентерберийские рассказы» и «Декамерон». — Учен. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена, 1941, т. 41, с. 57—110.

⁹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 30, с. 504—505 (К. Маркс — Ф. Ласкало 22 июля 1861 г.).

¹⁰ Там же, т. 37, с. 419—420.

¹¹ Жирмунский В. М. Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса. — Наст. изд., с. 261.

¹² Веселовский А. Н. Боккаччо, его среда и сверстники. — Веселовский, V, с. 447—652.

¹³ ИП, с. 35.

¹⁴ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 24, с. 125.

¹⁵ Эккерман И. П. Разговоры с Гете. М.—Л., 1934, с. 348—373.

¹⁶ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 4, с. 428.

А. Н. ВЕСЕЛОВСКИЙ И СРАВНИТЕЛЬНОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Публикуется по рукописи. В сокращенном варианте опубликовано в виде предисловий в книгах: Веселовский А. Н. 1) Историческая поэтика. Л., 1940; 2) Избранные статьи. Л., 1939.

¹ Из юношеских дневников А. Н. Веселовского (Памяти акад. А. Н. Веселовского. Пг., 1921, с. 112).

² «О методе и задачах истории литературы как науки» (перечень: ИП, с. 43).

³ Веселовский А. Н. Новая книга Тэна: Philosophie de l'art dans les Raus-Bas (СПб. ведомости, 1868, 14 дек., № 342).

⁴ См. Библиографический список, составленный П. К. Симоном (Памяти акад. А. Н. Веселовского, Приложение, с. 1—57).

⁵ Автобиография (см.: Пыпин А. Н. История русской этнографии, т. 2. СПб., 1891, с. 424). Оттуда дальнейшие цитаты.

⁶ Как справедливо указал В. А. Десницкий (А. Н. Веселовский в русском литературоведении. — Изв. ООН АН, 1938, № 4, с. 73).

⁷ Веселовский А. Н. А. Н. Пыпин. — Изв. ОРЯС АН, 1904, т. 9, кн. 4, с. II—III.

⁸ См.: Пыпин А. Н. История русской этнографии, т. 2, с. 424.

⁹ Дневник 1859 г. (Памяти акад. А. Н. Веселовского, с. 66).

¹⁰ ИП, с. 396.

¹¹ Дневник 1859 г., с. 65.

- ¹² «О методе и задачах истории литературы как науки» (ИП, с. 48).
- ¹³ Дневник 1859 г., с. 66.
- ¹⁴ См.: Отчет кандидата А. Н. Веселовского. — ЖМНП, 1863, ч. 117, отд. 2, с. 158—160.
- ¹⁵ Более подробные сведения об этой научной полемике в связи с лекциями Мюллера сообщает в своем отчете 1863 г. другой командированный за границу кандидат, впоследствии также профессор Петербургского университета — Орест Миллер (там же, с. 160—170).
- ¹⁶ Ср. литографированный курс «Истории эпоса» 1884—1886 гг., который, по-видимому, является предварительным очерком этой незаконченной книги.
- ¹⁷ См.: Веселовский, IV, вып. 2, с. 1—186.
- ¹⁸ Памяти акад. А. Н. Веселовского, с. 43—126.
- ¹⁹ *Wesselojsky Alessandro*. «Il Paradiso degli Alberti» e gli ultimi trentecentisti. Bologna, 1868.
- ²⁰ *Истрин В. М.* Методологическое значение работ А. Н. Веселовского. — В кн.: Памяти акад. А. Н. Веселовского, с. 14.
- ²¹ *Марр Н. Я.* Яфетидология в Ленинградском государственном университете. — Избранные работы, т. 1. Л., 1933, с. 271.
- ²² Дневник 1859 г., с. 65.
- ²³ «Три главы из исторической поэтики» (ИП, с. 273).
- ²⁴ «Боккаччо» (Веселовский, V, с. 6).
- ²⁵ Там же, с. 520.
- ²⁶ «Взгляд на эпоху Возрождения в Италии» (*Веселовский А. Н.* Избранные статьи. Л., 1939, с. 246).
- ²⁷ Там же, с. 263.
- ²⁸ «Вилла Альберти» (Веселовский, III, с. 118).
- ²⁹ Там же.
- ³⁰ Там же, с. 119.
- ³¹ «Итальянская новелла и Макьявелли», 1865 (Веселовский, III, с. 17).
- ³² «Вилла Альберти», с. 124.
- ³³ Там же, с. 362.
- ³⁴ Там же, с. 127—128.
- ³⁵ Там же, с. 220 и сл.
- ³⁶ Там же, с. 218.
- ³⁷ Там же, с. 126.
- ³⁸ Там же, с. 219.
- ³⁹ «Противоречия итальянского Возрождения» (*Веселовский А. Н.* Избранные статьи, с. 278).
- ⁴⁰ *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 20, с. 346.
- ⁴¹ «Рабле» (*Веселовский А. Н.* Избранные статьи, с. 398, 403 и др.).
- ⁴² Там же, с. 402.
- ⁴³ Там же, с. 399.
- ⁴⁴ Там же, с. 435.
- ⁴⁵ Там же, с. 413.
- ⁴⁶ Веселовский, IV, вып. 1, с. 297.
- ⁴⁷ Там же, с. 298 и сл.
- ⁴⁸ «В. А. Жуковский». Чтение акад. А. Н. Веселовского. — Изв. ОРЯС АН, 1902, т. 7, кн. 2, с. I—XII.
- ⁴⁹ Ср. публикацию М. П. Алексеева «Из лекций о романтизме» в кн.: *Веселовский А. Н.* Избранные статьи, с. 515 и сл. и примеч., с. 567.
- ⁵⁰ Из «Введения в историческую поэтику» (ИП, с. 56).
- ⁵¹ *Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и сердечного воображения.* СПб., 1904, Предисловие, с. XII.
- ⁵² Первоначальное заглавие этой серии — «Опыты по истории христианской мифологии» — изменено было редактором, Л. Майковым, из цензурных соображений.
- ⁵³ См.: *Пыпин А. Н.* История русской этнографии, т. 2, с. 427.
- ⁵⁴ «Данте и символическая поэзия католичества» (Веселовский, III, с. 91).

- ⁵⁵ «Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе. (Веселовский, VII, вып. 1, с. 2).
- ⁵⁶ См. в особенности статьи «Сравнительная мифология и ее метод» (Веселовский, XVI, с. 83—127) и «Новая книга о мифологии. Воеводский. Введение в мифологию Одиссея» (Вестн. Европы, 1882, т. 2, апр., с. 757—775), а также Лекции по истории эпоса, 1884—1885.
- ⁵⁷ «Сравнительная мифология и ее метод», с. 103—104.
- ⁵⁸ Лекции по истории эпоса, 1884—1885 (литогр. курс). См.: ИП, с. 458 и «Поэтика сюжетов» (перепеч.: ИП, с. 495 и 515).
- ⁵⁹ «Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе... с. 9.
- ⁶⁰ *Marr H. Я.* Избранные работы, т. 1, с. 271.
- ⁶¹ *Азадовский М. К.* А. Н. Веселовский как исследователь фольклора. — Изв. ООИ АН, 1938, № 4, с. 101.
- ⁶² Ср. главу «Художественные и этические задачи Декамерона» (*Веселовский А. Н.* Избранные статьи, с. 297 и сл.).
- ⁶³ «Легенда об Евстратии—Юлиане и сродные с ней» (Изв. ОРЯС АН, 1901, т. 6, кн. 2, с. 1—16).
- ⁶⁴ «Поэтика сюжетов», с. 496.
- ⁶⁵ См.: *Азадовский М. К.* А. Н. Веселовский как исследователь фольклора, с. 102 и сл.
- ⁶⁶ «Дуалистические поверья о мироздании» (*Веселовский А. Н.* Разыскания в области русского духовного стиха, вып. 5. СПб., 1889, с. 115).
- ⁶⁷ Веселовский, VIII, вып. 1, с. 3—4.
- ⁶⁸ «Заметки и сомнения» (Веселовский, XVI, с. 11).
- ⁶⁹ «Опыты к истории развития христианской легенды» (ЖМНП, 1875, апр.—май, с. 128).
- ⁷⁰ «Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе...», с. 172 и сл.
- ⁷¹ «Еще к вопросу о дуалистических космогониях» (*Веселовский А. Н.* Разыскания в области русского духовного стиха, вып. 6. СПб., 1891, с. 123).
- ⁷² См.: ИП, с. 383, 386 и сл.
- ⁷³ Архив А. Н. Веселовского (ИРЛИ АН СССР, оп. 1, № 19, л. 2 об.).
- ⁷⁴ См.: ИП, с. 396.
- ⁷⁵ Ср. статью «О романо-германском кружке и его возможных задачах» (1885) в «Записках романо-германского отделения филологического общества при СПб. университете» (1888, вып. 1, с. 25).
- ⁷⁶ См.: Библиографический список учено-литературных трудов А. Н. Веселовского, сост. П. К. Симони (Памяти акад. А. Н. Веселовского, № 113, 127, 138, 147, 157 и № 126, 148).
- ⁷⁷ См.: ИП, с. 493 и сл. и примеч.
- ⁷⁸ История эпоса, с. 448.
- ⁷⁹ Там же, с. 454.
- ⁸⁰ *Веселовский А. Н.* «Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край, снаряженной Русским Географическим обществом, Юго-западный отдел. Материалы и исследования, собр. П. П. Чубинским». Рецензия ак. А. Н. Веселовского (Отчет о 22-м присуждении наград гр. Уварова. Записки АН, т. 33, прил. № 4).
- ⁸¹ См.: ЖМНП, 1886, март, ч. 244, с. 171—221.
- ⁸² См.: Вестн. Европы, 1887, янв., с. 431—439 (Веселовский, I, с. 18—29).
- ⁸³ См.: Веселовский, I, с. 28.
- ⁸⁴ «Новая книга о мифологии...», с. 757—775.
- ⁸⁵ См.: ЖМНП, 1885, апр., ч. 238, с. 239—285.
- ⁸⁶ Последняя тема затронута также в рецензии на книгу Халанского «Великорусские былины киевского цикла» (см.: «Русский эпос и его новые исследователи». — Вестн. Европы, 1888, июль, с. 155—165).
- ⁸⁷ «Новые исследования о французском эпосе» (ЖМНП, 1885, ч. 238, с. 253).
- ⁸⁸ Перепеч.: *Веселовский А. Н.* Избранные статьи, с. 3—22.
- ⁸⁹ См.: ИП, с. 390.
- ⁹⁰ «О методе и задачах... (ИП, с. 52).

- 91 Отчет 1863 г. (ИП, с. 388).
- 92 Там же, с. 388.
- 93 Там же.
- 94 Там же, с. 387.
- 95 Там же, с. 396.
- 96 Там же, с. 397.
- 97 Из «Введения в историческую поэтику», с. 53.
- 98 *Март Н. Я.* Избранные работы, т. 1, с. 271.
- 99 «О методе и задачах...» (ИП, с. 49).
- 100 Из «Введения в историческую поэтику», с. 64.
- 101 Веселовский указывает здесь на методы «лингвистической палеонтологии».
- 102 См.: ЖМНП, 1879, сент., ч. 205, с. 120.
- 103 См.: ИП, с. 446.
- 104 Там же, с. 447.
- 105 См.: «История эпоса», курс 1881—1882 гг. (литогр. изд.), с. 1.— «Законность» в словоупотреблении Веселовского означает «закономерность».
- 106 «Три главы...», с. 317.
- 107 «История или теория романа?» (*Веселовский А. Н.* Избранные статьи, с. 3).
- 108 Из «Введения в историческую поэтику», с. 54.
- 109 «Из кандидатских отчетов» (ИП, с. 393).
- 110 Там же, с. 392.
- 111 «Вилла Альберти», с. 360—361.
- 112 «О методе и задачах...», с. 45.
- 113 «Три главы...», с. 202.
- 114 Там же.
- 115 Там же, с. 210.
- 116 Там же, с. 279.
- 117 «Заметки и сомнения о сравнительном изучении эпоса», 1868 (*Веселовский*, XVI, с. 11).
- 118 «Сравнительная мифология и ее метод», с. 86.
- 119 «Еще к вопросу о дуалистических космогониях» (*Веселовский А. Н.* Разыскания в области русского духовного стиха, вып. 6. СПб., 1891, с. 123).
- 120 «Сравнительная мифология и ее метод», с. 86.
- 121 Там же, с. 94.
- 122 *Тэйлор Э.* Первобытная культура. Пер. Д. Коропчевского, т. 1. СПб., 1872, с. 6 (ср. изд. 1939 г., ред. проф. В. К. Никольского, с. 4).
- 123 Там же, с. 7 (ср. изд. 1939 г., с. 4).
- 124 «О методе и задачах...», с. 48.
- 125 «Три главы...» (там же, с. 317).
- 126 См.: *Жирмунский В. М.* Жизнь и творчество Гердера. — В кн.: *Гердер И. Г.* Избранные соч. М.—Л., 1959, с. VII—LIX.
- 127 *Steig R. Arnim und die Brüder Grimm.* Stuttgart, 1903, S. 116.
- 128 *Ibid.*, S. 118.
- 129 «Три главы...», с. 271.
- 130 Там же, с. 201.
- 131 Там же, с. 273.
- 132 «О методе и задачах...» с. 44.
- 133 «Три главы...», с. 273.
- 134 Там же, с. 317.
- 135 Из «Введения в историческую поэтику», с. 54.
- 136 «Три главы...», с. 246.
- 137 «О методе и задачах...», с. 48.
- 138 «Три главы...», с. 243; ср. «О методе и задачах...», с. 48.
- 139 Ср. «Три главы...», с. 243 и сл.
- 140 Там же, с. 201.
- 141 Там же, с. 201 и сл.
- 142 Там же, с. 351.

- ¹⁴³ Ср.: *Азадовский М. К.* А. Н. Веселовский как исследователь фольклора, с. 91 и сл.
- ¹⁴⁴ См.: ИП, с. 394 и примеч., с. 636.
- ¹⁴⁵ См.: Веселовский, VIII, вып. 1, с. 2—3.
- ¹⁴⁶ См.: там же, XVI, с. 85 и сл.
- ¹⁴⁷ Ср.: Лекции по истории эпоса 1884 г., с. 455 и сл.
- ¹⁴⁸ Там же, с. 500.
- ¹⁴⁹ См.: Автобиография, с. 424.
- ¹⁵⁰ «Сравнительная мифология...», с. 102.
- ¹⁵¹ Ср.: *Mannhardt W.* 1) Die Korndämonen. Berlin, 1863; 2) Roggenwolf und Roggenhund. Danzig, 1865; в особенности 3) Wald- und Feldkulte. Berlin, 1875 (см.: ИП, с. 422 и примеч., с. 639).
- ¹⁵² «Сравнительная мифология...», с. 87.
- ¹⁵³ Ср. в особенности статьи: *Lazarus M., Steinthal H.* Einleitende Gedanken über Völkerpsychologie. — Z. für Völkerpsychologie, 1860, t. 1, S. 1—73; *Steinthal H.* 1) Das Epos. — Ibid., 1868, t. 5, S. 1—57 (о народной поэзии — стр. 2—7); 2) Durchbruch der subjektiven Persönlichkeit bei den Griechen. — Ibid., 1862, t. 2, S. 272—342.
- ¹⁵⁴ См.: ИП, с. 395.
- ¹⁵⁵ «Сравнительная мифология...», с. 86. — Там же о «психологии мифического процесса» как содержания «будущей науки мифологии» (с. 85).
- ¹⁵⁶ Лекции по истории эпоса 1881 г. (литогр. изд., с. 1).
- ¹⁵⁷ Из «Введения в историческую поэтику», с. 53.
- ¹⁵⁸ «Из истории эпитаф» (ИП, с. 73).
- ¹⁵⁹ «Демонпсихология» — термин, употребляемый Веселовским в 70-х гг. вслед за итальянским фольклористом Дж. Питрэ, переводит «Völkerpsychologie». Ср. рецензию Веселовского «Джузеппе Питрэ и его библиотека народных сицилийских преданий», 1876 (Веселовский, XVI, с. 128 и сл.).
- ¹⁶⁰ См.: ИП, с. 408 и примеч., с. 637.
- ¹⁶¹ «Три главы...», с. 208.
- ¹⁶² Там же, с. 69, с. 514 и примеч., с. 620.
- ¹⁶³ Ср. статью «The method of folklore» в кн.: *Lang Andrew.* Custom and Myth. London, 1884. — Веселовский впервые цитирует Лэнга в рецензии на «Лорренские сказки» Коскена в связи с теорией «самозарождения» (Веселовский, XII, с. 220). В «Поэтике сюжетов» Веселовский ссылается на 3-е издание этой книги (1897), а также на другую книгу Лэнга «Myth, ritual and religion», London, 1887 (см.: ИП, с. 516).
- ¹⁶⁴ Там же, с. 515.
- ¹⁶⁵ Там же, с. 515 и сл.
- ¹⁶⁶ См.: ИП, с. 646.
- ¹⁶⁷ См.: Записки Академии наук, 1881, т. 37, примеч. № 4, с. 219—230.
- ¹⁶⁸ См.: ЖМНП, 1894, февр., ч. 291, с. 287—318.
- ¹⁶⁹ См.: ИП, с. 220, 583 и др.
- ¹⁷⁰ «Три главы...», с. 222.
- ¹⁷¹ См.: *Аничков Е. В.* Весенняя обрядовая поэзия на Западе и у славян, т. 2. СПб., [1905], с. 301—302.
- ¹⁷² «Три главы...», с. 250.
- ¹⁷³ Там же, с. 251.
- ¹⁷⁴ *Brown J.* A Dissertation on the rise, union and power, the progressions, separations and corruptions of poetry and music, 1763. — См.: *Flasdieck H.* John Brown und seine «Dissertation on Poetry and Music». Halle, 1924; *Алексеев М. П.* Английский трактат XVIII века о поэзии и музыке. — Учен. зап. Ленингр. гос. ун-та. Сер. филол. наук, 1939, вып. 3, с. 67—89.
- ¹⁷⁵ *Lafttau J. F.* Moeurs des sauvages americains, comparées aux moeurs des premiers temps. Paris, 1725.
- ¹⁷⁶ См.: *Алексеев М. П.* Английский трактат..., с. 84.
- ¹⁷⁷ См.: там же, с. 88; ср.: *Державин Г. Р.* Соч. Ред. Я. К. Грота, т. 7. СПб., 1878, с. 516.

¹⁷⁸ «Of the affinity between Music, Dancing and Poetry» (*Smith Adam*. Essays on Philosophical Subjects. London, 1795, p. 197—184).

¹⁷⁹ См.: *Spencer Herbert*. First Principles. London, 1875, § 125. — Более специально в статье «On the origin and function of music» (*Essays*. London, 1857).

¹⁸⁰ См.: *Flasdieck H. John Brown*..., p. 118.

¹⁸¹ *Гердер И. Г.* Избранные соч., с. 28.

¹⁸² Там же.

¹⁸³ Там же, с. 30.

¹⁸⁴ Там же, с. 37.

¹⁸⁵ Там же, с. 72.

¹⁸⁶ Там же, с. 74.

¹⁸⁷ «Briefe über Poesie, Sylbenmaß und Sprache» (*A. W. Schlegel*s Sämtl. Werke, Bd. 7. Leipzig, 1846, S. 103—104).

¹⁸⁸ «Abhandlung über das deutsche Volkslied», 1836—1842. — *Uhlands Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage*, Bd. 3. Stuttgart, 1866, S. 12.

¹⁸⁹ *Müllenhof K.* De antiquissima Germanorum poesia chorica (1845).

¹⁹⁰ «Три главы...», с. 245 и примеч., с. 628.

¹⁹¹ *Scherer W.* «Des Minnesangs Frühling» (реп. в «Anzeiger für deutsches Altertum», 1876, Bd. 1, S. 199).

¹⁹² *Scherer W.* Poetik. Berlin, 1888.

¹⁹³ См.: ИП, с. 54; «Три главы...», с. 246.

¹⁹⁴ См. «Лекции по истории лирики и драмы» (ИП, с. 422 и 639).

¹⁹⁵ Там же.

¹⁹⁶ *Paris G.* Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge. — *J. des Savants*, 1891—1892. Перепеч.: *Mélanges de littérature française au moyen âge*, publ. par M. Rocques, t. 2. Paris, 1912, p. 337—423.

¹⁹⁷ *Frazer J. G.* The Golden Bough, t. 1. London, 1890, p. 253—329.

¹⁹⁸ «Три главы...», с. 219 и сл. и примеч., с. 626.

¹⁹⁹ *Ralston.* Songs of the Russian People. London, 1872.

²⁰⁰ См.: «Три главы...», с. 317.

²⁰¹ Там же, с. 248 и сл.

²⁰² См.: *Mapp Н. Я.* Избранные работы, т. 1, с. 259 и др.

²⁰³ См. «Новые исследования о французском эпосе» (ЖМНП, 1885, ч. 238, с. 253). — «Три главы...» выдвигают понятие «индивидуального слага» (см. с. 270).

²⁰⁴ «Три главы...», с. 271.

²⁰⁵ Ср. «Лекции по истории лирики и драмы», с. 437.

²⁰⁶ «Три главы...», с. 211.

²⁰⁷ Там же, с. 291.

²⁰⁸ Там же.

²⁰⁹ «Из истории эпитета», с. 73—74.

²¹⁰ Там же, с. 73.

²¹¹ «Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля» (ИП, с. 125—126).

²¹² Там же, с. 135.

²¹³ *Uhlands Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage*, Bd. 3, S. 13.

²¹⁴ *Scherer W.* Des Minnesangs Frühling. — *Anzeiger für deutsches Altertum*, 1876, Bd. 1, S. 199—203; Bd. 2, S. 324—325.

²¹⁵ *Meyer G.* Über den Natureingang des Schnaderhüpfels. — *Essays und Studien zur Sprachgeschichte und Volkskunde*. Straßburg, 1885; ср. также: *Böckel O.* Deutsche Volkslieder aus Oberhessen. Marburg, 1885 (Vorrede, S. XXXII—XXXIII). — Из обеих книг Веселовский заимствовал часть своего материала.

²¹⁶ *Wilmanns W.* Leben und Dichten Walters von der Vogelweide. 1883.

²¹⁷ Ср. в особенности: *Burdach K.* Das volkstümliche deutsche Liebeslied. — *Z. für deutsches Altertum*, 1883, Bd. 27, S. 343 ff.; *Berger A.* Die volkstümlichen Grundlagen des Minnesangs. — *Z. für deutsche Philologie*, 1887, Bd. 19, S. 444—448; *Meyer R. M.* Alte deutsche Volksliedchen. — *Z. für deutsches Altertum*, 1885, Bd. 29, S. 207 ff., с подробной библиографией вопроса.

- 218 «Психологический параллелизм», с. 177 и сл.
 219 «Лекции по истории лирики и драмы», с. 408 и примеч., с. 637.
 220 «Три главы...», с. 357.
 221 Там же, с. 358.
 222 Там же, с. 362.
 223 Там же, с. 376.
 224 Там же, с. 454.
 225 Там же.
 226 «Поэтика сюжетов», с. 500.
 227 Там же, с. 515.
 228 Там же.
 229 Там же, с. 69.
 230 Там же, с. 514.
 231 Там же, с. 524.
 232 Там же, с. 533.
 233 Там же, с. 571.
 234 Там же, с. 560.
 235 Там же, с. 573 и сл., 580 и сл.
 236 Там же, с. 587.
 237 Там же, с. 504.
 238 Там же, с. 493.
 239 Там же, с. 494.
 240 Там же, с. 498.
 241 «О методе и задачах...» с. 51.
 242 Там же, с. 52.
 243 «Поэтика сюжетов», с. 493 и сл.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ТЕЧЕНИЯ КАК ЯВЛЕНИЕ МЕЖДУНАРОДНОЕ

Доклад на V конгрессе Международной ассоциации по сравнительному литературоведению (Белград, 1967).

Впервые: отд. изд. Л., 1967.

¹ Более подробно см.: *Жирмунский В. М.* 1) Проблемы сравнительно-исторического изучения литератур. — Наст. изд., с. 66 и сл. 2) Сравнительное литературоведение и проблема литературных влияний. — Изв. отд-ния обществ. наук. АН СССР, 1937, № 3, с. 383, 403; *Zhirmunsky Victor*. On the study of comparative literature. — Oxford Slavonic Papers, 1967, vol. 14.

² Ср., например: *Wellek René*. The Crisis of Comparative Literature, 1959. — In: *Wellek René*. Concepts of Criticism. New Haven, 1965, p. 282—295.

³ *Жирмунский В. М.* Литературные отношения Востока и Запада как проблема сравнительного литературоведения. — Наст. изд., с. 18 и сл.

⁴ Подробнее: *Жирмунский В.* Народный героический эпос. Сравнительно-исторические очерки. М.—Л. 1963. — Ср. также: *Bowra C. M.* Heroic Poetry. London, 1952 (2nd ed. 1962).

⁵ См. в особенности: *Ecker Lawrence*. Arabischer, provenzalischer und deutscher Minnesang. Eine motivgeschichtliche Untersuchung. Bern—Leipzig, 1934. — Получившее, с легкой руки испанского арабиста проф. Х. Рибера, широкое распространение и авторитетную поддержку сопоставление лирики провансальских трубадуров с испано-арабской поэзией не классического, а народного типа, пользующейся строфической формой «аджал» (Ибн-Кузман, XII в.), не представляется мне убедительным ввиду полного несходства содержания.

⁶ *Van Tieghem Paul*. Histoire littéraire de l'Europe et de l'Amérique de la Renaissance à nos jours. Paris, 1941; *Friederich Werner P.* (with the collab. of D. H. Malone). Outline of Comparative Literature from Dante Alighieri to Eugene O'Neill. Chapell Hill, 1954.

- ⁷ Lovejoy A. O. Essays in the History of Ideas. Baltimore, 1948, p. 228—253; ср.: *Peuzov B. Г.* О литературных направлениях. — Вопросы литературы, 1957, № 1, с. 94.
- ⁸ *Wellek René.* The Concept of «Romanticism» in Literary history, 1949. — In: *Wellek René.* Concepts of Criticism, p. 128—198; ср. также: *Соколов А. Н.* К спорам о романтизме. — Вопросы литературы, 1963, № 7, с. 118—137.
- ⁹ *Wellek René, Warren Austin.* Theory of Literature. New York, 1956, p. 256.
- ¹⁰ *Friederich Werner P.* Outline of Comparative Literature..., p. 255.
- ¹¹ *Shaw Thomas.* Outlines of English Literature, 1849. — Как указывает Уэллек, Шоу составил свой учебник для петербургского лица, где преподавал английскую литературу, и, может быть, воспользовался термином, в то время давно уже установившимся во всей Европе и в России. См.: *Wellek René.* The Concept of «Romanticism»..., p. 12.
- ¹² *Herford Ch. H.* The Age of Wordsworth. London, 1895.
- ¹³ Ср. в особенности выдающуюся книгу: *Brandl Alois.* Coleridge und die romantische Schule in England (Strassburg, 1886), переведенную в 1887 г. на английский язык.
- ¹⁴ *Ullmann R., Gotthard N.* Geschichte des Begriffs «Romantisch» in Deutschland. Berlin, 1927.
- ¹⁵ *Phelps W. R.* The Beginnings of the English Romantic Movement. Boston, 1893; *Beers H.* A History of English Romanticism in the Eighteenth Century. London, 1899 (New York, 1910²); A History of English Romanticism in the Nineteenth Century. London, 1899.
- ¹⁶ *Friederich Werner P.* Outline of Comparative Literature..., p. 376—377; ср. также: *Beuchat Charles.* Histoire du naturalisme français. Paris, 1949, chap. III, V.
- ¹⁷ Ср.: *Peuzov B. Г.* Творчество Бальзака. Л., 1939, с. 65—76.
- ¹⁸ См.: *Wellek René.* Concepts of Criticism, p. 228 («Realism in Literary Scholarship»).
- ¹⁹ См.: *Beuchat Charles.* Histoire du naturalisme français, t. 1, p. 207—258.
- ²⁰ *Wölflin Heinrich.* 1) Renaissance und Barock München, 1888; 2) Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München, 1915.
- ²¹ *Strich Fritz.* 1) Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts. — In: Abh. zur deutschen Literaturgeschichte. Festschrift für Franz Muncker. München, 1916; 2) Der literarische Barock. — In: *Strich Fritz.* Kunst und Leben. Bern, 1960, S. 42—58.
- ²² Мы считаем для Шекспира более правильной формулу А. А. Смирнова «трагический гуманизм», поскольку творчество Шекспира преодолевает противоречия гуманистического мировоззрения своего времени и остается тем самым в общих рамках зрелого Ренессанса. См.: *Смирнов А. А.* Из истории западноевропейской литературы. М.—Л., 1966, с. 181—206: «Шекспир, Ренессанс и барокко. (К вопросу о природе и развитии шекспировского гуманизма)», 1946.
- ²³ *Eliot T. S.* The Metaphysical Poets, 1921. — In: Selected Essays by T. S. Eliot. London, 1963, p. 281—291.
- ²⁴ Из чрезвычайно обширной библиографии по барокко в литературе, накопившейся за последние десятилетия, см. в особенности: J. of Aesthetics and Art Criticism, 1955, vol. XIV, 2 (Symposium in Baroque style); *Wellek René.* The Concept of Baroque in Literary Scholarship, 1955. — In: *Wellek René.* Concepts of Criticism, p. 69—127; Die Kunstformen des Barockzeitalters. Vierzeln Vorträge, hrsg. v. Rudolf Stamm. Bern, 1956; *Alewyn Richard.* Deutsche Barockforschung. Dokumentation einer Epoche. Köln—Berlin, 1965; Colloquia Germanica, hrsg. v. Paul Stapf. Bern, 1967 (I. University of Kentucky); ср. также: *Голенищев-Кутузов И.* Барокко, классицизм, романтизм. (Литературные теории Италии XVII—XIX веков). — Вопросы литературы, 1964, № 7, с. 104—126; *Морозов А.* Проблема барокко в русской литературе XVII—начала XVIII века (состояние вопроса и задачи изучения). — Рус. лит., 1962, № 3, с. 3—38.

²⁵ *Friederich Werner P.* Outline of Comparative Literature. . p. 409—410.

²⁶ *Van Tieghem Paul.* Le Prérromantisme. Études d'histoire littéraire européenne. 3 vols. Paris, 1924—1947.

²⁷ См.: *Carozza Davy A.* For a definition of Mannerism: The Hatzfeldian Thesis. — *Colloquia Germanica*, 1967, 1, p. 73—75; ср.: *Hatzfeld Helmut.* Estudios sobre el Barocco. Madrid, 1964, p. 264—271.

²⁸ *Strich Fritz.* Klassik und Romantik, oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich. 4. Aufl. Bern, 1949.

²⁹ *Montano Rocco.* Metaphysical and Verbal Arguzia and the Essence of Baroque. — *Colloquia Germanica*, 1967, 1, p. 65.

³⁰ *Hatzfeld Helmut.* A Clarification of the Baroque problem in the Romance literatures. — *Comparative Literature*, 1949, vol. 1, № 2, p. 139.

³¹ По поводу теории Хатцфельда ср. критические замечания Н. И. Балашова «Сервантес и современная наука на Западе» (Изв. АН СССР. Сер. литературы и языка, 1966, т. 25, вып. 6, с. 469—480).

³² *Lanson Gustave.* Nivelle de la Chaussée et la Comédie larmoyante. Paris, 1887; ср.: *Чебышев А. А.* Очерки из истории европейской драмы. Французская «слезная комедия». Воронеж, 1901, с. 104—190.

³³ *Wellek René.* German and English Romanticism. — In: *Wellek René.* Confrontations. Princeton, 1965, p. 3—33.

³⁴ См.: *Кулешов В. И.* Литературные связи России и Западной Европы в XIX веке (первая половина). М., 1965, с. 229; ср. также: *Кагарский М.* Диккенс в России. М., 1966.

³⁵ См.: *Van Tieghem Paul.* 1) La synthèse en histoire littéraire. Littérature comparée et littérature générale. — *Rev. de synthèse historique*, Paris, 1920, t. 31 (N. S., t. V), p. 1—27; 2) La littérature comparée. Paris, 1931, p. 169—243: «La littérature générale».

³⁶ *Корш В. Ф., Курпичников А. И.* Всеобщая история литературы. 4 т. М., 1880—1892.

СРЕДНЕВЕКОВЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ КАК ПРЕДМЕТ СРАВНИТЕЛЬНОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Доклад для VI конгресса Международной ассоциации по сравнительному литературоведению (Бордо, 1970).

Впервые: Известия АН СССР, ОЛЯ, 1971, т. 30, вып. 3.

¹ *Guyard M.-F.* La littérature comparée. Paris, 1958 (ed. 3, 1961), p. 5.

² *Jeune S.* Littérature générale et littérature comparée. Paris, 1968, p. 5.

³ *Van Tieghem Paul.* Histoire littéraire de l'Europe et de l'Amérique de la Renaissance à nos jours. Paris, 1941.

⁴ *Friederich Werner P.* Outline of Comparative Literature from Dante Alighieri to Eugene O'Neill. Chapel Hill, 1954.

⁵ *Weisstein U.* Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft. Stuttgart, 1968, S. 2.

⁶ См.: *Жирмунский В.* Жизнь и творчество Гердера. — В кн.: *Гердер И. Г.* Избранные соч. Под ред. и с вступит. статей В. М. Жирмунского. М.—Л., 1959 (в немецком переводе: J. G. Herder. Hauptlinien seines Schaffens. Berlin, 1963).

⁷ *Posnett H. M.* Comparative Literature. New York, 1886.

⁸ *Texte J.* Jean Jacques Rousseau et les origines du cosmopolitisme Littéraire. Études sur les relations littéraires de la France et de l'Angleterre au XVIIIe siècle. Paris, 1895.

⁹ См.: *Жирмунский В. М.* 1) Литературные отношения Востока и Запада как проблема сравнительного литературоведения; 2) Проблемы сравнительно-исторического изучения литературы. — Наст. изд., с. 18 и сл.; 66 и сл.

- ¹⁰ *Van Tieghem Paul*. Histoire littéraire... , p. 1.
- ¹¹ *Ibid.*, p. 89.
- ¹² *Girmounsky V*. Les courants littéraires en tant que phénomènes internationaux. — Actes du Ve Congrès de l'Association internationale de littérature comparée. Belgrad, 1969, p. 3—21. В русском переводе: *Жирмунский В. М.* Литературные течения как явление международное. — *Наст. изд.*, с. 137 и сл.
- ¹³ Об особенностях средневековой литературы и эстетики см.: *Лихачев Д. С.* 1) Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967; 2) Человек в литературе древней Руси. М., 1970 (изд. 2).
- ¹⁴ *Жирмунский В.* Народный героический эпос. Сравнительно-исторические очерки. М.—Л., 1962; см. также: *Bowra C. M.* Heroic Poetry. London, 1952 (изд. 2, 1960).
- ¹⁵ ИП, с. 35, 51, 493—498.
- ¹⁶ См.: *Жирмунский В. М.* К вопросу о международных сказочных сюжетах. — *Наст. изд.*, с. 336 и сл.
- ¹⁷ *Бертельс Е. Э.* Низами и Физули. — *Избранные труды*. М., 1962, с. 204 и сл.
- ¹⁸ Подробнее см.: *Жирмунский В. М.* Литературные отношения Востока и Запада. — *Наст. изд.*, с. 36 и сл.
- ¹⁹ См.: *Ecker L.* Arabischer, provenzalischer und deutscher Minnesang. Eine motifgeschichtliche Untersuchung. Bern—Leipzig, 1934.
- ²⁰ *Bédier J.* Les fabliaux. Paris, 1895.
- ²¹ *Менендес Пидаль Р.* Югославские эпические песни и устный эпос в Западной Европе. — *Изв. АН СССР. Сер. лит. и языка*, 1966, т. 25, вып. 2, с. 116.
- ²² См.: *Жирмунский В. М.* Германский героический эпос в трудах Андреаса Хойслера. — *Наст. изд.*, с. 281.
- ²³ См.: *Жирмунский В.* Народный героический эпос, с. 249—250, 259—260.
- ²⁴ *Аимбетов К.* Каракалпакские народные сказители. Автореф. докт. дис. Ташкент, 1965.
- ²⁵ *Lord A. B.* The Singer of Tales. Cambridge, Mass., 1960, p. 198—200.
- ²⁶ *Rychner J.* La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs. Genève, 1955, p. 26—36; ср.: *Смирнов А. А.* Кто был автор «Песни о Роланде». — В кн.: *Проблемы сравнительной филологии*. М.—Л., 1964, с. 418—425.
- ²⁷ *Menendez Pidal D. Ramon.* La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs. Paris, 1960, p. 51—146.
- ²⁸ Ср. по этому вопросу высказывание: *Лихачев Д. С.* Текстология. М.—Л., 1962, с. 20—52.
- ²⁹ *Lord A. B.* The Singer of Tales, p. 65.
- ³⁰ *Веселовский А. Н.* Из истории эпитета, 1895. — ИП, с. 73—76.
- ³¹ *Лихачев Д. С.* 1) Литературный этикет древней Руси (к проблеме изучения). — ТОДРЛ, 1961, т. 17, с. 5—16; 2) Литературный этикет русского средневековья. — In: *Poetics. Poetyka. Поэтика*. Warszawa, 1961, с. 637—649; 3) Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967, с. 84—103.
- ³² *Guiette R.* Questions de littérature. — *Romanica Gandensia*, 1960, VIII.
- ³³ *Grosse R.* Der Stil Chrestien's von Troyes. — In: *Französische Studien*, hrsg. v. G. Körting und E. Koschwitz, Bd. 1. Heilbronn, 1881, S. 238—250.
- ³⁴ См.: *Zumthor P.* 1) Langue et Techniques poétiques à l'époque romane (XII-e—XIII-e siècles). Paris, 1963, p. 123; 2) Rhétorique et langage poétique dans le Moyen-Age roman. — In: *Poetics. Poetyka. Поэтика*, p. 743—753; 3) Recherches sur les topiques dans la poésie lyrique des XII-e et XIII-e siècles. — *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1959, vol. 2, p. 409—427; ср.: *Rohr R.* Zur Interpretation der altprovenzalischen Lyrik. — In: *Der provenzalische Minnesang*, hrsg. v. R. Baehr. Darmstadt, 1967, S. 97—103.
- ³⁵ *Мейлах М. Б.* 1) Язык трубадуров. Автореф. канд. дис. Л., 1970; 2) К вопросу о поэтике средневековой литературы. Поэзия трубадуров. — *Изв. АН СССР. Сер. лит. и языка*, 1970, т. 29, вып. 4, с. 295—307.

АЛИШЕР НАВОИ И ПРОБЛЕМА РЕНЕССАНСА В ЛИТЕРАТУРАХ ВОСТОКА

Впервые: Романская филология (Учен. зап. ЛГУ, 1961, № 299). Печатается по тексту в кн.: Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. М., 1967.

¹ *Конрад Н.* Проблема реализма и литературы Востока. — Вопросы литературы, 1957, № 1, с. 72.

² *Нуцубидзе Ш. И.* Руставели и восточный Ренессанс. Тбилиси, 1947.

³ Там же, с. 95.

⁴ *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 7, с. 361.

⁵ *Шишмарев В.* К истории любовных теорий романского средневековья. — ЖМНП, 1909, ноябрь, с. 120—168; дек., с. 314—353; *Март Н. Я.* Вступительные и заключительные строфы «Витязя в барсовой коже» Шоты из Руставы. С этюдом «Куль женщины и рыцарство в поэме». Пб., 1910.

⁶ *Голенищев-Кутузов И. Н.* Итальянское Возрождение и славянские литературы. — Доклады к IV Международному съезду славистов. М. 1958.

⁷ См.: Советский комитет славистов. Сборник ответов на вопросы по литературоведению. М., 1958, с. 50—59. Вопрос № 10. Каковы были пути развития идей гуманизма и Возрождения в общеевропейском культурном развитии XV—XVII вв.? (Я. Мишианик, Братислава; М. Конецкий, Брно). Вопрос № 11. Какие явления гуманизма могут быть отмечены в русской литературе и публицистике в XV—XVII вв.? (А. З. Жаворонков, Новгород; Я. С. Лурье, Ленинград; В. С. Люблинский, Ленинград).

⁸ *Лихачев Д. С.* Некоторые задачи изучения второго южнославянского влияния в России. — Доклады к IV Международному съезду славистов.

⁹ *Алексеев М. П.* Явления гуманизма в литературе и публицистике древней Руси (XVI—XVII вв.). — Доклады к IV Международному съезду славистов.

¹⁰ *Энгельс Ф.* Диалектика природы. — *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 20, с. 346.

¹¹ Там же, с. 346—347.

¹² Об Алишере Навои см. в особенности: Мир-Али-Шир. Сборник к пятидесятилетию со дня рождения. Л., 1928; Родоначальник узбекской литературы. Сборник статей об Алишере Навои. Ташкент, 1940; Алишер Навои. Сборник статей под ред. А. К. Боровкова. Л., 1946; *Шарафутдинов А.* Алишер Навои. Биографический очерк. Пер. с узб. М. Салье. Ташкент, 1948; *Бергельс Е. Э.* Навои. Опыт творческой биографии. М.—Л., 1948 (см.: *Бергельс Е. Э.* Избранные труды. Навои и Джами. М., 1965, с. 13—206); История Узбекской ССР, т. 1, кн. 1. Ташкент, 1953, с. 360—371: гл. XI, § 6. Культурная жизнь. Алишер Навои (*А. Ю. Якубовский*).

¹³ См.: *Семенов А. А.* Гератское искусство в эпоху Алишера Навои. — В кн.: Родоначальник узбекской литературы, с. 126—152.

¹⁴ Ср.: «Противоречия итальянского Возрождения» (*Веселовский А. Н.* Избранные статьи. Л., 1939, с. 256 и сл.).

¹⁵ См.: *Бартольд В. В.* Улугбек и его время. — Записки АН, ист.-филол. отд., Пг., 1918, т. 13, № 5.

¹⁶ *Энгельс Ф.* Диалектика природы. — *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 20, с. 346.

¹⁷ См.: *Боровков А. К.* Алишер Навои как основоположник узбекского литературного языка. — В кн.: Алишер Навои. Л. 1946, с. 92—120.

¹⁸ См.: *Алишер Навои.* Фархад и Ширин. Пер. Л. Пенъковского, с предисл. Е. Э. Бергельса. М., 1946.

¹⁹ См.: Приключения царевича Санаубара. Пер. Н. П. Остроумова. — Записки Русского географического общества по отделу этнографии, СПб., 1909, т. 34; ср.: *Жирмунский, Зарифов*, с. 287—289.

²⁰ См.: *Алишер Навои.* Лейли и Меджнун. Пер. С. Липкина. Ташкент, 1943.

²¹ См.: Алишер Навои. Лирика. Пер. под ред. Е. Э. Бергельса и Л. М. Пеньковского. М., 1948.

²² Алишер Навои. Лейли и Меджнун. Пер. С. Липкина, с. 188—190.

СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ ИЗУЧЕНИЕ ФОЛЬКЛОРА

Доклад на Всесоюзном совещании фольклористов, 1958.

Впервые в кн.: Проблемы современной фольклористики (Авторефераты докладов). Л., 1958.

¹ См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 1, с. 137, 138.

² См.: Аарне—Андреев, Stith Thompson и др.

ЭПИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО СЛАВЯНСКИХ НАРОДОВ И ПРОБЛЕМЫ СРАВНИТЕЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ ЭПОСА

Доклад на IV Международном съезде славистов.

Впервые: отд. изд. М., 1958.

¹ ИП, с. 622.

² Chadwick H. Munro, Chadwick N. Kershaw. The Growth of Literature. 3 vols. Cambridge, 1932—1940. (О русском и сербском эпосе см. т. 2).

³ Bowra C. M. Heroic Poetry. London, 1952.

⁴ Frings Theodor. 1) Europäische Heldendichtung. — Neophilologus, 1949, 24, S. 1—29; 2) Die Entstehung der deutschen Spielmannsepen. Leipzig, 1951²; Frings Theodor, Braun Max. Brautwerbung, t. 1. Leipzig, 1947.

⁵ Serbocroatian Heroic Songs (Srpskohrvatske Junacke Pjesme), coll. by Milman Parry, ed. by Albert Bates Lord. Vol. 1—2. Belgrad—Cambridge, 1953—1954.

⁶ Ibid., vol. 1, p. 4—5.

⁷ Ср.: Gesemann G. Studien zur südslavischen Volksepik. Reichenberg, 1926. — Итоги своей долголетней работы Мурко подводит в двухтомном труде: Murko Matijas. Tragom srpsko-hrvatske narodne epike. Putovanja u godinama 1930—1932. Zagreb, 1951.

⁸ Radloff W. Proben der Volksliteratur der nördlichen türkischen Stämme, Bd. 5. Der Dialekt der Kara-Kirgisen. Petersburg, 1885, S. I—XXVIII (Vorwort); ср.: Жирмунский В. М. Среднеазиатские народные сказители. — ТГЭ, с. 632—643. — Согласно устному сообщению проф. И. Н. Голенищев-Кутузова (в прошлом сотрудника и консультанта Пэрри), американский ученый имел намерение заняться с той же целью изучением эпического творчества тюркоязычных народов Средней Азии.

⁹ Frings Theodor. Europäische Heldendichtung, S. 10.

¹⁰ Frings Theodor. Nachwort zu F. Panzer «Nibelungische Ketzereien». — Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur (PBB), 1950, 72, S. 500.

¹¹ Орлов А. С. Казахский героический эпос. М.—Л., 1945.

¹² Там же, с. 124 и сл. («Выводы из сопоставления казахского и русского бытового эпоса»).

¹³ Subotić Dragutin. Jugoslav popular ballads. Their origin and development. Cambridge, 1932, p. 94—131.

¹⁴ Ibid., p. 103—109.

¹⁵ Ibid., p. 156.

¹⁶ Máchal J. O bohatýrském epose slovanském, č. 1. Praha, 1894, s. 109 (ср.: Иречек К. История болгар. Одесса, 1878, с. 434).

¹⁷ Альгамира-и-Крвеа Рафаэль. История Испании, т. 1. М., 1951, с. 149—150; ср. также: Menéndez Pidal Ramón. La España del Cid, t. 1. Madrid, 1929, parte 3, cap. VII—VIII, p. 289—347; Смирнов А. А. Испан-

ский народный эпос и поэма о Сиде. — В кн.: Культура Испании. М., 1940, с. 141—143.

¹⁸ *Ђурић Војислав*. Српскохрватска народна епика. Сарајево, 1955, с. 57—59. Ср.: *Ђурић Војислав*. Антологија народних јуначких песама. Београд, 1954, с. 542—543 («Белешке»).

¹⁹ *Халанский М.* О сербских народных песнях косовского цикла. Варшава, 1883, с. 44—45.

²⁰ *Халанский М.* Южнославянские сказания о Кралевиче Марке, в связи с произведениями русского былевого эпоса. Сравнительные наблюдения в области героического эпоса южных славян и русского народа. Варшава, 1893—1894, с. 287.

²¹ *Maretić T.* Naša narodna epika. Zagreb, 1909, s. 29 (другие параллели из Гомера см. там же, с. 28—31).

²² *Ђурић Војислав*. Антологија народних јуначких песама, с. 574.

²³ Ср.: *Chadwick H. Munro, Chadwick N. Kershaw.* The Growth of Literature, vol. 2, p. 371—372. — Ср. также любопытное признание певца Салиха Углиянина в записях Пэрри (Serbocroatian Heroic Songs... coll. by Milman Parry, vol. 1, p. 63—64).

²⁴ *Созонович И.* К вопросу о западном влиянии на славянскую и русскую поэзию. Варшава, 1898, с. 276—281 (II. «Поэтический мотив о внезапном возвращении мужа...»). — По этому вопросу см.: *Толстой И. И.* Возвращение мужа в «Одиссее» и в русской сказке. — В кн.: Сергею Федоровичу Ольденбургу. К пятидесятилетию научно-общественной деятельности. 1882—1932. Л., 1934, с. 509—522.

²⁵ *Созонович И.* Песни о девушке-воине и былины о Ставре Годиновиче. Варшава, 1886, с. 166—167.

²⁶ *Созонович И.* К вопросу о западном влиянии на славянскую и русскую поэзию, с. 99—101 (I. «Поэтический мотив о женихе-мертвце и о брате-мертвце»).

²⁷ *Созонович И.* Тип амазонки в европейской литературной традиции и поляница воинственная русских былин. — В кн.: Научно-литературный сборник Галицко-русской математицы, т. 2, кн. 4. Львов, 1902, с. 137—153.

²⁸ Ср.: *Ђурић Милош Н.* Везе Хомерове поезије с нашом народном и уметничком епиком. — В кн.: Српска Академија Наука. Зборник радова, кн. 10. Институт за проучавање књижевности, кн. 1, с. 165—216.

²⁹ *Maretić T.* Naša narodna epika, s. 28.

³⁰ *Кирпичников А. И.* Кудруна. Харьков, 1874, с. 46—47.

³¹ См.: *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 1, с. 137, 138.

³² *Chadwick H. Munro, Chadwick N. Kershaw.* The Growth of Literature, vol. 1, p. XIII (Preface).

³³ *Ibid.*, p. IX.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, p. XII.

³⁶ *Schneider Hermann.* Germanische Heldensage, Bd. 1. Berlin—Leipzig, 1928, S. 7.

³⁷ Ср.: *Chadwick H. Munro.* The Heroic Age. Cambridge, 1912.

³⁸ *Chadwick H. Munro, Chadwick N. Kershaw.* The Growth of Literature, vol. 3, p. 726 a. fol., 748 a. fol.; см. также vol. 1, p. 64 a. fol., 81 a. fol., 94—95 и др.

³⁹ О русских былинах ср. особенно vol. 2, p. 77 и сл., 92 и сл.; о сербском эпосе — там же, p. 360 и сл.

⁴⁰ *Heusler Andreas.* Geschichtliches und Mythisches in der germanischen Heldensage. — Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften. Philos.-histor. Klasse 1. Berlin, 1909, S. 924—925. — Хойслер сам отмечает различие, существующее в этом смысле между германским эпосом и эпосом французским или сербским, не останавливаясь, однако, на исторических причинах этого различия.

⁴¹ *Chadwick H. Munro, Chadwick N. Kershaw.* The Growth of Literature, vol. 2, p. 366—368.

⁴² Пересмотр этой точки зрения содержит интересная книга исландца Ольгейрссона: *Olgeirsson Einar. Aettasamfélag og ríkisvald í jodveldi Íslandinga*. Reykjavík, 1954 (русский перевод: *Ольгейрссон Эйнар*. Из прошлого исландского народа. Родовой строй и государство в Исландии. Ред., предисл. и примеч. М. И. Стеблин-Каменского. М., 1957).

⁴³ *Халанский М.* Южнославянские сказания о Кралевице Марке. ., с. 166—176. — «Многие трудности в объяснении явлений славянской эпической поэзии, — пишет Халанский, — устраняются или облегчаются, если мы признаем, что славянский героический эпос был сложен не в простонародье, но мужиками-сказителями, а дружинными поэтами-певцами, что он — продукт удельного или феодального уклада средневековой жизни славянских государств» (с. 168).

⁴⁴ Развернутую критику положений Н. Кравцова дает Войслав Джурич в обширном предисловии к книге «Антологія народних јуначких песама» (с. XVII—XXXV). Н. Кравцов частично пересмотрел свою точку зрения в статье «Сербский эпос и история» (Советская этнография, 1948, № 3, с. 102).

⁴⁵ *Литачев Д. С.* Народное поэтическое творчество времени расцвета древнерусского феодального государства. — В кн.: Русское народное поэтическое творчество, т. 1. М.—Л., 1953, с. 190.

⁴⁶ *Пропп В. Я.* Русский героический эпос. Л., 1955, с. 280 и сл.

⁴⁷ *Vanašević N.* Le cycle de Kosovo et les chansons de geste. — Rev. des études slaves, 1926, vol. VI, p. 237.

⁴⁸ См.: *Жирмунский В. М.* Введение в изучение Манаса. — ТГЭ, с. 37.

⁴⁹ См.: *Халанский М.* Южнославянские сказания о Кралевице Марке. ., с. 65—71; *Máchal J.* O bohatyrském epose slovanském, s. 110—111.

⁵⁰ О Воине и Воиновичах как о персонажах исторических см.: *Matetić T.* Naša narodna epika, s. 184.

⁵¹ ИП, 504.

⁵² Там же, с. 500—502.

⁵³ Там же, с. 495.

⁵⁴ *Schneider Hermann.* Deutsche und französische Heldeneplik. — Z. für deutsche Philologie, 1926, Bd. 51, S. 207.

⁵⁵ Ibid., S. 237.

⁵⁶ *Жирмунский В. М.* Литературные отношения Востока и Запада как проблема сравнительного литературоведения. — Наст. изд., с. 24 и сл.

⁵⁷ См.: Stith Thompson, Bolte—Polivka, Aarne—Андреев и др.

⁵⁸ См.: *Пропп В. Я.* Русский героический эпос, с. 34; ср. также с. 84 и сл.

⁵⁹ Там же, с. 111.

⁶⁰ Ср.: там же, с. 173.

⁶¹ См.: *Máchal J.* O bohatyrském epose slovanském, s. 111 с библиографией сюжета (Marko jako drakobijca); *Халанский М.* Южнославянские сказания о Кралевице Марке. ., с. 711—712.

⁶² Афанасьев, т. 1, № 148; см.: *Máchal J.* O bohatyrském epose slovanském, s. 37.

⁶³ *Буслаев Ф.* Песни древней Эдды о Зигурде и муромская легенда. — В кн.: *Буслаев Ф.* Исторические очерки, т. 1. СПб., 1861, с. 294. — В статье «Новые отношения муромской легенды о Петре и Февронии и Saga о Рагнаре Лодброке» (ЖМНП, 1871, ч. 154, апр., с. 1) Веселовский отвергает это сближение.

⁶⁴ *Скрипиль М. О.* 1) Повесть о Петре и Февронии и эпические песни южных славян об огненном змее. — Научн. бюл. Ленингр. гос. ун-та, 1946, № 11—12, с. 35—39; 2) Повесть о Петре и Февронии муромских в ее отношениях к русской сказке. — ТОДРЛ, 1949, т. 7, с. 131—167.

⁶⁵ *Скрипиль М. О.* Повесть о Петре и Февронии и эпические песни. ., с. 38. — Более последовательно эту точку зрения проводит Р. О. Якобсон, предполагающий в основе эпоса общеславянский мифологический сюжет (см. ниже, с. 237).

⁶⁶ Миллер Всеволод. Очерки русской народной словесности, т. 2. М., 1910, с. 113—115.

⁶⁷ См.: Пропп В. Я. Русский героический эпос, с. 206—208.

⁶⁸ Аарне—Андреев, № 300; Bolte—Polivka, Bd. 1, S. 547—551.

⁶⁹ Халанский М. Южнославянские сказания о Кралевице Марке. . с. 81—82.

⁷⁰ См.: Жирмунский В. М. Литературные отношения Востока и Запада. . . — Наст. изд., с. 28.

⁷¹ См.: Жирмунский, Зарифов, с. 357.

⁷² Жирмунский В. Эпическое сказание об Алпамыше и богатырская сказка. — ТГЭ, с. 249—256.

⁷³ Wollner W. Einige Spuren des Einflusses der iranischen Heldensage auf die südslavische. — Indogermanische Forschungen, 1894, Bd. 4, S. 448—456.

⁷⁴ Ср.: Халанский М. Южнославянские сказания о Кралевице Марке.

с. 76—80 (гл. II, 3: «Добывание коня»).

⁷⁵ «Алпамыш». Узбекский народный эпос, перевод Льва Пеньковского, под ред. В. М. Жирмунского. М., 1958, с. 69—72.

⁷⁶ Ср., однако, «серого крылатого коня» (dogat krilati) Муйо из Будима в «Песне о Багдаде», вероятно значительно более поздней по времени, на котором совершает свои подвиги богатырская дева Фатима (Serbo-slovanian Heroic Songs. . . , coll. by Milman Parry, vol. 2, № 1—2 — «Pjesma od Bagdata», с. 694 и сл.).

⁷⁷ См.: Hartland E. Sydney. 1) The Legend of Perseus, vol. 1. London, 1894; 2) Primitive Paternity, vol. 1—2. London, 1909—1910. — См. ссылки на работу Харлэнда «The Legend of Perseus» у А. Н. Веселовского (ИП, с. 533—538); ср.: Stith Thompson, T 510 «Miraculous conception»; T 540 «Miraculous birth».

⁷⁸ Отец Чингиса после своей смерти стал приходить к жене «в виде света», а уходит «в виде волка». Когда родился Чингис, «братья сказали: „Ребенок родился без отца, значит он прижит от незаконного мужа“. Они хотели убить Чингиса». См.: Потанин Г. Н. Казак-киргизские и алтайские предания, легенды и сказки. — Живая старина, 1916, вып. 2—3, с. 50.

⁷⁹ См.: Петрановић, I, с. 146—156 (№ 16).

⁸⁰ Аарне—Андреев, № 650 А; Bolte—Polivka, Bd. 2, S. 285—297; Афанасьев, т. 1, № 143, комментарий, с. 616—617 (с библиографией); ср. Maretič T. Naša narodna epika, s. 223—224; Machál J. O bohатыrském epose slovanském, s. 77—78; Веселовский А. Н. Мелкие заметки к былинам (XII. «К сербской легенде о Константине Великом»). — ЖМНП, 1889, май, с. 47 и сл.

⁸¹ См.: Веселовский А. Н. Поэтика сюжетов. — ИП, с. 515—525 (ср. особенно с. 522 и сл.: «Легендарные сюжеты из области тотемизма»).

⁸² Пропп В. Я. Русский героический эпос, с. 68.

⁸³ См.: Халанский М. Южнославянские сказания о Кралевице Марке. . . с. 38 и сл.; Machál J. O bohатыrském epose slovanském, s. 36. — Халанский (с. 50) приводит как параллель древнеримские легенды о происхождении героя «от лара или гения дома, представлявшегося в виде змея». «От змея-гения произошли Сципион и Август» (Preller L. Römische Mythologie, Bd. 2. Berlin, 1882³, S. 103, 196—197).

⁸⁴ Ср., например: Афанасьев, т. 2, № 213; т. 3, № 313 и др.; Jagič V. Aus dem südslavischen Märchenschatz. — Archiv für slavische Philologie, 1881, Bd. V, S. 44—47, № 49 «Der Prinz und die drei Schwäne»; Krauss F. S. Sagen und Märchen der Südslaven, Bd. 1. Leipzig, 1883, № 89 «Die Vilsa in der goldnen Burg» и др.; ср. также: Hahn J. G. Griechische und albanesische Märchen, Bd. 1. Leipzig, 1864, № 15 «Vom Prinzen und der Schwanenjungfrau» (ср. Bd. 2, S. 207—209, Anm.).

⁸⁵ См.: Халанский М. Южнославянские сказания о Кралевице Марке. с. 28—32; Machál J. O bohатыrském epose slovanském, s. 33—36.

⁸⁶ Hrvatske narodne pjesme 1, 2, № 21. Zagreb, 1897; Mazon André. Contes slaves de la Macédoine sud-occidentale. Paris, 1923, p. 96—99, 191—

192. — Ср. в особенности: *Лобода А. М.* Русские былины о сватовстве. Киев, 1904, с. 85—111.

⁸⁷ «Песня о Веланде» (*Völundarkvida*). В версиях нижненемецкой (норвежская «Сага о Тидреке») и англосаксонской («Жалоба Деора») рассказ о лебединой деве отсутствует — обстоятельство, свидетельствующее о его позднем проникновении в сказание о Веланде.

⁸⁸ См.: *Holmström Helge*. Studier över Svanjungfrumotivet i Völundarkvida och annorstädes. Malmö, 1919; Stith Thompson, D 361, I «Swan Maiden», D 531; Аарне—Андреев, № 400а; Bolte—Polivka, vol. 2, S. 347, A I; vol. 3, № 193; *Cosquin Emanuel*. Contes populaires de Lorraine, t. 2. Paris, 1887, p. 16—23.

⁸⁹ См.: *Жирмунский В.* Введение в изучение Манаса, с. 104.

⁹⁰ В русском переводе см. в особенности казахские версии: *Валиханов Ч. Ч.* Соч. — Записки РГО по отделу этнографии, 1904, т. 29, с. 223—233; *Потанин Г.* Тюркская сказка об Идиге. — Живая старина, 1897, вып. 3—4, с. 294—305; ногайская версия: *Семенов Н.* Туземцы северного Кавказа. СПб., 1895, с. 469—481. — Ср. статью: *Мелиоранский П. И.* Сказания об Едиге и Тохтамыше (в приложении к «Сочинениям» Валиханова. — Записки РГО... 1905); *Жирмунский В. М.* Сказание о Идиге. — ТГЭ, с. 381 и сл.

⁹¹ О роде князей Юсуповых, ч. 2. СПб., 1867, с. 3—5 («Список древно-го столбца о роде Юсуповых»).

⁹² Ср. в русской сказке: «Хочу, чтоб явилась передо мной Лебедь-птица, красная девица, сквозь перьев бы тело виднелось, сквозь тела бы кости казались, сквозь костей бы в примету было, как из косточки в косточку мозг переливается, словно жемчуг пересыпается» («Данило Бесчастной» — Афанасьев, т. 3, № 313). Ср. также «Семь Симеонов» (там же, т. 1, № 146—147): «видно, как мозжечек из косточки в косточку переливается»; сходно «Кащей бессмертный» («Василиса Кирбитьевна» — там же, т. 2, № 158) и др.

⁹³ См.: *Потанин Г.* Очерки северо-западной Монголии, вып. 4. СПб., 1883, с. 23—24; ср. также: Записки Восточного отделения РГО, т. 1, ч. 2. Иркутск, 1890, с. 135; *Harva Uno*. Die religiösen Vorstellungen der altaischen Völker. — FFC, № 125, Helsinki, 1938, S. 467.

⁹⁴ См.: *Жирмунский В.* Некоторые итоги изучения эпического творчества народов Средней Азии. — В кн.: Вопросы изучения эпоса народов СССР. М., 1958.

⁹⁵ См.: *Гильфердинг А.* Босния, Герцеговина и Старая Сербия. — Соч., т. 3. СПб., 1873, с. 169—172.

⁹⁶ См.: *Жирмунский, Зарифов*, с. 199.

⁹⁷ См.: *Maretič T.* Naša narodna epika, s. 159.

⁹⁸ *Gautier Léon*. Les épopées françaises, t. 3. Paris, 1880, p. 67—69.

⁹⁹ См.: *Халанский М.* Южнославянские сказания о Кралевице Марке..., с. 13—15; *Maretič T.* Naša narodna epika, s. 153—154; *Machál J.* O bohatyrském epose slovanském, s. 70—72.

¹⁰⁰ *Халанский М.* Южнославянские сказания о Кралевице Марке..., с. 11—12; ср. также: *Джурицкий В.* Болгарские песни о Дойчине и Момчле. — Киевские университетские известия, 1893, № 4, с. 30—64; *Мисирков К. П.* Южно-славянские эпические сказания о женитьбе короля Волкашина, в связи с вопросом о причинах популярности короля Марка среди южных славян. Одесса, 1909.

¹⁰¹ *Халанский М.* Южнославянские песни о смерти Марка Кралевица. — «Статьи по славяноведению», вып. 1, под ред. В. И. Ламанского. СПб., 1904, с. 144—147.

¹⁰² См.: *Douglas Bruce James*. The evolution of the Arthurian Romance from the beginnings down to the year 1300, vol. 1. Göttingen, 1923, p. 434—435.

¹⁰³ Ср.: *Потанин Г.* Казах-киргизские и алтайские предания, легенды и сказки, с. 180—182 («Алтай-Бучи»); Алтайский эпос Когутэй, ред. Н. Дмитриева. М., 1935, с. 150—151; Аламжи-Мерген, ч. 2, ред. Г. Д. Сан-

жеев. М., 1936, и др.; *Radloff W.* Proben der Volksliteratur der nördlichen türkischen Stämme, Bd. 5, S. 110—141 («Manas Tod und Erweckung»), S. 207—282 («Kös Kaman»).

¹⁰⁴ Ср.: Алпамыш, перевод Л. Пеньковского, с. 106.

¹⁰⁵ Stith Thompson, D 1840 («Magic Invulnerability»), Z 311 («Achilles Heel. Invulnerability except in one spot»); *Berthold Otto.* Die Unverwundbarkeit in Sage und Aberglauben der Griechen. Giessen, 1911; *Жирмунский В. М.* К вопросу о литературных отношениях Востока и Запада. — Наст. изд., с. 56—58.

¹⁰⁶ *Máchal J.* O bohатыrském epose slovanském, s. 105.

¹⁰⁷ *Халанский М.* Южнославянские сказания о Кралевице Марке..., с. 726—727; *Йорданов В.* Крали-Марко в българската епика. — В кн.: Сборник на Българското книжовно дружество в София, 1. 1901, с. CI—CIII (X. «Марковата смърт» и № 66—68); *Mazon André.* Contes slaves..., p. 96—97, 181—191; *Арнаутовъ М.* Очерки по българския фолклоръ. София, 1934, с. 308—311; *Мисирков К. П.* Южнославянские эпические сказания о жемитъбе короля Волкашина, с. 5.

¹⁰⁸ *Веселовский А. Н.* Опыты по истории развития христианской легенды. — ЖМНП, 1875, ч. 179, с. 48 и сл. (II. «Легенда о возвращающемся императоре»).

¹⁰⁹ *Халанский М.* Южнославянские сказания о Кралевице Марке..., с. 726; ср.: *Мисирков К. П.* Южнославянские эпические сказания о жемитъбе короля Волкашина, с. 5; *Арнаутовъ М.* Очерки по българския фолклор, с. 311.

¹¹⁰ Кероглы. Азербайджанский народный эпос. Баку, 1940, с. 140 и сл.

¹¹¹ См.: *Frings Theodor.* Die Entstehung der deutschen Spielmannsereen, S. 34 ff.

¹¹² Книга моего деда Коркута, пер. В. В. Бартольда. М.—Л., 1962 («Рассказ о Бамси-Бейреке, сыне Камбури»).

¹¹³ *Лобода А. М.* Русские былины о сватовстве.

¹¹⁴ *Frings Theodor, Braun Max.* Brautwerbung. Leipzig, 1947.

¹¹⁵ *Geissler Friedmar.* Brautwerbung in der Weltliteratur. Halle, 1955.

¹¹⁶ *Пронн В. Я.* Русский героический эпос, с. 83.

¹¹⁷ Там же, с. 108.

¹¹⁸ *Chadwick H. Munro, Chadwick N. Kershaw.* The Growth of Literature, vol. 2, p. 384.

¹¹⁹ См.: *Frings Theodor.* Die Entstehung der deutschen Spielmannsereen, S. 42—44. — Фрингс возводит этот новый тип к восточным образцам.

¹²⁰ О состязании загадками в свадебном обиходе см.: III, с. 232. — Прятание невесты см.: *Кагаров Е. Г.* Состав и происхождение свадебной обрядности. — В кн.: Сборник музея антропологии и этнографии АН СССР, вып. 8. Л., 1928, с. 162 и 169.

¹²¹ Обзор мотивов сватовства см.: Stith Thompson, H 310—359 («Suitor tests»), T 50—69 («Wooing»); *Mackensen Lutz.* Brautwerbungsmärchen. — Handwörterbuch des deutschen Märchens, Bd. 1. Berlin—Leipzig, 1930, S. 316—320.

¹²² *Frazer J.* The Golden Bough, vol. 2. 3rd ed. London, 1922, p. 301; ср.: *Westermarck Edward.* The History of Human Marriage. London, 1903, p. 159—163.

¹²³ *Frazer J.* The Golden Bough, p. 305.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 299—308.

¹²⁵ Ср., например, алтайскую богатырскую сказку «Кан-Толо» (Алтай-Бучай, ред. А. Коптелов. Новосибирск, 1941, с. 314): «Состязания будут такими: у кого будет меткой стрела, у кого будет лошадь быстрее, кто окажется сам посильней...».

¹²⁶ Как поясняет А. Коптелов, у алтайцев «мёриг или маргыг — конские соревнования по случаю сватовства богатырей к знатной невесте. Победа в состязаниях давала преимуществу богатырю в сватовстве» (Ай-Толой, ред. А. Коптелов. Новосибирск, 1948, с. 212—213). В бытовом языке мёриг означает «согласие при сватовстве», «помолвка».

- ¹²⁷ «Алпамыш», перевод Л. М. Пеньковского, с. 122 и примеч., с. 346; ср.: Жирмунский, Зарифов, с. 62—63, 80 и сл.
- ¹²⁸ См.: Книга моего деда Коркута, с. 35.
- ¹²⁹ Башкирские народные сказки. Запись и пер. А. Г. Бессонова, ред. Н. Дмитриева. Уфа, 1949, № 19.
- ¹³⁰ В монгольской повести «Хан-Харангуй» (ред. Г. Санжеева. М.—Л., 1937), совпадающей с «Алпамышем» в целом ряде эпизодов, заместителем героя в состязании коней является его младший брат Уладай-мэрген, выступающий в роли свата.
- ¹³¹ См.: Халанский М. Южнославянские сказания о Кралевице Марке... с. 298—311; *Máchal J. O bohatyrském epose slovanském*, s. 75—77.
- ¹³² Халанский М. Южнославянские сказания о Кралевице Марке. с. 313 и сл.
- ¹³³ *Simonovič Mirko. Beiträge zu einer Untersuchung über einige gemeinsame Motive der deutschen und serbischen Heldendichtung.* — Archiv für slavische Philologie, 1915, Bd. 36, S. 92—98.
- ¹³⁴ Жирмунский В. М. Литературные отношения Востока и Запада. — Наст. изд., с. 28.
- ¹³⁵ См.: *Frings Theodor. Europäische Heldendichtung. S. 8 (Anm. 13); Frings Theodor, Braun Max. Brautwerbung, I, S. 72—73 (Anm.); Geissler Friedmar. Brautwerbung in der Weltliteratur, S. 55—63.*
- ¹³⁶ См.: *Косвен М. О. Матриархат. М., 1948.*
- ¹³⁷ См.: *Косвен М. О. Амазонки. История легенды.* — Советская этнография, 1947, № 2, с. 33—59, № 3, с. 3—32; *Созонович И. Песни о девушке-воине и былины о Ставре Годиновиче, с. 157—164; ср. также: Stricker Wilhelm. Die Amazonen in Sage und Geschichte. Berlin, 1868.*
- ¹³⁸ *Созонович И. Песни о девушке-воине и былины о Ставре Годиновиче, с. 6—25.*
- ¹³⁹ Книга моего деда Коркута, с. 72.
- ¹⁴⁰ Баргольд В. В. Турецкий эпос и Кавказ. — Соч., т. 5. М., 1968, с. 475.
- ¹⁴¹ *Rossi Ettore. Il Kitabi Dede Qorqut. Città del Vaticano, 1952, p. 32—33 (Introduzione).*
- ¹⁴² Санжеев Г. Аламжи-Мэрген, с. XXVII—XXVIII (предисловие). В «Путешествии Марко Поло» (Л., 1940, с. 248—249, гл. СС) сохранился рассказ полусторического характера о прекрасной дочери хана Кайду, богатерской деве, которая подвергала своих женихов подобному испытанию.
- ¹⁴³ См.: *Digenes Akritas, ed. with an introd. transl. and comment. by John Mavrogordato. Oxford, 1956, b. 6, p. 208 a. foll.; ср.: Impellizzeri Salvatore. Il Digenis Akritas. L'eroica di Bizanzio. Firenze, 1940, p. 178.*
- ¹⁴⁴ Давид Сасунский. М.—Л., 1939, с. 328.
- ¹⁴⁵ *Frings Theodor, Braun Max. Brautwerbung, I, S. 73 (Anm.).*
- ¹⁴⁶ Потанин Г. Н. Казак-киргизские и алтайские предания, легенды и сказки, с. 78.
- ¹⁴⁷ См.: *Авижанская С. А. Бой отца с сыном. Автореф. кандидатской дис.* — Вестн. Ленингр. ун-та, 1947, № 3, с. 143.
- ¹⁴⁸ *Radloff W. Proben der Volksliteratur der nördlichen türkischen Stämme, Bd. 5, S. 100—101; ср.: Жирмунский В. Введение в изучение Манаса, с. 39.*
- ¹⁴⁹ Ср.: *Ethé Hermann. Verwandte persische und occidentalische Stoffe.* — In: *Ethé Hermann. Essays und Studien. Berlin, 1872, S. 272; Heller B. Die Bedeutung des arabischen Antar-Romans für die vergleichende Literaturgeschichte.* — Form und Geist, Leipzig, 1931, № 21, S. 80.
- ¹⁵⁰ Пережитки этих древних обычаев, восходящих к групповому браку, сохранились в свадебных обрядах многих, в том числе и славянских народов. Ср.: *Казаров Е. Г. Состав и происхождение свадебной обрядности, с. 191.* — В случае бессилия жениха, как сообщает Д. И. Зеленин (*Zelenin D. Ostslavische Volkskunde. Berlin, 1927, S. 309—310*), его заменяет дружка: ситуация весьма сходная со свадьбой Гунтера.

¹⁵¹ *Pǫdriks Saga af Bern*, udgiv. ved Henrik Bertelsen. Köbenhavn, 1908—1911, cap. 319 (225).

¹⁵² *Ibid.* — Краусс указывает на старинный обычай, сохраняющийся в некоторых частях Югославии, по которому деверь (т. е. главный дружка — «побратим») делал ложе с невестой в свадебную ночь, но «почетному». «Для этого жениху нужны особенно надежные друзья, которым он мог бы довериться вполне». Ср.: *Krauss F. S. Sitte und Brauch der Südslaven*. Wien, 1885, S. 382, 456. — О существовании у германских народов аналогичных обычаев свидетельствует сообщение австрийской хроники о бракосочетании императора Максимилиана I с Анной Бретанской в 1490 г. Брак был заключен «по предстательству» (*per procuratorem*) послом императора *Herbolo von Polhaim* в городе Реймсе, причем «по обычаю князей» посол спал с невестой императора «вооруженный, обнажив правую руку и правую ногу, с обнаженным мечом между ним и невестой, как это делали князья старого времени и как ведется и поныне по обычаю». См.: *See Klaus von. Die Werbung um Brünhild.* — *Z. für deutsches Altertum*, 1957, Bd. 88, S. 101.

¹⁵³ *Löwis of Menar August. Die Brünhildsage in Rußland*. Berlin, 1923. — Содержит обзор всех вариантов. См.: Афанасьев, т. 2, № 198—200 «Безногой и слепой богатыря»; Ончуков, № 177; Зеленин (Пермские сказки), № 7, 96; Соколовы, № 72, 111, 143 и др.; Аарне—Андреев, № 519.

¹⁵⁴ См.: *Anzeiger für deutsches Altertum*, 1883, IX, S. 241—259.

¹⁵⁵ *Panzer Friedrich. Studien zur germanischen Sagengeschichte*, Bd. 2. München, 1912, Siegfried, S. 143—242, 272—278.

¹⁵⁶ *Heusler Andreas. Die Quelle der Brünhildsage in Thidreksaga und Nibelungenlied.* — In: Aufsätze zur Sprach- und Literaturgeschichte. Festschrift für W. Braune. Dortmund, 1920, S. 64.

¹⁵⁷ *Schröder F. R. Nibelungenstudien*. Bonn, 1921; *Schneider Hermann. Germanische Heldensage*, S. 187; *Kralik Dietrich von. Die Siegfriedtrilogie im Nibelungenlied und der Thidreksaga*, 1. Halle, 1941.

¹⁵⁸ *Ibid.*, S. 117—118, 156.

¹⁵⁹ *Соколов Борис*. 1) Эпические сказания о женитьбе князя Владимира. Германо-русские отношения в области эпоса. — Учен. зап. Саратов. ун-та, 1923, т. 1, вып. 3; 2) Новейшие труды иностранных ученых по русскому эпосу. — Художественный фольклор, 1927, 2—3, с. 39—56.

¹⁶⁰ *Neckel Gustav. Die Nibelungenballaden.* — In: Festschrift für W. Braune, S. 85—135.

¹⁶¹ *Panzer Friedrich. Nibelungische Ketzereien. Das russische Brautwerbmärchen im Nibelungenlied.* — *PBB*, 1950, 72, S. 463—498; *Frings Th. Nachwort* (*ibid.*), S. 498—500).

¹⁶² *Sydow C. V. von. Brynhildepisoden i tysk tradition.* — *Arkiv för nordisk filologi*. Lund, 1928, Bd. 44. N. F., Bd. 40, H. 1, S. 164—189; *Liljeblad Sven. Die Tobiasgeschichte und andere Märchen vom toten Helfer*. Lund, 1927.

¹⁶³ Битье прутьями (ритуальное «бичевание» невесты женихом или дружкой) известно также из свадебной обрядности. См.: *Кагаров Е. Г.* Состав и происхождение свадебной обрядности, с. 177.

¹⁶⁴ Былины Севера, т. 1, с. 621 (примеч.); ср. также: *Ярхо Б. И.* Эпические элементы, приуроченные к имени Михаила Потыка. — Этнографическое обозрение, 1910, вып. 3—4, с. 70—71.

¹⁶⁵ Ср. также Илья как заместитель Потыка: *Марков*, № 100, с. 156—198; *Труды музыкально-этнографической комиссии*, т. 1. М., 1906, № 13.

¹⁶⁶ *Liljeblad Sven. Die Tobiasgeschichte...*, S. 196—203 («Die Braut des Unholdes», А-Тип). Лиллеблад не отметил русскую сказку этого типа «Буря-богатырь Иван коровий сын» (Афанасьев, т. 1, № 136): королева имеет змея-любовника, богатырь заменяет Ивана-царевича на брачном ложе и укрощает строптивую невесту тремя прутьями.

¹⁶⁷ *Heusler Andreas. Sigfrid.* — *Reallexikon der germanischen Altertumskunde*, Bd. 4. Straßburg, 1918—1919, S. 175; см. также: *Schneider Hermann. Germanische Heldensage*, S. 115—134. — Шнейдер (S. 170—171) считает многие сказочные мотивы в сказании о Зигфриде вторичными.

¹⁶⁸ См.: *Ibid.*, S. 186—187. — Примером бесплодной попытки возродить историческое толкование сказания о Зигфриде с помощью произвольных и малоубедительных сопоставлений с меровингскими хрониками является в новейшее время книга: *Wais Kurt. Frühe Epik Westeuropas und die Vorgeschichte des Nibelungenliedes.* — Beihefte zur Z. für romanische Philologie. Tübingen, 1953, H. 95.

¹⁶⁹ См.: *Das Lied vom Hürnen Seyfrid, nach der Druckredaktion des 16. Jahrhunderts.* Mit einem Anhang «Das Volksbuch vom gehörnten Siegfried», nach der ältesten Ausgabe (1726) hrsg. v. Wolfgang Golther. 2. Aufl. Halle, 1911. (Neudrucke deutscher Literaturwerke des XVI u. XVII Jahrhunderts. № 81—82).

¹⁷⁰ См.: *Жирмунский В. М.* Сказание об Алпамыше и богатырская сказка. — ТГЭ, с. 119 и сл.

¹⁷¹ Древнейшее отражение этого сюжета, по ряду мотивов особенно близкое второй части «Алпамыша», представляет возвращение Одиссея в поэме, приписываемой Гомеру. Показательно, что об Одиссее существовали греческие сказания, рассказывающие о том, как он добыл Пенелопу богатырским состязанием. См.: *Жирмунский В. М.* Эпическое сказание об Алпамыше и «Одиссея» Гомера — с. 314 и примеч. 19 наст. изд.

¹⁷² Ср., например, в средневековом немецком эпосе XII—XIII вв. поэмы «Король Ротер», «Вольф-Дитрих» и др.

¹⁷³ См.: *Улагашев Н.* Алып-Манап. — В кн.: Алтай-Бучай, ред. А. Коптелова, с. 79—126. — Жанр древней богатырской сказки широко представлен у многих тюркских и монгольских народов Сибири и Центральной Азии (алтайцев, шорцев, хакасов, тувинцев, якутов, бурят-монголов и др.). Ср.: *Жирмунский В.* Эпическое сказание об Алпамыше и богатырская сказка. — ТГЭ, с. 214.

¹⁷⁴ *Wundt Wilhelm.* Völkerpsychologie, Bd. 3. Leipzig, 1908², S. 348—515 (Kap. 3, II, 2—3).

¹⁷⁵ *Panzer Friedrich.* Studien zur germanischen Sagengeschichte, Bd. 1—2. München, 1910—1912.

¹⁷⁶ См., например: *Máchal.* O bohatsyrském epose slovanském, s. 22 и сл.

¹⁷⁷ *Jakobson Roman, Szeftel Marc.* The Vseslav Epos. — Russian Epic Studies, ed. by Roman Jakobson and E. J. Simmons. Philadelphia, 1949, p. 13—86.

¹⁷⁸ Повесть временных лет по Лаврентьевской летописи, ч. 1. Текст и перевод. Подгот. текста Д. С. Лихачева. М.—Л., 1950, с. 104 (лего 8552); Слово о полку Игореве под ред. В. П. Адриановой-Перетц. М.—Л., 1950, с. 26.

¹⁷⁹ *Жирмунский В. М.* Литературные отношения Востока и Запада. — Наст. изд., с. 25.

¹⁸⁰ Ср.: *Веселовский А. Н.* Южнорусские былины. — В кн.: Сборник ОРЯС Акад. наук, т. 22, № 2. СПб., 1881, с. 250; *Trautmann Reinhold.* Die Volksdichtung der Großrussen, 1. Heidelberg, 1935, S. 237 (№ 15 и 17).

¹⁸¹ Или волке — согласно предположению Р. О. Якобсона. См.: *Jakobson R., Ružičić G.* The Serbian Zmaj Ognjeni Vuk and the Russian Vseslav Epos. — *Annuaire de l'Inst. de Philologie et d'Histoire Orientale et Slave.* Bruxelles, 1950, t. 10, p. 355.

¹⁸² *Jakobson Roman, Szeftel Marc.* The Vseslav Epos, p. 68—69.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 70.

¹⁸⁴ *Ворогин Н.* Восстание смердов в XI веке. — Исторический журнал, 1940, № 2, с. 54—61.

¹⁸⁵ *Лихачев Д. С.* Народное поэтическое творчество времени расцвета древнерусского раннефеодального государства, с. 202.

¹⁸⁶ Ср.: *Jakobson Roman, Szeftel Marc.* The Vseslav Epos, p. 39—48.

¹⁸⁷ Как указывает Р. О. Якобсон (*Jakobson R., Ružičić G.* The Serbian Zmaj Ognjeni Vuk..., p. 346), «vučka dlaka» в славянских народных верованиях, как и «язно», является признаком оборотня, человека-волка («вукодлака»). Однако родинка на мышце («младеж на мышцици») с пучком волчьих волос («бич вучие длаке») рассматривалась как знак («бел

ега) змеиногo происхождения и других юнаков (Милоша Обилича, Стефана Лазаревича и др.). — См.: Петрановић, III, с. 338—340, 394—397 (№ 24 «Милош Обилић змајски син»).

¹⁸⁸ См.: *Жирмунский В. М.* Литературные отношения Востока и Запада... — Наст. изд., с. 25.

¹⁸⁹ *Maretić T.* Naša narodna еpика, s. 117—121; *Máchal J.* O bohatyrském еpосе slovanském, s. 124—129.

¹⁹⁰ См.: *Новаковић Стојан.* Последњи Бранковићи у историји и у народном предању. — Летопис Матице Српске, 1886, 148.

¹⁹¹ *Jakobson R., Ružičić G.* The Serbian Zmaj Ognjeni Vuk..., p. 343.

¹⁹² *Халанский М.* Южнославянские сказания о Кралевице Марке..., с. 499—506; *Maretić T.* Naša narodna еpика, s. 155, 214—217; *Máchal J.* O bohatyrském еpосе slovanském, s. 117—118; ср. также: *Mazon André.* Contes slaves..., p. 94—97.

¹⁹³ См.: *Банашевић Н.* Циклус Марка Краљевића и одједи француско-талијанске витешке књижевности. Скопље, 1935, с. 79—83; ср. также: *Valliant André.* Les chants épiques des slaves du Sud. — Rev. des Cours et Conférences. Paris, 1932, 30 I, 15 II, 15 III, p. 639.

¹⁹⁴ См.: *Gautier Léon.* Les épopées françaises, t. 3, p. 251—257; *Bédier Joseph.* Les légendes épiques, t. 2. Éd 2. Paris, 1914, p. 297.

¹⁹⁵ См.: *Rajna Pio.* Uggeri il Danese nella letteratura romanzesca degli Italiani. — Romania, 1873, II, p. 153—169; 1874, III, p. 31—37; 1875, IV, p. 398—436.

¹⁹⁶ *Банашевић Н.* Циклус Марка Кралјевића..., с. 81. Ср.: *Rajna Pio.* Rinaldo da Montalbano. — Il Propugnatore, 1870, vol. 3, parte 1a, p. 138 и сл.

¹⁹⁷ *Миллер Всеволод.* Экскурсы в область русского народного эпоса. М., 1892, с. 78—79.

¹⁹⁸ *Стасов В. В.* Собр. соч., т. 3. СПб., 1894, с. 1113 и сл. — Подробнее см.: *Жирмунский В. М.* Литературные отношения Востока и Запада. — Наст. изд., с. 30.

¹⁹⁹ П. А. Бессонов в примечаниях к «Былинам» Рыбникова (т. 2, с. ССХIV). Более подробно: *Халанский М.* Южнославянские сказания о Кралевице Марке..., с. 511—520. — Вслед за ним: *Maretić T.* Naša narodna еpика, s. 214—217.

²⁰⁰ Скорее можно было бы причислить этот эпизод «Повести об Акире» к типу распространенных на востоке преданий о том, «почему перестали убивать стариков» (сын пощадил старика-отца, по обычаю осужденного на смерть ввиду преклонного возраста; отец, спрятанный в сундук, подает через сына мудрые советы своим родичам или хану, спасающие их от беды; обычай отменяется). Ср.: Сказания бурят. — В кн.: Записки Восточно-сибирского отдела Русского географического общества, т. 1, вып. 2. Иркутск, 1889, с. 91—92 и примечания Г. Н. Потанина с рядом вариантов и пояснений (там же, с. 143—144); *Потанин Г. Н.* Казак-киргизские предания, легенды и сказки, с. 157—159.

²⁰¹ *Халанский М.* Южнославянские сказания о Кралевице Марке... с. 443—452, 528—536.

²⁰² *Maretić T.* Naša narodna еpика, s. 229—232 (Маретич различает три разных сюжета).

²⁰³ *Халанский М.* К вопросу об отражениях сказания о Бове в сербском эпосе. — Русский филол. вестн., 1889, т. 21, с. 269.

²⁰⁴ *Банашевић Н.* Циклус Марка Краљевића..., с. 72—73.

²⁰⁵ *Жирмунский В. М.* К вопросу о литературных отношениях Востока и Запада. — Наст. изд., с. 58—60.

²⁰⁶ Deutsche Sagen, hrsg. v. d. Brüdern Grimm (№ 581).

²⁰⁷ *Халанский М.* Южнославянские сказания о Кралевице Марке..., с. 448; ср.: Digenes Akritas, ed. ... by John Mavrogordato, b. 5, p. 146 a. foll.; *Impellizzeri Salvatore.* Il Digenis Akritas, p. 161—162.

²⁰⁸ *Singer Samuel.* Germanisch-romanisches Mittelalter. Aufsätze und Vorträge. Bern, 1938, S. 248 ff.

²⁰⁹ Хойслер, с. 79—80.

- ²¹⁰ *Schneider Hermann*. Deutsche und französische Heldendichtung. — Z. für deutsche Philologie, 1926, Bd. 51, S. 205—206.
- ²¹¹ *Халанский М.* Южнославянские сказания о Кралевиче Марке. — с. 24—25.
- ²¹² Гласникъ Друштва србске словесности. Београд, 1853, св. 5, с. 73.
- ²¹³ *Máchal J.* O bohатыrském epose slovanském, s. 96—98.
- ²¹⁴ *Maretič T.* Naša narodna eпika, s. 188.
- ²¹⁵ *Халанский М.* К вопросу об отражениях сказания о Бове в сербском эпосе, с. 260—268; *Maretič T.* Kosovski junaci i dogadaji u narodnoj eпici. — Rad Jugoslavenske Akademije, 1889, XCVII, s. 107—108; *Vaillant André*. Les chants épiques des slaves du Sud, p. 640; *Банашевич Н.* Циклус Марка Кралевича. — с. 13. — Противником этого сопоставления выступил С. Ванович. См.: *Banovič S.* Vukova narodna pjesma «Zenidba Kralja Vukasina» nije nastala pod utjecajem price o starofrancuskom junaku Bueves d'Hanstone. — III-ème Congrès International des Slavistes. Communications et Rapports. Belgrade, 1939, p. 83—85.
- ²¹⁶ См.: *Vollschwitz J.* Die Frau von Weissenburg. Strassburg, 1914.
- ²¹⁷ См.: *John Meier*, S. 301—321 (№ 30).
- ²¹⁸ См.: *Ellis George*. Specimens of Early English Metrical Romances. London, 1848, p. 239—281.
- ²¹⁹ См.: *Schneider Hermann*. 1) Die Gedichte und die Sage von Wolf Dietrich. München, 1913, S. 286—287; 2) Deutsche und französische Heldeneпik, S. 229.
- ²²⁰ Tagebuch des Erich Lassota von Steblau, hrsg. v. R. Schottin. Halle, 1866, S. 203—204; см.: *Халанский М.* К истории поэтических сказаний об Олеге Вещем. — ЖМНП, 1902, ч. 312, авг., с. 318—319.
- ²²¹ Путешествие в св. Землю. И. Лукьянова. М., 1864, с. 14; см.: *Халанский М.* К истории поэтических сказаний об Олеге Вещем, с. 328.
- ²²² *Лобода А. М.* Русский богатырский эпос. Киев, 1896, с. 16.
- ²²³ *Ефименко П. С.* Материалы по этнографии русского населения Архангельской губернии, ч. 2. М., 1878, с. 32 и сл. (№ VIII «Старина про Илью Муромца»). См.: *Веселовский А. Н.* Южнорусские былины, с. 283—284. — Веселовский приводит слова Иллариона: «богатыри ушли в монастыри».
- ²²⁴ По сообщению хивинского хана Абулгази в его «Родословной туркмен» (1660), см. перевод А. Туманского (Ашхабад, 1897, с. 63): «На старости он отправился в Мекку и, сделавшись хаджи, возвратился».
- ²²⁵ *Chodzko A.* Popular Poetry of Persia. London, 1842, p. 179 (меджлив XIII).
- ²²⁶ *Zimmer H.* Keltische Beiträge, 1. — Z. für Deutsches Altertum, 1888, Bd. 32, S. 196—333. — Циммер исходит из приоритета германского эпоса, в отличие от современного исследователя Яна де Фриза, который столь же мало убедительным образом доказывает зависимость германского сказания о Зигфриде от кельтских (древнеириландских) источников. См.: *Vries Jan de*. Über keltisch-germanische Beziehungen auf dem Gebiete der Heldensage. — PBB, 1953, Bd. 75, S. 229—243.
- ²²⁷ См.: *Krohn Karl*. Kalevastudien, 1—6. — FFC, Helsinki, 1924—1928. № 53, 67, 71, 72, 75, 76; ср.: *Жирмунский В. М.* Калевала и финская буржуазная фольклористика. — В кн.: *Жирмунский В. М.* Народный героический эпос. М.—Л., 1962.
- ²²⁸ *Rajna Pio*. Le origini dell'epopea francese. Firenze, 1884; *Menendez Pidal*. L'épopée castillane. Paris, 1910.
- ²²⁹ *Потанин Г. Н.* Восточные мотивы в средневековом европейском эпосе. М., 1899; *Стасов В. В.* Происхождение русских былин. — Собр. соч., т. 3, с. 948—1259.
- ²³⁰ См.: *Миллер Всеволод*. Экскурсы в область русского народного эпоса. М., 1892.
- ²³¹ III, с. 581.

²³² Ср. рецензию В. В. Бартольда на работы Г. Н. Потанина, посвященные сказанию об Идиге (записки Восточного отделения Русского Археологического общества, т. XXI, вып. 4. СПб., 1913, с. 0151).

²³³ См.: *Жирмунский В. М.* Литературные отношения Востока и Запада... — Наст. изд., с. 22—26.

²³⁴ *Веселовский А. Н.* Из истории романа и повести, вып. 2. — В кн.: Сборник ОРЯС Ак. наук, т. 44, № 3. СПб., 1888.

²³⁵ Там же, с. 246.

²³⁶ *Веселовский А. Н.* Хорватские песни о Радославе Павловиче и итальянские поэмы о гневном Радо. — ЖМНП, 1879, ч. 201, янв., с. 88—112; *Vesselojski A.* Die Rolandsage in Ragusa. — Archiv für slavische Philologie, 1881, Bd. 5, S. 468—469.

²³⁷ *Vesselojski A.* Die Rolandsage in Ragusa, S. 468. — Об этой рукописи см.: *Rajna Pio.* Un nuovo codice di chansons de geste del ciclo di Guiglielmo. — Romania, 1877, VI, p. 257—261.

²³⁸ *Vesselojski A.* Die Rolandsage in Ragusa, S. 469; *Веселовский А. Н.* Хорватские песни о Радославе Павловиче..., с. 104. — На самом деле статуя Роланда перед церковью св. Влаха в Дубровнике была воздвигнута в начале XV в. и является созданием ваятеля Антуна Дубровчанина, работавшего вместе с итальянцем Бонино из Милана. См.: *Fisković C.* Naši graditelji i kipari XV i XVI st. u Dubrovniku. Zagreb, 1947.

²³⁹ *Веселовский А. Н.* Хорватские песни о Радославе Павловиче. с. 107—108.

²⁴⁰ См.: *Rajna Pio.* 1) Ricerche intorno i Reali di Francia. Bologna, 1872; 2) *Uggeri il Danese* nella letteratura romanzesca degli Italiani; 3) *Le fonti del Orlando furioso.* Ed. 2. Firenze, 1900; ср. реп. Gaston Paris в Romania, 2, p. 351—366. — О «Reali di Francia» см. также: *Gautier Léon.* Les épopées françaises, éd. 2. Vol. 2. Paris, 1892, p. 352—376. — «Reali di Francia», прозаическая компиляция Andrea de Barbarino (конец XIV—начало XV в.) состоит из пяти книг и неоднократно печаталась со второй половины XV в. (кн. 5. «Vuovo d'Antona»). К ней примыкают «Aspremont» (роман о молодом Роланде), «Spragna» (о Карле Великом и Ронсевальской битве), «Nerbonesi» (цикл Гильома Оранжевого), «Uggeri il Danese» (Ожье Датчанин).

²⁴¹ Romania, 6, p. 259.

²⁴² См.: *Banašević H.* Циклус Марка Кралјвића, с. 13 (примеч. 32).

²⁴³ См.: *Jireček Constantin.* Die Romanen in den Städten Dalmatiens während des Mittelalters, t. 1, kap. 6 («Die Personennamen des Mittelalters»). — Denkschriften der Wiener Akademie der Wissenschaften, philo.-histor. Klasse, 1902, Bd. 48, Abh. 3, S. 68.

²⁴⁴ *Jireček C.* Beiträge zur ragusanischen Literaturgeschichte. — Archiv für slavische Philologie, 1899, Bd. 21, S. 436; Beil. 4, S. 512—514.

²⁴⁵ Термин М. Халанского: см. его «Южнославянские песни о смерти Марка Кралевича» (в кн.: Статьи по славяноведению, ред. В. И. Ламанского, вып. 1. СПб., 1904, с. 148).

²⁴⁶ *Халанский М.* 1) Южнославянские сказания о Кралевиче Марке. ; 2) К вопросу о заимствованиях в южнославянском эпосе. — Рус. филол. вестн., 1884, т. 11, с. 99—113, 233—243; 3) К вопросу об отражениях сказания о Бове в сербском эпосе, с. 260—282, и др.

²⁴⁷ *Халанский М.* Южнославянские песни о смерти Марка Кралевича, с. 144—147.

²⁴⁸ *Vaillant André.* Les chants épiques des Slaves du sud. — Rev. des Cours et Conférences, 1932. — Ср. рецензию Р. Якобсона: Byzantinoslavica, 1932, IV, 1, p. 194—202.

²⁴⁹ *Vaillant André.* Les chants épiques... p. 446.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 638—641.

²⁶¹ *Banašević N.* Le cycle de Kosovo et les chansons de geste, p. 227 и сл.

²⁵² *Vaillant André.* Les chants épiques..., p. 642.

²⁵³ *Ibid.*, p. 643.

- ²⁵⁴ *Жирмунский В. М.* Литературные отношения Востока и Запада...
Наст. изд., с. 26—27.
- ²⁵⁵ *Vaillant André.* Les chants épiques... , p. 640.
- ²⁵⁶ *Banašević N.* Le cycle de Kosovo et les chansons de geste, p. 224—242.
- ²⁵⁷ *La Chançon de Willame,* 1903; см.: *Bédier Joseph.* Les légendes épiques, 1. «Le cycle de Guillaume d'Orange», p. 85—86.
- ²⁵⁸ См.: *Банашевич Н.* Циклус Марка Краљевића... , с. 121.
- ²⁵⁹ Там же, с. 32—33 (гл. 1).
- ²⁶⁰ Там же, с. 48—51 (гл. 2).
- ²⁶¹ Там же, с. 61—62 (гл. 3).
- ²⁶² Там же, с. 66—77 (гл. 4).
- ²⁶³ Там же, с. 77—83 (гл. 4).
- ²⁶⁴ Там же, с. 121.
- ²⁶⁵ Там же, с. 130.
- ²⁶⁶ *Халанский М.* О сербских народных песнях косовского цикла, с. 18.
- ²⁶⁷ *Subotić Dragutin.* Jugoslav popular ballads... , p. 102.
- ²⁶⁸ *Simonović Mirko.* Beiträge zu einer Untersuchung... , S. 49—100.
- ²⁶⁹ *Халанский М.* Южнославянские сказания о Кралевице Марке... , с. 398, 403 и др.
- ²⁷⁰ Там же, с. 319. — Это объяснение ошибочно поддержал и Симонович (см.: *Beiträge zu einer Untersuchung... , S. 98*).
- ²⁷¹ *Халанский М.* Южнославянские сказания о Кралевице Марке... , с. 315; см. специальную статью М. Халанского «О некоторых географических названиях в русском и южнославянском героическом эпосе». — Рус. филол. вестн., 1901, т. 5, с. 327—328 (II. «Град Ледпан—Леџан, Леџен—Леген в южнославянском эпосе»).
- ²⁷² См.: *Novaković St.* Über Legjan-grad. — *Archiv für slavische Philologie*, 1879, Bd. 3, S. 128—129; ср. также: *Maretić T.* Naša narodna epika, s. 18.
- ²⁷³ *Panzer Friedrich.* Nibelungische Ketzereien, S. 475.
- ²⁷⁴ *Халанский М.* Южнославянские сказания о Кралевице Марке... , с. 94 и сл., 99, 111 и др.
- ²⁷⁵ См.: *Pidriks Saga af Bern...*, cap. 200 (111).
- ²⁷⁶ *Raszmann August.* Die deutsche Heldensage, Bd. 2. Hannover, 1863, S. 428 (Anm. 2).
- ²⁷⁷ См.: *Халанский М.* Южнославянские сказания о Кралевице Марке... , с. 116—119, 742—761 (гл. XIX: «Ольг — Волъга: Eligas (Eligast, Elegast, Alegast) — Elias — Ilias „König von Reussen“, „Jarl af Greca“ — Илья Муромец, Волх Всеславьевич»). Специально: *Chalanskij M.* Ilias von Reussen und Iļa Muromec. — *Archiv für slavische Philologie*, 1902, Bd. 25, S. 440—451; *Халанский М.* 1) К истории поэтических сказаний об Олеге Вещем, с. 287—356; 2) Отношение былин об Илье Муромце к сказаниям об Олеге Вещем. — *ЖМНП*, 1911, окт., с. 40—62.
- ²⁷⁸ См.: *Жирмунский В.* Немецкая диалектология. М.—Л., 1956, с. 300. — Ср. также примечание Ягича к статье Халанского «Ilias von Reussen und Iļa Muromec» (*Archiv für slavische Philologie*), Bd. 25, 1902, с. 451).
- ²⁷⁹ *Халанский М.* Южнославянские сказания о Кралевице Марке... , с. 413.
- ²⁸⁰ Там же, с. 110; ср. с. 415.
- ²⁸¹ Там же, с. 380—419 (ч. 2, гл. II: «Nibelungenlied и славянский героический эпос»).
- ²⁸² Там же, с. 320 и сл. («Жених на службе у невесты»).
- ²⁸³ См.: *Гильфердинг А.* Босния, Герцеговина и Старая Сербия. — Соч., т. 3, с. 169—172, бугаршт.; ср.: *Халанский М.* О сербских народных песнях косовского цикла, с. 26—30. — Предание о ссоре Вука Бранковича и Милоша перед Косовской битвой знали уже Орбини (1601) и Качич (1759); см.: *Maretić T.* Naša narodna epika, s. 123.
- ²⁸⁴ *Халанский М.* Южнославянские сказания о Кралевице Марке... , с. 407.
- ²⁸⁵ См.: *Grimm Wilhelm.* Die deutsche Heldensage. Gütersloh, 1889³,

- S. 76; ср.: *Heusler Andreas*. Geschichtliches und Mythisches in der germanischen Heldensage, S. 920.
- ²⁸⁶ *Simonovič Marko*. Beiträge zu einer Untersuchung... S. 86—99 (7. «Nibelungensage und die serbische Heldendichtung»).
- ²⁸⁷ См.: *Pidriks Saga af Bern.*, сар. 200—230 (111—129).
- ²⁸⁸ *Халанский М.* Южнославянские сказания о Кралевиче Марке. с. 124.
- ²⁸⁹ Там же, с. 104.
- ²⁹⁰ Там же, с. 98.
- ²⁹¹ Там же, с. 99.
- ²⁹² См.: *Жирмунский В. М.* Литературные отношения Востока и Запада... — Наст. изд., с. 26—27.
- ²⁹³ *Миллер Всеволод*. Очерки русской народной словесности, т. 1. М., 1897, с. 362—391.
- ²⁹⁴ Там же, с. 389—390; Киреевский, III, с. XXIII—XXV (Приложение). — О мотиве «сидня» в эпосе и сказке см.: *Миллер Орест*. Илья Муромец и богатырство киевское. СПб., 1869, с. 174—179.
- ²⁹⁵ См.: *Жирмунский, Зарифов*, с. 357; ср.: *Мелегинский Е. М.* Генезис образа героя в волшебной сказке. — Изв. ОЛЯ АН СССР, 1957, № 2, с. 141.
- ²⁹⁶ *Haupt Waldemar*. Zur niederdeutschen Dietrichsage. Berlin, 1914 («Palaestra», № 129), S. 1—37.
- ²⁹⁷ См.: *Миллер Всеволод*. Очерки русской народной словесности, т. 2, с. 316—328; *Trautmann Reinhold*. Die Volksdichtung der Großrussen, 1. S. 387; *Скрипица М. О.* Былевой эпос XIII—XV вв. — В кн.: Русское народное поэтическое творчество, т. 1, с. 272.
- ²⁹⁸ *Haupt Waldemar*. Zur niederdeutschen Dietrichsage, S. 7.
- ²⁹⁹ *Schneider Hermann*. Germanische Heldensage, Bd. 1, S. 327.
- ³⁰⁰ *Studer Ella*. Russisches in der Thidreksaga. — Sprache und Dichtung, Bern, 1931, № 46, S. 99—108.
- ³⁰¹ *Веселовский А. Н.* Южнорусские былины, с. 401.
- ³⁰² *Горький М. О.* сказках. Предисловие в «Книге тысячи и одной ночи», т. 1. Л., 1929, с. X.
- ³⁰³ *Лихачев Д. С.* Народное поэтическое творчество времени расцвета древнерусского раннефеодального государства, с. 183—184.
- ³⁰⁴ *Жирмунский В.* О некоторых итогах изучения эпического творчества народов Средней Азии. — В кн.: Вопросы изучения эпоса народов СССР. М., 1958; ср.: *Брагинский И.* Очерки из истории таджикской литературы. Сталинабад, 1956, с. 94—103.
- ³⁰⁵ См.: *Paris Gaston*. Histoire poétique de Charlemagne. Paris, 1865, p. 209—216.
- ³⁰⁶ См.: *Смирнов А. А.* Испанский народный эпос и поэма о Сиде, с. 130—133.
- ³⁰⁷ См.: *Dietrich Karl*. Die Volksdichtung der Balkanländer in ihren gemeinsamen Elementen. Ein Beitrag zur vergleichenden Volkskunde. — Z. des Vereins für Volkskunde, 1902, Bd. 12, S. 152—154.
- ³⁰⁸ См.: *Skendi Stavro*. Albanian and South Slavic Oral Epic Poetry. — Memoirs of the American Folklore Society. Philadelphia, 1954, vol. 44.
- ³⁰⁹ Serbocroatian Heroic Songs..., coll. by Milman Parry, vol. 1, p. 59—62.
- ³¹⁰ См.: *Жирмунский В. М.* К вопросу о странствующих сюжетах. Литературные отношения Франции и Германии в области песенного фольклора. — Наст. изд., с. 344.
- ³¹¹ К вопросу о влиянии старофранцузского эпоса на средневерхне-немецкий см. в особенности: *Schneider H.* Deutsche und französische Heldenepik, S. 200—243. — Шнейдер призывает к крайней осмотрительности в установлении подобных влияний (см. выше, с. 241) и ограничивает их преимущественно типическими шаблонами в поздних немецких эпических романах типа Вольф-Дитриха. См. специально: *Schneider Hermann*. Die Gedichte und die Sage von Wolfdietrich, S. 276—302 (Т. 2, Kap. 5: «Französische Vorbilder»). Речь идет при этом о письменных, «литературных» влияниях в собственном смысле.

- ³¹² *Веселовский А. Н.* Хорватские песни о Радославе Павловиче... с. 104.
- ³¹³ Ср.: *Radloff W.* Proben der Volksliteratur der nördlichen türkischen Stämme, Bd. 3 («Er Kökschü»), S. 112—129.
- ³¹⁴ См.: *Жирмунский В.* Введение в изучение Манаса, с. 63.
- ³¹⁵ См.: *Schneider Hermann.* Germanische Heldensage, 1. S. 354 ff.; ср.: *Веселовский А. Н.* 1) Русские и вильтины в саге о Тидреке Бернском (Веронском). — Изв. ОРЯС Ак. наук, 1906, т. 11, кн. 3; 2) Мелкие заметки к былинам (XVIII). «Углом русского эпоса в саге о Тидреке Бернском». — ЖМНП, 1896, ч. 306, авг., с. 235—277. — Против этих отождествлений, выдвинутых еще Мюлленгофом (*Z. für deutsches Altertum*, 1860, Bd. 13, S. 185 ff.), возражал только А. Кирпичников (Поэмы ломбардского цикла. М., 1873, с. 107 и сл.).
- ³¹⁶ «Liutici qui alio nomine Wilzi dicuntur» (*Annalista Saxo*). См.: *Haupt Waldemar.* Zur niederdeutschen Dietrichsage, S. 101.
- ³¹⁷ *Ibid.*, S. 83—163; *Studer Ella.* Russisches in der Thidreksaga. S. 77—98.
- ³¹⁸ См.: *Лященко А. И.* Былина о бое Ильи Муромца с сыном. — В кн.: Краткий отчет о деятельности Общества древней письменности и искусства за 1917—1923 гг. («Памятники древней письменности и искусства»). СХС. Л., 1925, с. 60—61. — К этому толкованию присоединяется Элла Штудер, с. 44.
- ³¹⁹ *Лихачев Д. С.* Народное поэтическое творчество времени расцвета древнерусского раннефеодального государства, с. 190; см. выше, с. 203.
- ³²⁰ См.: *Жирмунский, Зарифов*, с. 133.
- ³²¹ См.: *John Meier*, Bd. 1, S. 7—4 (Einführung); *Deutsche Literatur*, hrsg. v. Heinz Kindermann; *Schneider Hermann.* Ursprung und Alter der deutschen Ballade. — In: Vom Werden des deutschen Geistes. Festgabe für G. Ehrismann. Berlin—Leipzig, 1925, S. 112 ff.; *Menendez Pidal.* Poesia popular e poesia tradicional. Oxford, 1922; *Revista de Filologia Española*, 1916, vol. 3, p. 233 и сл.
- ³²² *Child, John Meier* и др.
- ³²³ *Maretič T.* Naša narodna epika, s. 208—210; *Máchal J.* O bohatyrském epose slovanském, s. 38—46; *Dietrich Karl.* Die Volksdichtung der Balkanländer... S. 147—150. — Специально: *Созонович И. К.* вопросу о западном влиянии на славянскую и русскую поэзию, с. 202—259 (1. «Поэтический мотив о женихе-мертвце и о брате-мертвце», гл. 6 «Песня о брате-мертвце»); *Веселовский А. Н.* К народным мотивам «баллады о Леноре». — ЖМНП, 1885, ч. 242, ноябрь, с. 71—79; *Wolner W.* Der Lenorenstoff in den slavischen Literaturen. — *Archiv für slavische Philologie*, 1882, Bd. 6, S. 239—269; *Дестунис Г. С.* Сказание о брате мертвце и женихе мертвце. — ЖМНП, 1886, ч. 244, с. 76—100; *Schischmanow Ivan D.* Der Lenorenstoff in der bulgarischen Volksloesie. — *Indogermanische Forschungen*, 1894, 7, S. 412—447; *Аарне—Андреев*, № 365; *Child*, vol. 5, p. 60—61.
- ³²⁴ *Халанский М.* Южнославянские сказания о Кралевице Марке... с. 621—623; *Симоновиč Mirko.* Beiträge zu einer Untersuchung... S. 67—78.
- ³²⁵ *Созонович И. К.* вопросу о западном влиянии на славянскую и русскую поэзию, с. 475—487; ср.: *Nigra*, p. 248 и сл.
- ³²⁶ *Халанский М.* Южнославянские сказания о Кралевице Марке... с. 630—635.
- ³²⁷ *Созонович И. К.* вопросу о западном влиянии на славянскую и русскую поэзию, с. 487—499.
- ³²⁸ См.: *Жданов И.* Песни о князе Михайле. — В кн.: *Русский былевой эпос*. СПб., 1895, с. 523—551.
- ³²⁹ См.: *Былины Севера*, т. 1, с. 618—619 (примеч.).
- ³³⁰ См.: *Былины М. С. Крюковой*, т. 2. М., 1941, № 84 «Князь Михайло»; там же, № 83 «Мать князя Михайло губит его жену» (656 ст.) — «по-маминому» (трехударным стихом с женским окончанием). В более ранней записи В. П. Чужимова см.: *Советский фольклор*, 1935, № 2—3, с. 142—151, «Князь Михайло» (923 ст.); о ней см.: *Астахова А. М.* К по-

вым записям были в Поморье. — Там же, с. 153—158. — Ту же песню в исполнении матери сказительницы, Аграфены Крюковой, см.: Марков, № 31 (169 ст. — с женскими окончаниями).

³³¹ См.: *Созонович И.* Песни о девушке-воине и былина о Ставре Годиновиче, с. 74—126. — Соображения Созоновича о происхождении песни из Сербии неубедительны и были подвергнуты критике еще в рецензии Веселовского (*Archiv für slavische Philologie*, 1887, Bd. 10, S. 224—233; ср.: «Мелкие заметки к былинам», XVI. «Былины о Ставре Годиновиче и песни о девушке-воине» — *ЖМНП*, 1890, ч. 268, март, с. 26—55).

³³² John Meier, Bd. 1, S. 134 ff. (№ 14 «Der Graf von Rom»).

³³³ См.: *Trautmann Reinhold.* Die Volksdichtung der Großrussen, I, S. 365—369 (№ 41, с библиогр.).

³³⁴ *Liebrecht Felix.* Zur Volkskunde. Heilbronn, 1879, S. 193 и сл.

³³⁵ *Máchal J.* O bohatyrském epose slovanském, s. 85—86.

³³⁶ См.: *Trautmann Reinhold.* Die Volksdichtung der Großrussen (№ 51, с библиогр.).

³³⁷ См.: John Meier, Bd. 2 (№ 46 «Die wiedergefundene Schwester»); *Deutsche Literatur*, hrsg. v. H. Kindermann; ср.: *Panzer F.* Hilde—Gudrun. Halle. 1901, S. 399 и сл.

³³⁸ *Халанский М.* Южнославянские сказания о Кралевице Марке... с. 608—613; *Maretič T.* Naša narodna epika, s. 226; *Máchal J.* O bohatyrském epose slovanském, s. 113.

³³⁹ См.: *Веселовский А. Н.* Южнорусские былины, с. 381—401 (XI. «Алеша „бабий пересмешник“ и сюжет Цимбелина») (библиография сюжета — с. 387).

³⁴⁰ См.: Былины Севера, с. 552—553 (библиогр.).

³⁴¹ *Máchal J.* O bohatyrském epose slovanském s. 53—56; *Maretič T.* Naša narodna epika, s. 210—211.

³⁴² *Máchal J.* O bohatyrském epose slovanském, s. 56—64; *Maretič T.* Naša narodna epika, s. 217—218.

³⁴³ См.: Жирмунский, Зарифов, с. 146—150.

³⁴⁴ *Máchal J.* O bohatyrském epose slovanském, s. 64—69.

³⁴⁵ *Джуринский В.* Болгарские песни о Дойчине и Момчиле, с. 1—29.

³⁴⁶ Жирмунский, Зарифов, с. 162.

³⁴⁷ *Maretič T.* Naša narodna epika, s. 241; *Máchal J.* O bohatyrském epose slovanském, s. 86—91 (с библиогр.); *Simonovič Mirko.* Beiträge zu einer Untersuchung... S. 98—110. — Специально: *Novakovič Stojan.* Die Oedipassage in der süd-slavischen Volksdichtung. — *Archiv für slavische Philologie*, 1888, 11, S. 321—326. — Древнейшая литературная обработка легенды о папе Григории — немецкая поэма Hartmann von Aue «Gregorius» (конец XII в.).

³⁴⁸ *Máchal J.* O bohatyrském epose slovanském, s. 46—52; *Maretič T.* Naša narodna epika, s. 213—214; *Dietrich Karl.* Die Volksdichtung der Balkanländer, s. 150—152; *Skendi Stavro.* Albanian and South Slavic Oral Epic Poetry, p. 50—56 (с библиогр.). Специально: *Stefanovič S. 1)* Die Legende vom Bau der Burg Skutari. Ein Beitrag zur interbalkanischen und vergleichenden Sagenforschung. — *Rev. Internationale des Études Balcaniques*, 1934, 1; 2) Даљ и прилози легенди о зидану Скадра. Маџарске варијанте легенде. — Прилози проучавању народне поезије, 1935, књ. II, св. 1—2, с. 173—184.

³⁴⁹ *Афанасьев А.* Поэтические воззрения славян на природу, т. 2. М. 1868, с. 83—86.

³⁵⁰ *Созонович И.* К вопросу о западном влиянии на славянскую и русскую поэзию, с. 464—476.

³⁵¹ Там же, с. 499—511.

³⁵² Там же, с. 263—547 (II. «Поэтический мотив о внезапном возвращении мужа...»).

³⁵³ Там же, с. 294—306, 349—361.

³⁵⁴ *Serbo-croatian Heroic Songs...* coll. by Milman Parry, vol. 2 (№ 4—6 «*Roǖstvo Djulic Ibrahim*»).

- ³⁵⁵ См.: Child, vol. 2, p. 454 a. foll. (с библиогр.).
- ³⁵⁶ См.: *Созонович И.* К вопросу о западном влиянии на славянскую и русскую поэзию, с. 394—407, 473.
- ³⁵⁷ *Sandfeld K.* Linguistique balcanique. Paris, 1930.
- ³⁵⁸ *Schischmanov Ivan D.* Der Lenorenstoff in der bulgarischen Volkspoesie, S. 416; *Dieterich Karl.* Die Volksdichtung der Balkanländer, S. 145—146.
- ³⁵⁹ См.: III-ème Congrès International des Slavistes. Réponses aux questions. Belgrade, 1939, p. 220—221 («Les motifs balcaniques dans la poésie populaire des Slaves du Sud»).
- ³⁶⁰ *Созонович И.* К вопросу о западном влиянии на славянскую и русскую поэзию, с. 259.
- ³⁶¹ *Máchal J.* O bohatyrském epose slovanském, s. 41.
- ³⁶² *Schischmanow Ivan D.* Der Lenorenstoff in der bulgarischen Volkspoesie, s. 419—420.
- ³⁶³ *Ibid.*, S. 416—419.
- ³⁶⁴ Обзор высказываний: *Máchal J.* O bohatyrském epose slovanském, s. 41.
- ³⁶⁵ *Dieterich Karl.* Die Volksdichtung der Balkanländer..., S. 150.
- ³⁶⁶ *Skendi Stavro.* Albanian and South Slavic Epic Poetry, p. 54—55.
- ³⁶⁷ Об эпической поэзии сербов-мусульман см. в особенности: *Schmaus A.* Studije o krajinskoj epici. — Rad Jugoslovenske Akademije. Zagreb, 1953, Kn. 297, s. 89—247.
- ³⁶⁸ См.: *Miklosich F.* Die türkischen Elemente in den südost-und osteuropäischen Sprachen. — Denkschriften der Wiener Akademie, philos.-histor. Classe, 1884—1885, 1890, Bd. 34—35, 38; *Поповић Ђорђе.* Турские и другие восточные речи у нашего языка. — Гласник Српског ученог друштва, Београд, 1884, с. 1—275.
- ³⁶⁹ См.: *Жирмунский, Зарифов*, с. 165 и сл.
- ³⁷⁰ *Халанский М.* 1) Южнославянские сказания о Кралевиче Марке..., с. 594—607; 2) Великоорусские былины киевского цикла. Варшава, 1885, с. 115—126; *Лобода А. Банович Страхиња.* — Киев. унив. изв., 1894, № 1, ч. 2, с. 1—45.
- ³⁷¹ Былины Севера, с. 585—587.
- ³⁷² *Maretič T.* Naša narodna epika, s. 200; *Simonovič Mirko.* Beiträge zu einer Untersuchung..., S. 51. — С древним сюжетом «боя отца с сыном» эти песни не связаны (см. выше, с. 227 и примеч. 147).
- ³⁷³ *Miklosich Fr.* Die Darstellung im slavischen Volksepos. — Denkschriften der Wiener Akademie der Wissenschaften, 1890, Bd. 38. (Русский перевод А. Грузинского: Изобразительные средства славянского народного эпоса. — Труды славянской комиссии Московского археологического общества, 1895, вып. 1).
- ³⁷⁴ См.: *Jakobson Roman.* Studies in comparative slavic metrics. — Oxford Slavonic Papers, 1952, vol. 3, p. 21—66; ср. также: *Корш Ф.* Введение в науку о славянском стихосложении. — В кн.: Статьи по славяноведению. Под ред. В. И. Ламанского, вып. 2. СПб., 1906, с. 300—378.
- ³⁷⁵ *Heusler Andreas.* Nibelungensage und Nibelungenlied. Dortmund, 1921 (изд. 5, 1955); рус. перевод: *Хойслер А.* Германский героический эпос и сказание о Нибелунгах. Вступ. статья и примеч. В. М. Жирмунского. М., 1960.
- ³⁷⁶ *Жирмунский В.* Вопросы генезиса и истории эпоса «Алпамыш». — В кн.: Об эпосе «Алпамыш». Материалы по обсуждению эпоса «Алпамыш». Ташкент, 1959, с. 26—60.

**ГЕРМАНСКИЙ ГЕРОИЧЕСКИЙ ЭПОС
В ТРУДАХ АНДРЕАСА ХОЙСЛЕРА**

Впервые в кн.: *Хойслер А.* Германский героический эпос и сказание о Нибелунгах. М., 1960.

¹ *Lachmann K.* Über die ursprüngliche Gestalt des Gedichtes von der Nibelunge Not. Berlin, 1816; 2) Zu den Nibelungen und zur Klage. Berlin, 1836.

² *Müllenhoff K.* Zur Geschichte der Nibelungensage. — Z. für deutsches Altertum, 1855, Bd. 20, S. 146—180.

³ Ср.: *Paris Gaston.* Histoire poétique de Charlemagne. Paris, 1865.

⁴ *Wilmanns W.* Beiträge zur Geschichte und Erklärung des Nibelungenliedes. Halle 1877.

⁵ *Ten Brink B.* Beowulf. Straßburg, 1888.

⁶ *Holtzmann A.* Untersuchungen über das Nibelungenlied. Stuttgart, 1854.

⁷ *Braune W.* Die Handschriftenverhältnisse des Nibelungenliedes. Halle, 1900.

⁸ *Kettner E.* Zur Kritik des Nibelungenliedes. — Z. für deutsche Philologie, 1883—1891, Bd. 15—17, 19—20, 23.

⁹ *Heusler A.* Heldensage (статья в «Reallexikon der germanischen Altertumskunde», hrsg. v. J. Hoops, Bd. 1—4. Straßburg, 1911—1919).

¹⁰ *Heusler A.* Lied und Epos in germanischer Sagendichtung. Dortmund, 1905. (2. Aufl. 1955). Рус. пер.: Хойслер, с. 297—341.

¹¹ Хойслер, с. 304 и сл.

¹² *Heusler A.* Der Dialog in der altgermanischen erzählenden Dichtung. — Z. für deutschen Altertum, 1902, Bd. 46, S. 189—284.

¹³ Новое осмысление отношений Брюнхильды и Сигурда см.: наст. изд., с. 300 и сл.

¹⁴ *Heusler A.* Der Dialog in der altgermanischen erzählenden Dichtung.

¹⁵ *Heusler A.* Die altgermanische Dichtung (Handbuch der Literaturwissenschaft, hrsg. v. O. Walzel). Berlin, 1923 (2. Aufl. Potsdam, 1943).

¹⁶ Ср.: *Heusler A.* Heliand, Liedstil und Epenstil. — Z. für deutsches Altertum, 1920, Bd. 57, S. 1—48.

¹⁷ См.: Das Lied vom Hürnen Seyfrid, nach der Druckredaktion des 16. Jahrhunderts. Mit einem Anhang «Das Volksbuch vom gehörnten Siegfried» nach der ältesten Ausgabe (1726), hrsg. v. Wolfgang Golther. Halle, 1911²; ср.: Хойслер, с. 65. — Русский перевод народной книги см. в кн.: Песнь о Нибелунгах. II., 1972.

¹⁸ Ср.: *Symons B.* Heldensage. — Grundriß der germanischen Philologie, hrsg. v. H. Paul, Bd. 3. Straßburg, 1900, S. 606—734.

¹⁹ Ср.: *Jessen E.* Über die Eddalieder. — Z. für deutsche Philologie, 1875, Bd. 3.

²⁰ *Golther W.* 1) Die Wielandsage und die Wanderung der fränkischen Heldensage. — Germania, 1888, Bd. 33, S. 449—480; 2) Norddeutsche und Süddeutsche Heldensage und die älteste Gestalt der Nibelungensage. — Ibid., 1889, Bd. 34, S. 265—297; 3) Studien zur germanischen Sagengeschichte. — Abh. der Bayrischen Akad. der Wissenschaften, philos.-philol. Klasse, München, 1889, Bd. 18, Abt. 2, S. 399—504; 4) Über die Sage von Siegfried und den Nibelungen. — Z. für vergleichende Literaturgeschichte, 1899, Bd. 12, S. 186—208, 289—316.

²¹ *Symons B.* Untersuchungen über die sogenannte Völsungasaga. — Paul—Braune's Beiträge, 1876, Bd. 3, S. 199—303.

²² *Paul H.* Die Thidreksaga und das Nibelungenlied. München, 1900.

²³ *Panzer F.* Studien zum Nibelungenliede. Frankfurt a. M., 1945.

²⁴ *Wilmanns W.* Der Untergang der Nibelunge in alter Sage und Dichtung. Berlin, 1903.

²⁵ *Droege K.* Zur Geschichte des Nibelungenliedes. — Z. für deutsches Altertum, 1907, Bd. 48, S. 471 ff.

²⁶ *Heusler A.* Die Quelle der Brünhildsage in Thidreksaga und Nibelungenlied. — In: Aufsätze zur Sprach- und Literaturgeschichte. Festschrift für W. Braune. Dortmund, 1920, S. 47—84.

²⁷ *Heusler A.* Alter und Heimat der eddischen Gedichte. — Archiv für das Studium der neueren Sprachen, 1906, Bd. 116, S. 249—281.

²⁸ *Heldensage* — In «Reallexikon der germanischen Altertumskunde», hrsg. v. J. Hoops.

²⁹ *Polak L.* 1) Untersuchungen über die Sigfridsagen, 1910; 2) Untersuchungen über die Sage vom Burgundenuntergang. — Z. für deutsches Altertum, 1910—1911, Bd. 54—55; 1916, Bd. 60.

³⁰ *Vogt Fr.* Dornröschen-Thalia. — In: Festschrift für K. Weinhold. Straßburg, 1896.

³¹ *Heusler A.* Die Lieder der Lücke im Codex Regius. — In: Germanische Abhandlungen H. Paul dargebracht. Straßburg, 1902, S. 1—98.

³² Хойслер, с. 343.

³³ *Panzer F.* 1) Hilde—Gudrun. Halle, 1901; 2) Studien zur germanischen Sagengeschichte, Bd. 1. Beowulf. München, 1910; Bd. 2. Sigfrid. München, 1913.

³⁴ Хойслер, с. 49—293; *Heusler A.* 1) Die Heldenrollen im Burgundenuntergang. — Sitzungsberichte d. Preußischen Akad. d. Wissenschaften, 1914, S. 1114—1143; 2) Altnordische Dichtung und Prosa von Jung Sigfrid. — Ibid., 1919, S. 162—195; 3) Die Quelle der Brünhildsage. Die deutsche Quelle der Ballade von Kremolds Rache. — Ibid., 1921, S. 445—469.

³⁵ *Heusler A.* Die Quelle der Brünhildsage.

³⁶ Например: Афанасьев, т. 2, № 198—200 и др.

³⁷ *Löwis of Menar A.* Die Brünhildsage in Rußland. Berlin, 1923; пер.: *Соколов Б. М.* Новейшие труды иностранных ученых по русскому эпосу. — В кн.: Художественный фольклор, 2—3. М., 1927, с. 39—58. — Ср. на ту же тему: *Соколов Б. М.* Эпические сказания о женитьбе князя Владимира. Германо-русские отношения в области эпоса. — Учен. зап. Саратов. ун-та, 1923, т. 1, вып. 5.

³⁸ *Panzer F.* Nibelungische Ketzereien. — Paul—Braune's Beiträge, 1950, Bd. 72, S. 463—500; 1951, Bd. 73, S. 95—123; 1953, Bd. 75, S. 248—272.

³⁹ *Hempel H.* 1) Nibelungenstudien, Bd. 1. Heidelberg, 1926; 2) Sächsische Nibelungendichtung und sächsischer Ursprung der Thidreksaga. — In: Festschrift für F. Grentzmer. Heidelberg, 1952, S. 138—156.

⁴⁰ *Schneider H.* 1) Deutsche Heldensage. Berlin, 1930; 2) Englische und nordgermanische Heldensage. Berlin, 1933 (Sammlung Göschen).

⁴¹ *Baesecke G.* Vorgeschichte des deutschen Schrifttums. Halle, 1940.

⁴² *Ehrisman Gustav.* Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters, Bd. 3. München, 1935.

⁴³ *Panzer F.* Studien zum Nibelungenliede. Frankfurt a. M., 1945.

⁴⁴ *Schneider H.* Die deutschen Lieder von Siegfrieds Tod. Weimar, 1947.

⁴⁵ *Kralik D. v.* Die Sigfridtrilogie in Nibelungenlied und in der Thidreksaga, Bd. 1. Halle, 1941.

⁴⁶ Das Nibelungenlied und die Epenfrage. — Internationale Monatsschrift, 1919, Bd. 13, S. 97—114, 225—240.

⁴⁷ Хойслер, с. 221.

⁴⁸ ИП, с. 622.

⁴⁹ *Schröder F. R.* 1) Germanische Heldendichtung. Tübingen, 1935. 2) Mythos und Heldensage. — Germanisch-romanische Monatsschrift, 1955, Bd. 36, S. 1—21.

⁵⁰ *Wais Kurt.* Frühe Epik Westeuropas und die Vorgeschichte des Nibelungenliedes. Mit einem Beitrag von Hugo Kuhn «Brünhild und das Krimhildlied». Tübingen, 1953.

⁵¹ *Panzer F.* Studien zur germanischen Sagengeschichte.

⁵² Die Quelle der Brünhildsage in Thidreksaga und Nibelungenlied.

⁵³ Хойслер, с. 287.

⁵⁴ *Heusler A.* Рец. на: *Naumann Hans.* Stand der Nibelungenforschung. — Z. für Deutschkunde, 1927, S. 1—17.

⁵⁵ *Panzer F.* Nibelungische Ketzereien; Das Nibelungenlied, Entstehung und Gestalt. Stuttgart, 1955.

⁵⁶ *Frings Theodor.* Europäische Heldendichtung. — Neophilologus, 1949, S. 1—29; *Frings Theodor, Braun Max.* Brautwerbung, 1. Leipzig, 1947; см. также: *Жирмунский В. М.* Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса. — Наст. изд., с. 192 и сл.

ЭПИЧЕСКОЕ СКАЗАНИЕ ОБ АЛПАМЫШЕ И «ОДИССЕЯ» ГОМЕРА

Впервые: Известия АН СССР, ОЛЯ, 1957, т. 16, вып. 2.

Библиография дополнена по англ. изд.: *Zhirumunsky V. M.* The Epic of «Alpamysh» and the Return of Odysseus. — Proceedings of the British Academy, 1966, vol. 52.

¹ *Chadwick H. M., Chadwick N. K.* The Growth of Literature. 3 vls. Cambridge, 1932—1940.

² *Bowra C. M.* Heroic Poetry. London, 1952.

³ См.: *Бартольд В.* «Китаби Коркуд», IV. «Рассказ о Бамси-Бейреке, сыне Кам-Бурь». — В кн.: Книга моего деда Коркута. Огузский героический эпос. Пер. В. В. Бартольда, ред. и коммент. В. М. Жирмунского и А. Н. Кононова. — М.—Л., 1962; *Ruben Walter.* Ozean der Märchenerzählungen. Mit einem Anhang über 12 Erzählungen des Dede Korkut. — FFC, № 133; *Ergin Muhtarrem.* Dede Korkut Kitabi. Vol. 1—2. Ankara, 1958—1961; *Rossi Ettore.* Il Kitabi Dede Qorqut. Racconti epico-cavallereschi dei turchi Oguz, trad. e annot. Città del Vaticano, 1952.

⁴ Алпомиш. Достон. Айтувчи Фозил Йулдош ўгли. Ташкент, 1958.

⁵ «Алпамыш», узбекский народный эпос. По варианту Фазила Юлдаша, пер. Льва Пеньковского, ред. и предисл. В. Жирмунского, М., 1958.

⁶ Алпамыс-батыр, под ред. М. О. Аузова и Н. С. Смирновой. Алма-Ата, 1961; Алпамыс. Нукус—Самарканд, 1960.

⁷ История народов Узбекистана, т. 2. Ташкент, 1947, с. 42.

⁸ Там же, с. 42.

⁹ Башкирские народные сказки. Запись и пер. А. Бессонова, под ред. Н. Дмитриева. Уфа, 1949, № 19; Татарские народные сказки под ред. Х. Ярмухамедова. Казань, 1947, с. 148—157.

¹⁰ См.: *Радлов В. В.* Образцы народной литературы тюркских племен, ч. 3. СПб., 1870, VIII, № 11.

¹¹ *Владимирцов Б. Я.* Монголо-ойратский героический эпос. Пг., 1923, с. 47; *Санжеев Г.* Аламжи-Мерген. М., 1936, с. XXX—XXXI.

¹² *Улагашев Н.* Алтай-Бучай. Ред. А. Коптелова. Новосибирск, 1944, с. 79—126.

¹³ Там же, с. 314; ср. также: «Ай-Толай», народные героические поэмы и сказки Горной Шории. Ред. А. Коптелова. Новосибирск, 1948, с. 50—51, 67, 72—73 и примеч. 211—212.

¹⁴ См.: *Жирмунский В. М.* Следы огузов в низовьях Сыр-Дарьи. — В кн.: Тюркологический сборник, I. М.—Л., 1952, с. 93—102.

¹⁵ *Бартольд В.* Еще известие о Коркуде. — Соч., т. 5. М., 1968, с. 380.

¹⁶ Подробнее в моей книге «Сказание об Алпамыше и богатырская сказка» (М., 1960). Теперь см.: ТГЭ.

¹⁷ *Panzer F.* Studien zur germanischen Sagengeschichte, 2 Bde. München, 1910—1913. — Еще менее удовлетворяют теории современных представителей «мифологической школы» (см.: *Schröder F. R.* Mythos und Heldensage. — Germanische-romanische Monatsschrift, 1955, № 1, S. 1—21.

¹⁸ По этому вопросу см. также: *Жирмунский, Зарифов,* с. 84—96. — Иначе — С. П. Толстов, который видит в сюжете возвращения мужа в «Одиссее» и «Алпамыше» отражение эпического сказания о революции

рабов, реконструируемого им на основании рассказа Геродота (История, IV, 1—4) о войне между скифами и мидянами (см.: Толстов С. Военная демократия и проблема генетической революции. — Проблемы истории докапиталистических обществ, 1935, № 7—8).

¹⁹ Обзор материала см.: Сумцов Н. Муж на свадьбе своей жены. — Этнографический сб., 1893, № 4; Созонович И. К вопросу о западном влиянии на славянскую и русскую поэзию, ч. 2. Варшава, 1898; Spletstösser W. Der heimkehrende Gatte und sein Weib in der Weltliteratur. Berlin, 1898; Röttger. Der heimkehrende Gatte und sein Weib in der Weltliteratur seit 1890. Bonn, 1934; ср.: Bolte—Polivka, t. 2, S. 318 (№ 92); Аарне—Андреев, № 891.

²⁰ Башкирские народные сказки, с. 124—125.

²¹ Созонович И. К вопросу..., с. 537.

²² См.: Толстой И. И. «Возвращение мужа» в «Одиссее» и в русской сказке. — В кн.: Сергею Федоровичу Ольденбургу. К пятидесятилетию научно-общественной деятельности. 1882—1932. Л., 1934, с. 509—522; ср.: Tolstoj I. Einige Märchenparallelen zur Heimkehr des Odysseus. — Philologus, 1934, Bd. 89, S. 264—274.

²³ Такую развязку имеют, например, узбекская сказка «Джулак-батыр», туркменская «Караджа-батыр» и др. См.: Жирмунский, Зарифов, с. 92—94.

²⁴ Толстой И. И. «Возвращение мужа»..., с. 517; см. также: Finsler G. Homer. Leipzig, 1923, T. 1, 1. Hälfte, S. 37—39; Radermacher L. Die Erzählungen der Odyssee. Wien, 1915.

²⁵ Потанин Г. И. Казак-киргизские и алтайские предания, легенды и сказки. — Живая старина, 1916, вып. 2—3, с. 95—97.

²⁶ Аполлодор. III, 10, 9; Павсаний III, 12, 2; см.: Crooke W. The wooing of Penelope. — Folklore, 1888, IX, № 2, p. 106.

²⁷ См.: Finsler G. Homer, S. 61.

²⁸ Ibid., S. 66.

²⁹ См.: Tardel Hermann. Untersuchungen zur mittelhochdeutschen Spielmannspoese. Schwerin, 1894; Losch F. Die Brautwerbungssage in der deutschen Spielmannsdichtung, I. München, 1928.

³⁰ Frtngs Theodor. Die Entstehung der deutschen Spielmannsepen. Leipzig, 1951; Frtngs Theodor, Braun Max. Brautwerbung, T. 1. Leipzig, 1947.

К ВОПРОСУ О МЕЖДУНАРОДНЫХ СКАЗОЧНЫХ СЮЖЕТАХ

Впервые в кн.: Историко-филологические исследования. Сб. статей к 70-летию акад. Н. И. Конрада. М., 1967.

¹ Жирмунский В. Народный героический эпос. М.—Л., 1962, с. 9 и сл.

² Лихачев Д. С. Народное поэтическое творчество времени расцвета древнерусского раннефеодального государства. — В кн.: Русское народное творчество, т. 1. М.—Л., 1953, с. 183—184.

³ Горький А. М. Собр. соч., т. 25. М., 1953, с. 87.

⁴ См.: Märchen aus Turkestan und Tibet, hrsg. v. G. Junghauer. Jena, 1923, N 4, S. 41—59, 302—303 (запись Н. П. Остроумова: Сказки сартов. Ташкент, 1906); Каталог Аарне, № 550.

⁵ Ср.: Мелегинский Е. М. Герой волшебной сказки. М., 1958, с. 161—212.

⁶ Аарне—Андреев, с. 35.

⁷ Афанасьев, т. 2, с. 395—396 (№ 260—263).

⁸ Bolte—Polivka. Bd. 1, S. 87 («Сестрица моя! Ножик наточен, котел готов, меня хотят зарезать». — «Братец мой! Я в глубине колодца, не могу тебя защитить»).

⁹ Из архива братьев Grimm. — См.: Bolte—Polivka, S. 84 («Ах, сестрица, спаси меня! Собаки хозяина гонятся за мною...» — «Ах, братец, потерпи!»)

И лежу на глубоком дне. Земля — мое ложе, вода меня покрывает. Ах, братец, потерп! Я лежу на глубоком дне»).

¹⁰ Märchen aus Turkestan..., S. 175—176 (по записи Н. Остроумова).

¹¹ Другие примеры сказок со вставными стихами, имеющими международное распространение: «Мертвый жених», № 365 («Месяц светит ясно...»); «Можжевеликни», № 720 («Мать меня убила...») и др.

¹² См.: *Жирмунский В.* Народный героический эпос, с. 330—372 (гл. VI: «„Калевала“ и финская школа фольклористики»).

¹³ По этому вопросу см.: *Пропп В. Я.* Морфология сказки, Л., 1928.

¹⁴ *Krohn K.* Die folkloristische Arbeitsmethode. Oslo, 1926, S. 135.

¹⁵ Ср. исследование С. Ф. Ольденбурга «Фаблио восточного происхождения» (ЖМНП, 1903, апр., ч. 346), направленное против европейского «изоляциялизма» Жозефа Бедье (*Bédier J.* Les fabliaux. 2e éd. Paris, 1893).

¹⁶ См.: *Конрад Н. И.* 1) Литература народов Востока и вопросы общего литературоведения. — В кн.: Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. М., 1961, с. 158—173; 2) Запад и Восток. М., 1966. — Ср. также статьи В. Жирмунского «Литературные отношения Востока и Запада как проблема сравнительного литературоведения» и «К вопросу о литературных отношениях Востока и Запада» (наст. изд., с. 18—45, 46—65).

¹⁷ *Wesselski A.* Märchen des Mittelalters. Berlin, 1925.

¹⁸ Ср. теперь в особенности: *Menendez Pidal R.* La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs. 2e éd. Paris, 1960, p. 78—80; см. также: *Менендес Пидаль Рамон.* Избранные произведения. М., 1961, с. 102—106.

¹⁹ См.: *Die Jaguarzwillinge. Mythen und Heilbringer geschichten, Ursprungssagen und Märchen brasilianischer Indianer, aufgenommen von H. Baldus.* Eisenach—Kassel, 1958, S. 139—147.

²⁰ См.: *Macculloch J. A.* The Childhood of Fiction. A Study of Folk Tales and Primitive Thought. London, 1905, ch. IX. Beast marriages: Beauty and the Beast.

²¹ См.: Сказки народов Африки. Под ред. Д. А. Ольдерогге. М.—Л., 1959, Предисловие, с. V, VII.

²² См., например, в том же сборнике «Сказки народов Африки» сказки сучована: «Антилопа и черепаха», «Лев и заяц», «Обезьяна, питон и черепаха», «Шакал и черепаха»; сказки ламба: «Заяц и лев», «Заяц в гостях у слона», «Как заяц стал вождем всех зверей»; сказки эве: «Слон и пауку», «О волке, леопарде, льве, охотнике и пауке» и многие другие.

²³ Ср.: Сказки и легенды южного Сулавеси. Под ред. Л. А. Мерварт. М., 1958. — Напротив, вьетнамские сказки в большинстве случаев соответствуют каталогу (Сказки и легенды Вьетнама. Сост. В. Карпов. М., 1958).

²⁴ См. «Сказки народов Африки»: сказки суахили (с. 73—131); сказки народов Восточного Судана (с. 261—271); Предисловие, с. VII.

²⁵ *Eberhard W.* Typen chinesischer Volksmärchen. Helsinki, 1937.

²⁶ *Eberhard W., Boratav P. N.* Typen türkischer Volksmärchen. Wiesbaden, 1953.

К ВОПРОСУ О СТРАНСТВУЮЩИХ СЮЖЕТАХ

Литературные отношения Франции и Германии в области песенного фольклора

Впервые: Известия АН СССР, ООН, 1935, № 9.

¹ ИП, с. 494.

² Child.

³ Doncieux, p. 120, 242.

⁴ *Bolte J.* 1) Deutsche Volkslieder in Schweden. — Z. für vergleichende Literaturgeschichte, 1890, III, S. 275—303; 2) Deutsche Lieder in Dänemark. — Sitzber. d. preuß. Akademie, 1927, XX, S. 180—205. — Датских песен, имеющих немецкие параллели, по подсчетам Больте 99. Ср. также: *Al-*

pers P. Untersuchungen über das alte niederdeutsche Volkslied. — Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung, 1912, XXXVIII, S. 1—64.

⁵ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 5, с. 420.

⁶ Сюда относятся: 1) «Les écoliers pendus» (Doncieux, XIV) — ср. «The Clerk's two sons o Owsenford» (Child, III, № 72); 2) «La fille du Roi Loys» (Doncieux, VI) — ср. «The Gay Goshawk» (Child, IV, № 96); 3) «Les tristes nocces» (Doncieux, XXIX) — ср. «Lord Thomas and Fair Annet» (Child, III, № 74), сканд.: «Herr Peder och Liten Kerstin» (Grundtvig, IV, № 219); 4) «Rénaud, le tueur de femmes» (Doncieux, XXX) — международный сюжет, ближе всего англ. «Lady Isabel and the Elf-Knight» (Child, I, № 4, C—F), с нем. версией (Ulinger, Ritter Ulrich: Erk—Böhme, I, № 41—42) нет непосредственной связи; 5) «Marguerite ou la blanche biche» (Doncieux, XVI) — сканд. ср. «Den förtrollade Jungfrau» (Grundtvig, II, № 58); 6) «La courte paille» (Doncieux, XVII) — сканд. ср. Nyrop K. (Mélusine, 1884, II, p. 475—478); 7) «Le roi Rénaud» (Doncieux, VII) может быть связан с сканд. «Rider Olaf» (Grundtvig, № 47, II и IV); ср.: Grundtvig S. Elveskud. Kopenhagen, 1881; 8) «La belle Hélène ou la danseuse noyée» (Doncieux, XXXV) — может быть, датск. «Agnete og Havmanden» (Grundtvig, № 38, II и IV) и нем. «Wassermannsbraut» (Erk—Böhme, I, № 1—2).

⁷ Ср. 1) «Le galant endormi» (Rolland, I, V; ср. также «L'occasion manquée» — *ibid.*, I, IV), нем. «Der verschlafene Jäger» (Erk—Böhme, III, № 1438—1440); 2) «Le Bobo de la jeune fille» (Rolland, II, CLIX) — «Die Spinnerin» (Erk—Böhme, II, № 838); 3) «Le petit mari» (Rolland, I, XXIV) — «Kleiner Mann, große Frau» (Erk—Böhme, II, № 895); 4) «Le Deserteur» (Puymaigre, I, LIV—LV) — «Der Deserteur» (Erk—Böhme, III, № 1393—1397); 5) «Les tisserands» (Rolland, I, CXLVIII) — «Die Leinenweber» (Mittler, № 1528); 6) «Le mariage du pinson et de l'alouette» (Rolland, I и II, CLV) — «Die Vogelhochzeit» (Erk—Böhme I, № 163); 7) «Les Menteries» (Rolland, IV, CCIII) — «Lügenlied» (Erk—Böhme, III, № 1100—1113). Из всех этих сопоставлений только «Дезертир» представляет черты более близкого сходства, которые могут указывать на заимствование. Интересно, что немецкая песня локализована в французском Эльзасе (Zu Straßburg auf der Schanz... Da wollt ich die Franzosen desertieren...). С нашей точки зрения, естественно, что это солдатская песня. Однако сходные черты могли быть подсказаны сходной обстановкой и ситуацией.

⁸ Ср. Doncieux, XXII, p. 292. — К такому же выводу приходит E. Rosenmüller (Das Volkslied: Es waren zwei Königskinder. Halle, 1917, S. 70—72).

⁹ «Das Schloß in Österreich» (Erk—Böhme, I, № 61; скандинавские параллели см.: Bolte J. Deutsche Volkslieder in Schweden, S. 288 ff.

¹⁰ «La Porcheronne» (Doncieux, XIII) — «Die Liebesprobe» (Erk—Böhme, I, № 67).

¹¹ Позднейшая немецкая редакция — «Christinchen saß im Garten» (Erk—Böhme, I, № 2, e—f).

¹² «Le Panier» (Puymaigre, I, XLVI и примеч., с. 193) — «Der Schreiber im Korbe» (Erk—Böhme, I, № 144 и примеч.); ср. также «Hänslein am Seil» (Erk—Böhme, I, № 145), где герой — булочник, как во французской песне. Современный фольклорный вариант — «Am Sonntag da ging ich spazieren hinaus...».

¹³ «L'eau et le vin» (Puymaigre, I, LXIV и примеч., с. 244) — «Wasser und Wein» (Erk—Böhme, III, № 1074—1077); ср.: Böckel, S. 109, там же латинские параллели.

¹⁴ «Graf Backewill» (Pinck, I, S. 81) — ср.: Bosquet *Amélie de La Normandie romanesque*. Paris, 1845, p. 465—470 (см.: Созонович И. К вопросу о западном влиянии на славянскую и русскую поэзию. Варшава, 1898, с. 351 и сл.). Подробнее теперь: John Meier, I, S. 122 ff (№ 13).

¹⁵ «Возвращение солдата». Фр.: Doncieux, XXXVI; Puymaigre, I, IV; Bujeaud, II, p. 89; Thiersot, p. 13; Smith (Rom. IX), 290, III и var. — Итал.: Nigra, № 28. — Нем.: Erk—Böhme, I, № 191, a—b; Simrock, № 310; Mittler, № 262; Böckel, № 50; Wolfram, № 70; Heeger, I, № 59; Krapp, № 119;

Pinck I, S. 153; впервые: Walter, S. 160; Schirmunski, № 5; *Bolte J.* Der heimkehrende Soldat. — Z. des Vereins für Volkskunde, 1902, XII, S. 215.

¹⁶ По указанию Doncieux, p. 411; также у Guillon.

¹⁷ Ср.: Doncieux, p. 412.

¹⁸ *Köhler R.* Der heimkehrende Gatte. — Kleine Schriften, Bd. 3. Weimar, 1900, S. 234.

¹⁹ *Созонович И.* К вопросу о западном влиянии... с. 358.

²⁰ *Bolte J.* Der heimkehrende Soldat, S. 215—216.

²¹ Doncieux, p. 412.

²² Ibid., p. 412.

²³ Ср.: *Созонович И.* К вопросу о западном влиянии... с. 260—547.

²⁴ *Puymaigre I*, III и примеч. с. 62 и сл.; *Smith*, Rom. IX, p. 289, II; *Legrand*, p. 374; ср.: *Созонович И.* К вопросу о западном влиянии. с. 356 и сл.

²⁵ «Красивый барабанщик». Фр.: Doncieux, XXXIX; Rolland, I и II, CXXVII a—p; *Puymaigre I*, LVI; *Bujeaud I*, p. 279 (Joli Fondateur). Итал.: *Nigra*, № 73 a—b; *Wolf—Widter*, № 28. Катал.: *Mila*, № 214; *Briz*, III, 111. Нем.: *Erk—Böhme*, II, № 852; *Wolfram*, № 19; редакция II; *Köhler—Meier*, № 258 a—b; *O. Ebermann* (Berlin, Altmark), Z. des Vereins für Volkskunde, 1905, XV, S. 99—100; *Künzig J.* Lieder der badischen Soldaten. Leipzig, 1927, № 27 и др. — Нидерл.: *Cock A. de.* Volkskunde. Gent, 1904; *Bolte J.* — Z. des Vereins für Volkskunde, 1905, XV, S. 337—338.

²⁶ Мальбрук — тексты и литература: Doncieux, XLIV, p. 459 sqq; *Erk—Böhme*, II, № 325, S. 136; *Soltau*, № 86, S. 531—540; *Voretzsch K.* Zu den deutschen Volksliedern in Böhmen und Hessen. — Z. des Vereins für Volkskunde, 1893, III, S. 184, 337; *Kopp A.* Der Gassenhauer von Marlborough. — *Euphorion*, 1899, VI, S. 276—289; *Marriage*, № 10, S. 26; *Meier J.* Kunstlieder im Volksmunde. Halle, 1906, № 211, S. 34.

²⁷ *Kopp A.* Der Gassenhauer... S. 279.

²⁸ См.: *Goethes Tagebuch der Italienischen Reise*, den 16. Sept.; также: *Goethe*. Italienische Reise, Verona, den 17. Sept. 1786.

²⁹ *Tappert*, S. 71 ff. (см.: *Marriage*, p. 26).

³⁰ Ср. указание *Soltau*, S. 531.

³¹ В заметке: Z. des Vereins für Volkskunde, 1896, VI, S. 459.

³² Ср.: Doncieux, p. 460.

³³ Дания: *Bolte J.* Deutsche Lieder in Dänemark, S. 182. Англия: *Marriage*, p. 26. Катал.: *Mila*, № 235; *Briz*, S. 11. Италия: *Ferraro G.* Canti popolari del basso Montferrato. Palermo, 1888; ср. Doncieux, p. 456. — Пародия на кельнском диалекте (1826) — см.: *Soltau*, S. 537.

³⁴ *Kopp A.* Der Gassenhauer... S. 278. — Нем. текст также: *Erk—Böhme*, II, № 325.

³⁵ Берлинск. гос. б-ка, Yd 7010, 50 и 4 (ср.: *Kopp A.* Der Gassenhauer... S. 281).

³⁶ Запись *Dr. Leyser'a* (*Soltau*, ред. В).

³⁷ См.: *Schriften der Goethe-Gesellschaft* (1892), Bd. 7: *Das Journal von Tiefurt*, S. 317, 390 (*Kopp A.* Der Gassenhauer... S. 282).

³⁸ Ср.: *Marriage*, № 10; *Voretzsch K.* Zu den deutschen... S. 184 (от солдат гарнизона Галле и Магдебурга) и немн. др.; *Schünemann*, S. 371—372; *Dinges*, № 30; *Sokolskaja*, v. 21.

³⁹ Согласно указанию *E. Marriage*; ср.: *Katalog von Breslauer*, Lfg. 3. Berlin, 1908, № 180. — Старейшая мелодия — см.: *Franck M.* Fasc. quodlib., 1611, № 4.

⁴⁰ «Der plauderhafte Knabe»: *Erk—Böhme*, III, № 1302—1306; *Uhland*, № 107 (= *Erk—Böhme*, № 1302); *Meinert*, № 46; *Simrock*, № 47; *Mittler*, № 303—304; *Böckel*, № 94; *Wolfram*, № 55; *Köhler—Meier*, № 132; *Erbes*, № 136; *Schünemann*, № 279—280; *Sokolskaja*, № 14; *Dinges*, № 18. — О распространении текста в вариациях мелодии см.: *Schünemann*, S. 10, 92.

⁴¹ Нидерл.: см. *Duyse Fl. van.* Tien oude Nederlandsche liederen, vol. 1. 's-Gravenhage, 1905, № 217. — Датск.: *Bolte J.* Deutsche Lieder In Dänemark, S. 183. — Фр.: *Rolland*, LXII a—b.

⁴² «Die Mordeltern»: Erk—Böhme, I, № 50 a—b; Meinert, № 103; Simrock, № 34; Mittler, № 291; Böckel, № 5; Wolfram, № 42; Heeger, I, № 11; Krapp, № 92 и др. — Старая редакция «Es hat ein Gastwirt einen Sohn...»; Erk—Böhme, I, № 50; Meinert, № 102; =Mittler, № 282; Erbes, № 23, Schünemann, № 90—92.

⁴³ См.: Erk—Böhme, I, S. 176.

⁴⁴ См.: Erk—Böhme, I, S. 177.

⁴⁵ Smith (Rom. X), p. 208; Vujeaud, II, p. 237.

«ПИР АТРЕЯ» И РОДСТВЕННЫЕ ЭТНОГРАФИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ В ФОЛЬКЛОРЕ И ЛИТЕРАТУРЕ

Впервые: Советская этнография, 1965, № 6.

¹ См.: *Жирмунский В.* Народный героический эпос. М.—Л., 1962, с. 75 и сл.

² См.: Хойслер, с. 380—402.

³ См.: там же, с. 400—401 («Из „Эдды“ Снорри Стурлусона», пер. Н. А. Сигал); ср.: Saga о Волсунгах, пер. Б. И. Ярхо. М.—Л., 1934, гл. XI, с. 232—234.

⁴ *Schneider Hermann.* Germanische Heldensage. 2. Aufl. Bd. 1. Berlin—Leipzig, 1962, S. 262.

⁵ Хойслер, с. 86.

⁶ Ср.: *Bugge Sophus.* Studien über die Entstehung der nordischen Götter- und Heldensagen. Übers. von O. Brenner. München, 1889.

⁷ *Жирмунский В.* Народный героический эпос, с. 112—113.

⁸ *Петрановић Б.* Српске народне pjesme из Босне и Херцеговине. Београд, 1867, № 55—56, 54.

⁹ *Hörmann,* knj. 1, № XVIII.

¹⁰ В варианте «Женидба Јакши а Митра» в сборнике Вука Караджича мотив антропофагии отсутствует (см.: Вук, кн. 2, с. 597—600, № 95). Однако вариант этот производит впечатление незаконченного фрагмента (может быть, сокращен Вуком?).

¹¹ См.: *Халанский М.* Южнославянские сказания о Кралевице Марке, ч. 1. Варшава, 1893, с. 320—324.

¹² *Геродот.* История в девяти книгах. Пер. и примеч. Г. А. Стратановского. Л., 1972, с. 49—50.

¹³ См.: *Дьяконов И. М.* История Мидии от древнейших времен до конца IV в. до н. э. М.—Л., 1956, с. 412—424.

¹⁴ *Геродот.* История в девяти книгах, с. 33—34.

¹⁵ См.: *Grundtvig Svend.* Danmarks Gamle Folkeviser, Bd. 1. Kjöbenhavn, 1853, S. 29 f. Немецкие переводы: *Grimm W.* Altdänische Heldenlieder. Heidelberg, 1811, S. 253 ff.; *Raszmann A.* Die deutsche Heldensage und ihre Heimat. 2. Aufl. Bd. 1. Hannover, 1863, S. 303—306 (Фарерск. ред.). Английский перевод: *Ancient Danish Ballads,* transl. by R. C. Alexander Prior, vol. 1. London, 1860, p. 26—37.

¹⁶ *Müllenhoff K.* Sagen und Märchen aus Schleswig-Holstein. Kiel, 1845, S. 18.

¹⁷ См.: *Pauly—Wissowa.* Realenzyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft, 2. Reihe, 11. Hbd. Stuttgart, 1936, S. 664 ff. («Thyestes»); *Macculloch J. A.* The Childhood of Fiction. Study on Folk-Tale and Primitive Thought. London, 1905, p. 288 (Ch. X. Cannibalism); ср. также: *Воеводский Л.* Каннибализм в греческих мифах. СПб., 1874, с. 352—361.

¹⁸ *Macculloch J. A.* The Childhood..., p. 229; ср.: *Frazer J. G.* Totemism and Exogamy, vol. 1. London, 1935, p. 73.

¹⁹ *Aarne A., Thompson Stith.* The Types of Folktale. 2d Revision. Helsinki, 1961, p. 120.

²⁰ Аарне—Андреев, с. 30.

²¹ «Катанье» на чужих костях представляет собой также средство симпатической магии, имеющей целью присвоить себе «силу» покойника. См.: *Зеленин Д. К.* Східнослов'янські хліборобські обряди качання й перекидання по землі. — *Етнографічний вісник*, Київ, 1927, кн. 5, с. 9.

²² Ср., например: Ончуков, с. 191—192 (№ 73).

²³ Комментарий, с. 581; ср.: Stith Thompson, vol. 3, p. 206 (G 61 «Relativesflesh eaten unwittingly»).

²⁴ *Cosquin E.* Etudes folkloriques. Paris, 1922, p. 349—399 («Le conte de la chaudière bouillante et de la feinte maladresse» dans l'Inde et hors de l'Inde).

²⁵ *Ibid.*, p. 351—361.

²⁶ См., например: Сказки Зулу. Пер. и вступит. статья Н. Л. Снегирева. М.—Л., 1937, с. 41—43 (по сборнику: *Callaway H.* Nursery Tales. Traditions and Histoires of Zoulous. Natal, 1867, p. 18).

²⁷ Сказки и легенды Вьетнама. Сост. В. Карпов. М., 1958, с. 14—27; ср.: *Cosquin E.* Etudes folkloriques, p. 387; *Contes populaires de Lorraine*, t. 2. Paris, s. a., p. 359—360 (*Lande A.* Contes et légendes annamites. Saigon, 1884, № 22).

²⁸ Аарне—Андреев, с. 51.

²⁹ См.: Bolte—Polivka, Bd. 1, S. 422—423; Stith Thompson, vol. 2, p. 342—343 (E 30 «Resuscitation by arrangement of members. Parts of a dismembered person are brought together and resuscitation follows»).

³⁰ Сказки народов Африки. Ред. и предисл. Д. А. Ольдерогге. М.—Л., 1959, с. 50—52 (Сказки племени ламба, пер. Н. В. Охотиной).

³¹ См.: *Шаргородский М. Д.* Наказание по уголовному праву, ч. 1. М., 1957, с. 21—23.

³² Там же, с. 23.

³³ См.: Жирмунский, Зарифов, с. 357.

³⁴ Керогду. Сост. М. Г. Тахмасиб. Баку, 1959, с. 3.

³⁵ Алпамыш. Узбекский народный эпос. Пер. Л. Пеньковского, ред. В. М. Жирмунского. М., 1958, с. 123—125.

³⁶ См.: *Абеллар Петр.* История моих бедствий. Пер. под ред. Н. А. Сидоровой. М., 1959, с. 199.

³⁷ Рудименты этой более древней формы отмщения сохранились и в некоторых вариантах «повести о съеденном сердце». См.: *Histoire littéraire de la France*, t. 28. Paris, 1881, p. 383, 245—246.

³⁸ См.: *Ecker Lawrence.* Arabischer, provenzalischer und deutscher Minnesang. Bern—Leipzig, 1934, S. 55—61.

³⁹ *Боккаччо Джованни.* Декамерон. Пер. Александра Веселовского со вступит. статьей В. Ф. Шипмарева, т. 1. Л., 1928, с. 387—400; см.: *Landau Marcus.* Die Quellen des Decameron. 2. Aufl. Stuttgart, 1884, S. 111—116; *Lee A. C.* The Decameron. Its Sources and Analogues. London, 1901.

⁴⁰ *Боккаччо Джованни.* Декамерон, с. 462—466.

⁴¹ *Meier John.* Drei alte deutsche Balladen. — *Jahrbuch für Volksliedforschung*, Jhg. 4. Berlin—Leipzig, 1934, с. 56.

⁴² *Chabaneau Camille.* Les biographies de troubadours en langue provençale. Toulouse, 1885, p. 99—103.

⁴³ *Paris Gaston.* Le roman du châtelain de Couci. — *Romania*, 1879, t. 8, p. 343—373; ср. также: *Histoire littéraire de la France*, t. 28, p. 352—390.

⁴⁴ *Paris Gaston.* Le roman de châtelain de Couci, p. 362.

⁴⁵ The roman de Tristan par Thomas. Vol. 1—2. Paris, 1902—1905. Рус. пер. в кн.: *Легенда о Тристане*. М., 1976, с. 134.

⁴⁶ *Paris Gaston.* Le roman..., p. 362.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 367—368.

⁴⁸ *Landau Marcus.* Die Quellen..., S. 114.

⁴⁹ *Paris Gaston.* Le roman..., p. 366.

⁵⁰ *Ritson J.* Ancient English Metrical Romances, vol. 3. London, 1803, p. 193 a. foll, 353 a. foll.

⁵¹ См.: *Clouston W. A.* Popular Tales and Fictions, Their Migrations and Transformations, vol. 9. Edinburgh—London, 1887, p. 191.

⁵² Child, vol. 9, p. 29—38 (№ 269) — пять текстов, записанных в Шотландии.

⁵³ John Meier, S. 161—170 (№ 16); *Umland L. Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder*. Stuttgart, 1881², № 75; см.: *Kopp A. Bremberger-Gedichte*. Wien, 1908; *Rostock F. Mittelhochdeutsche Dichterheldensagen*. Halle, 1925, S. 16.

⁵⁴ John Meier, S. 168.

⁵⁵ Ibid., S. 168—169.

⁵⁶ См.: *Deutsche Sagen*, hrsg. v. den Brüdern Grimm. Berlin, 1905, Bd. 22, № 505.

⁵⁷ Швед.: «Hertig Fröydenborg och Fröken Adelin». — In: *Gejer E. G., Afzelius A. Svenska Folkvisor*, Bd. 1. Stockholm, 1880, № 18, S. 81—84; дат.: «Hertug Frydenborg». — In: *Otrik A., Grundtvig S. Danmarks Gamle Folkeviser*, Bd. V, 2. Kjöbenhavn, 1890, S. 216—247, № 305.

⁵⁸ *M-me d'Aulnoy. Mémoires de la Cour d'Espagne*, vol. 1. La Haye, 1691, S. 108; Child, vol. 9, p. 34.

⁵⁹ John Meier, S. 171—173 (№ 17).

⁶⁰ *Grundtvig Svend. Danmarks Gamle Folkeviser*, Bd. 2. Kjöbenhavn, 1856, S. 504—507, № 94; английский перевод в сб. Прайора: *Ancient Danish Ballads*, vol. 1, p. 390—394, «Maribo well» (№ XXXIX).

⁶¹ *Swinerton C. Four Legends of King Rasalu of Sialkot*. — *The Folk-Lore J.*, London, 1883, vol. 1, p. 129—185 (отдельным изданием: *The Adventures of the Penjab Hero Raja Rasalu by the Rev. C. Swinerton*. Calcutta, 1884); *Temple R. C. The Legends of Penjab*, vol. 1. Bombay—London, s. a., p. 1—65; *Clouston W. A. Popular tales...*, vol. 2, p. 192—195.

⁶² *Маркс К., Энгельс Ф. Соч.*, т. 21, с. 72—73.

⁶³ *Paris Gaston. La Légende du Châtelain de Couci dans l'Inde*. — *Romania*, 1883, vol. 12, p. 359—363.

ЛЕГЕНДА О ПРИЗВАНИИ ПЕВЦА

Впервые в кн.: *Исследования по истории культуры народов Востока. Сборник в честь академика И. А. Орбели*. М.—Л., 1960.

¹ *Brandl Alois. Die angelsächsische Literatur*. — In: *Grundriß der germanischen Philologie*, hrsg. v. H. Paul, Bd. 2. Straßburg, 1908, S. 1027 ff.; ср. также: *История английской литературы*, т. 1, вып. 1. М.—Л., 1943, с. 33 и сл.

² *Koegel R. Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters*, Bd. 1, T. 1. Straßburg, 1894, S. 141.

³ *Веселовский А. Н. Три главы из исторической поэтики*. — ИИП, с. 339—340.

⁴ Жирмунский, Зарифов, с. 26.

⁵ *Ауэзов Мухтар. Киргизский героический эпос «Манас»*. — В кн.: *Ауэзов Мухтар. Мысли разных лет*. Алма-Ата, 1959, с. 486; *Рахматуллин Калим. Манасчылар*. Фрунзе, 1942.

⁶ *Бертельс Е. Э. Неджеф-оглан, туркменский роман о поэте*. — В кн.: *Белек [дар] С. Е. Малову. Фрунзе, 1946, с. 27; ср.: Шабенде. Неджеп оглан. Ашхабад, 1943.*

⁷ *Монголо-ойратский героический эпос*. Пер. и вступит. статья Б. Я. Владимирцова. Пб.—М., 1923, с. 38.

⁸ Там же, с. 25.

⁹ Там же, с. 38.

¹⁰ *Веселовский А. Н. Три главы...*, с. 333 и сл.

¹¹ *Штернберг Л. Я. Избранничество в религии*. — *Этнография*, 1927, № 1, с. 5; ср. также: *Дыренкова Н. П. Получение шаманского дара по воззрениям тюркских племен*. — В кн.: *Сборник Музея антропологии и этнографии АН СССР*, т. 9. Л., 1930, с. 267—291.

- ¹² Санжеев Г. Д. Эпос северных бурят. — В кн.: Аламжи-Мерген. Бурятский эпос. М., 1936.
- ¹³ Там же, с. IX—X.
- ¹⁴ Там же, с. XVIII. — Ср. аналогичное указание Б. Я. Владимирцова: «Вообще же, по понятиям современных ойратов, как-либо искажать эпос — большой грех, за который можно понести кару от гениев-хранителей и от самих богатырей, которых воспевают в той или другой эпосе» (см.: Монголо-ойратский героический эпос, с. 40). То же сообщает об алтайцах А. Коптелов (*Улагашев Н. У.* Алтай Бучай. Ред. и вступит. статья А. Коптелова. Новосибирск, 1944, с. 46—47).
- ¹⁵ Самойлович А. Н. Очерки по истории туркменской литературы. — В кн.: Туркмения, т. 1. Л., 1929, с. 13. — О казахских шаманах-бахсы ср.: Диваев А. Из области киргизских верований. Бахсы как лекарь и колдун. — Этнографическое обозрение, 1907, № 4; Чеканинский И. А. Баксылык, следы древних верований казахов. — В кн.: Записки Семипалатинского отделения Общества изучения Казахстана, т. 1. Семипалатинск, 1929 (с библиографией).
- ¹⁶ Ср.: Исмаилов Е. Акыны. Алма-Ата, 1957, с. 43—56.
- ¹⁷ Рахматуллин Калим. Манасчылар, с. 56; Ауэзов Мухтар. Киргизский героический эпос..., с. 482.
- ¹⁸ Монголо-ойратский героический эпос, с. 34. — Певец, о котором вспоминает Владимирцов, — Тайфер, жонглер и добрый воин, который ехал впереди герцога и всего норманского войска, распевая песню «о Карле, Роланде и Оливье и о вассалах, погибших при Ронсевале» (*Wace, Roman de Rou*, ст. 8035—8040).
- ¹⁹ Книга моего деда Коркута. Пер. В. В. Бартольда. М.—Л., 1962.
- ²⁰ Кононов А. Н. Родословная туркмен. Сочинение Абу-л-Гази, хана Хивинского. М.—Л., 1958.
- ²¹ Источником глав о Куркуте в «Родословной туркмен» является сочинение Рашид-ад-Динна «История Огуза и тюрок и владычества их над миром». См.: Гёкюау Orhan Şaik. Dede Korkut. Istanbul, 1938, с. XVIII—XXI. — Тем самым эта форма легенды о Куркуте засвидетельствована уже в начале XIV в.
- ²² Бартольд В. Турецкий эпос и Кавказ. — Соч., т. 5. М., 1968, с. 483.
- ²³ Из рукописного предисловия акад. В. В. Бартольда к его переводу «Китаби Коркут». Архив АН СССР, 68, I, 183.
- ²⁴ Из многочисленных вариантов этого сказания ср. казахскую версию, переведенную Ч. Валихановым (Записки Русского Географического Общества по отделу этнографии, 1904, т. 29, с. 233—264), и посвященное ей исследование проф. П. М. Мелиоранского «Сказание о Едигее и Токтамыше» (Приложение к т. 29 «Записок Русского географического общества», 1905). Подробнее см.: Жирмунский В. М. Сказание о Идиге. — ТГЭ, с. 358, 385.
- ²⁵ Исмаилов Е. Акыны, с. 47, 390.
- ²⁶ См.: Веселовский А. Н. Три главы..., с. 331.
- ²⁷ Махтум-Кули (*Фраги*). Избранные стихи, М., 1949, с. 27—29 (пер. А. Тарковского). — Анализ всего цикла приписываемых Махтум-Кули стихотворений о «призвании» поэта см.: Бергельс Е. Э. Махтум-Кули о художественном творчестве. — Совет Эдбиети, Ашхабад, 1944, № 7, с. 128—138.
- ²⁸ Черняев Н. И. «Пророк» Пушкина в связи с его же «Подражанием Корану». М., 1908.
- ²⁹ Винников И. Н. Легенда о призвании Мухаммеда в свете этнографии. — В кн.: Сергею Федоровичу Ольденбургу. К пятидесятилетию научно-общественной деятельности. 1882—1932. Л., 1934, с. 124—146.
- ³⁰ Falter Otto. Der Dichter und sein Gott bei den Griechen und Römern. Würzburg, 1934, § 23, S. 79—88.

СТИХОТВОРЕНИЯ ГЕТЕ И БАЙРОНА «ТЫ ЗНАЕШЬ КРАЙ?..»

(«Kennst du das Land?.. — «Know Ye the Land?..»)

ОПЫТ СРАВНИТЕЛЬНО-СТИЛИСТИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Впервые в кн.: Проблемы международных литературных связей. Л., 1962.

¹ См.: *Балли Ш.* Французская стилистика. М., 1961 (первое французское издание — 1909 г.).

² На принципе синонимии построен учебник проф. А. Н. Гвоздева «Очерки по стилистике русского языка» (М., 1952). Ср. рецензию В. В. Виноградова: Вопросы языкознания, 1952, № 6, с. 136—144.

³ *Виноградов В. В.* О задачах истории русского литературного языка. — Изв. АН СССР, ОЛЯ, 1946, т. 5, вып. 3, с. 225.

⁴ Ср.: *Виноградов В. В.* Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX веков. М., 1934, с. 180.

⁵ См.: *Staiger E.* Die Kunst der Interpretation. Zürich, 1955; см. также: *Kayser W.* Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. 5. Aufl. Bern—München, 1959, Vorwort, S. 6 («Поэтическое произведение живет и возникает не как отблеск чего-то другого, а как замкнутое в себе языковое целое»); ср.: *Staiger E.* Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Zürich, 1939, S. 12 («Мы должны не объяснять, а описывать. Историка литературы интересует слово поэта, слово само по себе, а не то, что стоит где-то за ним, над ним или под ним»).

⁶ Ср. об этом рецензию Чезаре Казеса (Рим) на книгу Штайгера «Die Kunst der Interpretation»: Weimarer Beiträge, 1960, H. 1, S. 158—167.

⁷ См.: *Spitzer L.* Stilstudien, t. 2. München, 1928, S. 535, — где Шпитцер подводит итог своим устным спорам с автором настоящей статьи.

⁸ См.: *Жирмунский В. М.* Проблемы сравнительно-исторического изучения литератур. — Наст. изд., с. 67.

⁸ См.: *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин, гл. V. (Два стиля). Л., 1978. — См. также сравнение стихотворений А. Блока и А. Ахматовой в статье «Два направления современной лирики» (*Жирмунский В.* Вопросы теории литературы. Л., 1928, с. 182—189).

¹⁰ См.: *Malblanc A.* Pour une stylistique comparée du français et de l'allemand. Paris, 1944; ср. рецензию Ж. Вандриеса — Bulletin de la Société Linguistique de Paris, 1946, XLII (1942—1945), 2, p. 115—120; *Vinay J. P., Darbelnet J.* Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction. Paris, 1958; ср. рец. В. Г. Гака: Вопросы языкознания, 1961, № 3, с. 129—133.

¹¹ Сходные задачи ставит книга А. В. Федорова «Введение в теорию перевода» (изд. 2-е. М., 1959). Однако при творческом характере перевода сопоставление его с оригиналом может также служить историко-сравнительному изучению двух различных литературных стилей. Ср. статью: *Сигал Н. А.* Шиллер и Расин. — В кн.: Проблемы международных литературных связей. Л., 1962.

¹² *Goethes Tagebuch der italienischen Reise, 9—10 Okt. 1786.*

¹³ *Curtius E. R.* Europäische Literatur and lateinisches Mittelalter. 2. Aufl. Bern, 1954, Kap. 10 (Die Ideallandschaft), S. 191—209.

¹⁴ См.: *Жирмунский В. М.* К вопросу об эпитете. — В кн.: *Жирмунский В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.

¹⁵ *Edinburgh Review, 1825, Aug.*

¹⁶ *Beresford B.* German Erato. A collection of favorite songs translated into English with original Music. London—Berlin, 1798; см.: *Gottbrath K.* Der Einfluss von Goethes «Wilhelm Meister» auf die englische Literatur. Lippstadt i. W., 1943, S. 3—4; ср. также: *Carré J. M.* Goethe en Angleterre. Paris, 1920, p. 73, 93, 98—99.

¹⁷ Carré J. M. Goethe en Angleterre, p. 98.

¹⁸ Ср.: Quayle Th. Poetic Diction. London, 1924.

¹⁹ Другой пример «stock-diction» в том же отрывке: «легкие крылья Зефира» («light wings of Zephyr») — с заглавной буквы! Ср. у Гете: «Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht». По соседству стоит, однако, типичный для восточных поэм лексический «ориентализм»: gardens of Gul (персидск. Gul в значении *rosa*).

²⁰ См.: Жирмунский В. Жизнь и творчество Байрона (вступительная статья к «Избранным сочинениям Байрона» (т. 1, Пб.—М., 1922)), гл. «Словесный стиль».

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ *

- Аарне** 62, 166, 189, 190, 207, 230—232, 273, 331, 337, 338, 341—343, 384, 386, 387, 427, 434, 446, 448—450, 453, 460, 466, 470, 471
Абдаллах 43
Абеляр Петр 388, 471
Абу Нивас 342
Абубекр 406
Абулгази-хан 322, 405, 456, 473
Абул Фарадж 37
Аваз-хан (Айваз) 26, 33, 250
Август 449
Авижанская С. А. 452
Авраам 24, 383
Агамемнон 31, 238, 376, 377
Агафон 377
Агиш 265
Адельхейта 244
Адонис 127
Адриан 62
Адрианова-Перетц В. П. 454
Азадовский М. К. 101, 193, 437, 439
Аимбетов К. 444
Айваз см. Аваз
Ай-Чурёк 212, 213
Акир Премудрый 239
Ак-кан 57, 233, 321, 332
Ак-Кобен 319
Ак-Сахал 27, 320
Алатай 333
Александр Македонский 39, 77, 162, 248, 305, 313
Алексеев М. П. 10, 175, 435, 436, 439, 445
Аленка 385
Аленушка 338
Алеуко 334
Алеша Попович 207, 208, 272, 320
Али 57
Али бен Джаффар 64
Алиятт 382
Алимджан Хамид 316
Али-Шахимардан 406
Алкей 19, 112
Алкиной 109
Алмамбет 235
Алпамыш 33, 56, 57, 59, 190, 209, 217, 222, 232—234, 240, 279, 314—323, 327—334, 388
Алпамыша (Алып-Манаш) 57, 329
Алип-Кара-Күш 331
Алтан-Цеджи 26, 27
Альберих 265, 267, 306
Альбуин 261
Альпхарт 26
Альтамира-и-Кревеа Рафаэль 446
Альфонс VI 31, 197, 238
Амур 122, 133, 341, 389
Ангелия 198
Андреев Н. П. 62, 189, 207, 230—232, 273, 331, 337, 338, 341—343, 384, 385, 387, 427, 434, 446, 448—450, 453, 460, 466, 470, 471
Андрियाш 211
Андромаха 198
Аничков Е. В. 123, 439
д'Анкона 44, 89
Анна Бретанская 453
Антар 28, 208
Антиох 241
Антонович Вл. 271, 427
Антун Дубровчанин 457
Аплоравд 241
Аполлодор 380, 426
Аполлон 407
Апраксия, княгиня 208, 238
Апулей 341
Ариман 180
Ариосто Лодовико 224
Аристотель 75, 149, 161, 180
Арнаутовъ М. 451
Арслан 60
Артур, король 34, 170, 217, 218
Астахова А. М. 427, 460
Астиаг 380, 381
Асторга 393
Атлас, царь 199
Атрей 375—378, 380, 396

* Курсивом набраны страницы Примечаний.

- Атила (Атли) 26, 34, 231, 254, 255, 257, 262, 266, 267, 289, 291, 301—304, 306, 377, 388
 Аүзөв Мухтар 82, 403, 465, 472, 473
 Афанасьев А. Н. 97, 99, 229, 272, 274, 338, 385, 427, 431, 443—450, 453, 461, 464, 466
 Афзалов Мансур 167
 Афина 320
 Ахилл 31, 56, 198, 199, 217, 238, 302
 Ахматова Анна 474
 Ашык-айдын 399
- Баба-Туклас 213
 Бабур, султан 178
 Багдасар 24, 26, 210, 430
 Бадмин Улан
 Байбури 316, 317, 327
 Байрон Дж. Г. 6, 60, 70, 72, 79—81, 142, 143, 147, 150, 155, 158, 161, 408, 409, 412, 418—425
 Байсары 316, 319
 Байыш 59
 Балай 112
 Балашов Н. И. 443
 Балли Шарль 408, 412, 474
 Вальдансперже Фернан 158
 Бальдер (Бальдр) 127, 310
 Бальзак Оноре 69, 143, 146, 151, 161
 Бамси-Бейрек 59, 240, 323, 328, 329
 Банашевич Н. 180, 204, 237, 240, 249—253, 263, 280, 448, 455—458
 Банович С. 456
 Вану Гушасп (Гушасп) 28, 30, 227, 238
 Барсов Е. В. 127
 Бартольд В. В. 59, 322, 404, 405, 434, 445, 451, 452, 457, 465, 473
 Бартч Карл 285
 Барчин (Барсын-хылуу) 316—319, 322, 329
 Бастван А. 121
 Ватюшков Ф. Д. 127
 Бахофен 123
 Бахрам Гур 40
 Баян (Баян Сулу) 48, 49, 52
 Беатриче 182
 Беда Достопочтенный 397, 398
 Бедье Жозеф 47, 166, 249, 431, 432, 444, 455, 458, 467
 Безеке Г. 307, 464
 Безобразов П. В. 434
 Белинский В. Г. 87
 дю Белле Иоахим 179
 Бембо П. 182
 Бенфей Т. 98, 101, 119, 340, 396
 Бевоульф 112, 168, 261, 292, 293, 302, 308
 Беренгер, граф Барселонский 197
- Бересфорд Бенджамин 419, 420, 474
 Бернарт де Вентадорн 171
 Бернлеф 398
 Бертельс Е. Э. 432, 434—446, 472, 473
 Бертоле 167
 Беруль 42, 162
 Бертран де Борн 108, 173
 Бессонов А. Г. 452, 465
 Бессонов П. А. 455
 Бетховен Людвиг ван 356
 Бехауддин 406
 Бехзад 177
 Бижан 40
 Билерик 60
 Бинан 177
 Бирс Г. 142, 442
 Битерольф 255
 Блөделин 301
 Блок А. 474
 Бова (Бово д'Антоня) 239, 240, 243, 247, 249, 252, 253, 274, 275, 313, 325, 335
 Богшич В. (Богшиһ) 204, 211, 212, 216, 222, 236, 243, 251, 270, 271, 278, 427
 Богораз В. Г. 13
 Бодмер И. Я. 282
 Бодянский О. М. 86
 Боккаччо Джованни 74, 78, 79, 85, 91—93, 101, 148, 178, 272, 325, 389, 390, 392, 393, 395, 435, 436, 471
 Бокль Г. Т. 87, 110, 111
 Больте И. 345, 348, 351, 428, 434, 448—450, 466—469, 471
 Бомарше П. О. 345
 Бонино из Милана 457
 Бон-Мейер Юрген 88
 Боратав Пертев Найли 343, 467
 Боринский К. 128
 Боровков А. К. 445
 Боура К. 193, 315, 441, 444, 446, 465
 Бошка Югович 148
 Боярдо М. 224
 Брагинский И. С. 459
 Бранкович Юрий см. Юрий Бранкович
 Браун Макс 193, 219, 446, 451, 452, 465, 466
 Браун Ф. А. 127
 Брауне Вильгельм 285, 453, 463, 464
 Броун Джон 124, 125, 439
 Бруно Джордано 183
 Брунsvик 274, 325
 Брухман К. 128
 Брюйан 26
 Брюнетьер Фердинанд 111, 128
 Брюнхильда 28, 223, 227, 228, 232, 254, 256, 257, 283, 288, 290, 295—301, 303—306, 309, 311, 453

- Буало Никола 147, 161
 Бугге Софус 378, 470
 Бугра-хан 63, 64
 Бум-Эрдени 27
 Бурдах Конрад 36, 37, 43, 431, 432, 440
 Буркхардт Якоб 95
 Буря-богатырь 228
 Буслаев Василий 25, 244, 246
 Буслаев Ф. И. 86, 97, 119, 207, 255, 448
 Бутлер 392
 Бюжо Ж. 350—352, 370, 371, 428, 468—470
- Ваген** 88
 Вагнер Рихард 296
 Вайан Андре 190, 249—251, 253, 263, 455—458
 Вайс Курт 311, 454, 464
 Ваккернагель В. 114, 126
 Валиханов Ч. Ч. 450, 473
 Вальдемар см. Владимир
 Вальтер Аквитанский 31, 238, 245, 281
 Вальтер фон дер Фогельвейде 88, 131, 164, 173
 Вальтер В. 348, 350, 429, 469
 Вальцель Оскар 287, 463
 Вандриес Ж. 474
 Ван-Тигем Поль 74, 140, 146, 154, 155, 158, 160, 161, 441, 443
 Вейнемейнен 24, 400
 Вейсштейн Ульрих 158, 443
 Веланд 212, 450
 Вельфлин Генрих 144, 442
 Венелин Ю. И. 427
 Вергилий 53, 54, 292, 313, 347
 Вернер Захария 101
 Вернер Р. 124
 Вероккио 180
 Веселовский Александр Николаевич 7, 10, 12, 13, 19, 21—24, 28, 29, 39, 45—47, 49—55, 74, 78, 79, 84—124, 126—136, 150, 154, 157, 159, 163, 169, 178, 187, 189, 190, 192, 193, 205, 206, 218, 247—249, 260, 261, 263, 264, 272, 310, 337, 344, 398, 427, 430, 432, 434—440, 444, 445, 448, 449, 451, 454, 456, 457, 459—461, 471—473
 Веселовский Алексей Николаевич 86
 Весельский А. 340, 341, 467
 Вивьен 26, 33, 216, 251, 264
 Вядемани М. 369
 Видосава 216, 243
 Видсит 261
 Видукинц 282
- Викрамадитья 386
 Виллон Франсуа 161
 Вильманс В. 131, 284, 296, 309, 440, 463
 Вине Ж. П. 412
 Винкельман И. И. 147
 Виноградов В. В. 474
 Винников И. Н. 473
 Виньи Альфред де 158
 Вио Теофиль де 96
 Вис 41
 Владимир (Вальдемар), кн. 30, 31, 33, 34, 203, 207, 225, 229, 238, 245, 247, 250, 255, 257, 259, 260, 266—268, 307
 Владимирцов Б. Я. 27, 320, 399, 400, 403, 430, 465, 472, 473
 Воеводский Л. 99, 105, 437, 470
 Воислав Воинович 205
 Воиновичи 379, 380
 Волх Всеславьевич 211, 234—237
 Вольга Святославович 235
 Вольнер 209, 276
 Вольтер 80, 147, 151
 Вольф Е. 128, 129
 Вольф Ф. А. 283, 307, 459
 Вольф-Дитрих 245, 246, 282, 459
 Вольфрам (фон Эшенбах) 264, 313, 353
 Вордсворт 142, 143, 153
 Воронин Н. Н. 236, 454
 Всеслав Брючиславович 234—236
 Вук Бранкович 203, 204, 207, 211, 214, 236, 237, 250, 251, 256, 458
 Вукашин 203, 209, 211, 216, 218, 242, 243, 252, 274
 Вундт Вильгельм 234, 302, 311, 323, 454
 Вьлко 222
 Вячеслав, король 218
- Гайдов 50, 433
 Гак В. Г. 474
 Гали 29
 Галиенна 32
 Ганелон 204, 250
 Гарен де Монглан 32, 33
 Гарпаг 380, 381
 Гартман фон Ауэ 78, 305, 313, 461
 Гарун-аль-Рашид 342
 Гаупт Вальдемар 260
 Гвильгельмо Гвардастаньо 389, 390
 Гвильгельмо Россильоне 389
 Гвидон 243, 249
 Гиллем де Кабестань 43, 390, 391, 395
 Гвискардо 392
 Гвоздев А. Н. 474
 Гегель Г. В. Ф. 117, 120, 136

- Геземан Г. 193, 446
 Гейер Э. Г. 426, 472
 Гейне Генрих 373
 Гейслер Фридрих 220, 451, 452
 Гектор 198, 199
 Гекуба 199
 Генрих Лев, герцог Брауншвейгский 274, 325
 Генрих фон Морунген (Морингер) 164, 171, 325
 Генрих фон Фельдеке 140, 164, 313
 Генцмер Ф. 287, 464
 Георгий св. 207
 Гербер Г. 128
 Гердер И. Г. 10, 44, 79, 114, 115, 121, 125, 146, 159, 282, 283, 361, 438, 440, 443
 Геро 346
 Геродот 329, 341, 380—382, 466, 470
 Герхард из Голенбаха 325
 Герцен А. И. 87
 Гесиод 407
 Гесснер Соломон 153
 Гёте И. В. 8, 9, 73, 79, 80, 115, 131, 147, 148, 158, 282, 356, 359, 361, 363, 373, 408, 412—417, 419—421, 424, 425, 435, 469, 475
 Ги де Бургонь 240
 Гиар М. Ф. 158
 Гизетт Р. 170, 444
 Гибих, Гибихунги 299
 Гиз, герцог 357
 Гизельхер 299
 Гильом Английский 61, 64
 Гильом Оранжский 33, 58, 240, 245, 247, 250—253, 264, 308, 457
 Гильфердинг А. Ф. 166, 193, 207, 225, 227, 234, 238, 245, 250, 270, 271, 307, 427, 430, 450, 458
 Гиневра 42
 Гипократ 347
 Гираут де Борнель 165
 Гисмонда 392
 Гобино 95
 Говэн 28
 Гоголь Н. В. 69, 75, 146, 154
 Гойко 274
 Голенищев-Кутузов И. Н. 442, 445, 446
 Голицын, кн. 88
 Головацкий Я. Ф. 127, 270, 427
 Гольстер Вольфганг 296, 454, 463
 Гомер 22, 149, 167, 192, 193, 199, 282, 283, 292, 310, 314, 323, 326, 330, 331, 447, 454
 Гонгора 148
 Горислава 203
 Горн, король 274
 Горький А. М. 72, 148, 189, 261, 337, 339, 459, 466
 Готфрид Страсбургский 77, 140, 163
 Готфрид фон Нейфен 171
 Готье Леон 284, 430, 431, 450, 455, 457
 Готшед И. К. 145
 Гофман 286
 Гофмансвальдау Гофман фон 144
 Гофмансталь Гуго фон 73
 Гоше 88
 Грановский Т. Н. 86
 Грасиана 61
 Грей Томас 147
 Грендель 292
 Гретхен 60
 Григорий Столпник, папа 273, 461
 Григорий Турский 257, 281
 Григорьев А. Д. 230, 272, 427
 Гримм, братья 86, 97, 114, 119, 159, 283, 387, 428, 455, 466, 472
 Гримм Вильгельм 382, 458, 470
 Гримм Якоб 88, 115, 119, 127, 199, 283, 285
 Грин Роберт 95, 96
 Грифиус Андреас 144
 Гроздана 210
 Гроссе Р. 128, 444
 Грот Я. К. 439
 Грузинский А. Е. 428, 462
 Груя Новакович 216, 223
 Губернатис А. де 89, 99, 433
 Гудзый Н. К. 67
 Гудруна 255, 289, 290, 296, 298, 300, 304, 311, 377, 378, 380, 383, 388
 Гулдажин-мангас 27
 Гумбольдт Вильгельм 120
 Гундихарий 301, 304
 Гуннар 228, 255, 262, 288, 289, 291, 300, 304, 377
 Гунтер 28, 31, 216, 223, 227, 229, 231, 238, 254, 256—258, 261, 262, 288, 289, 295, 296, 298—301, 303, 306, 309, 377, 452
 Гургани 41, 42, 44, 78, 139
 Гурдаферид 28
 Гуреам 30
 Гурки-бай 63
 Гурун 390
 Густав Адольф, король шведский 372
 Гуттен Ганс фон 244
 Гуттен Ульрих фон 244
 Гутторм 299
 Гюго Виктор 143
 Гюль 42, 43
 Гюон де Бордо 58
 Давид Сасунский 25, 26, 29, 32, 226, 286, 430
 Давлат-шах 177, 178
 Даная 134

- Данила Игнатъевич 245
 Данило Бессчастный 272
 Данило Васильевич 272
 Данилов Кирша 203, 207, 211, 225,
 227, 234, 250, 272, 274, 278, 428,
 430
 Данкварт 284
 Данте Алигъери 40, 44, 86, 91—93,
 101, 108, 111, 146, 148, 158, 161,
 173, 179, 182, 389
 Дарбельне Ж. 412, 474
 Дасье Андре 75
 Дельбеген 233, 321, 332
 Державин Г. Р. 125, 439
 Десницкий В. А. 435
 Дестунис Г. С. 276, 460
 Детлейф (Дитлейб, Тетлейф) 255,
 256, 258—260
 Дегуш Ф.-Н. 74, 153
 Джамгурчи 265
 Джами Абдурахман 177
 Джанбай (Кен-Джанбай) 265
 Джангар 26, 27, 34, 307
 Джауфре Рюдель 171, 172
 Джахангир (Джахангир-ходжа) 33,
 60
 Джекобс 21, 205
 Джефри Ф. 419
 Джаханэ 43
 Джонсон Сэмюэль 144
 Джульетта 51
 Джуманбулбул-оглы Эргаш 26, 399
 Джурабаев Б. 328
 Джуриинский В. 450, 461
 Джурич Войслав (Бурић) 197, 199,
 447, 448
 Джурич (Бурић) Милош Н. 447
 Диваев А. А. 473
 Дигенис Акрит 26, 226, 241, 264, 452
 Дидро Дени 74, 151, 153
 Диккенс Чарльз 69, 75, 79, 143, 146,
 151, 154, 161
 Дионис 109, 127
 Дионисий Ареопагит 174
 Дингес Г. Г. 359, 361, 428, 469
 Дитерих К. 275, 276, 459, 460—461
 Дитрих Бернский (Тидрек) 26, 34,
 134, 202, 231, 245, 255, 256, 258—
 261, 266, 267, 282, 284, 288, 301,
 304, 305, 308, 311, 312
 Дмитриев Н. К. 450, 452, 465
 Добролюбов Н. А. 86, 87
 Добрыня Никитич 25, 28, 203, 207,
 229, 230, 267, 268, 284, 307, 325,
 328, 335
 Додон 243, 249
 Доде Альфонс 75, 154
 Дойчин, воевода 273
 Докшин-Шара-Мангус-хан 28
 Домруль 277
 Донн Джон 144
 Донсьё Г. 344, 346, 348—355, 358,
 428, 467—469
 Достоевский Ф. М. 72, 79, 148, 154,
 161
 Драгоманов М. П. 271, 427
 Дрёге К. 296, 463
 Дружневна 249
 Дунай Иванович 220, 225—227, 229,
 254, 257, 267
 Дусолин 240
 Дьяконов И. М. 381, 470
 Дьяконов М. М. 432
 Дыренкова Н. П. 472
 Дюмезиль Г. 310, 434
 Дюпрель К. 122
 Дюранти Л. Э. 143
 Дюрер Альбрехт 177
 Евгеньева А. П. 428
 Евпраксия 31, 32
 Еврипид 377
 Евросинья 216
 Евстахий св. (Евстафий, Плацид)
 60—64
 Евстратий 101
 Едигей (Идиге) 24, 27, 32, 204, 213,
 214, 265, 405, 406, 457, 464
 Еки-Дееп 57
 Ели Меровин 245
 Елизавета, королева английская 109
 Ермак Тимофеевич 250
 Ефименко П. С. 456
 Жаворонков А. З. 445
 Жапаркул 33
 Жданов И. Н. 270, 460
 Жён Симон 158, 443
 Жёнэ Р. 95
 Жирмунский В. М. 5—17, 427—429,
 431—435, 438, 441, 443—446, 448—
 462, 465—467, 469—475
 Жуковский В. А. 85, 91, 96, 97, 147,
 421
 Заль 40, 52
 Зан-Будинг 27
 Зарифов Х. Т. 427, 434, 445, 449, 450,
 452, 459—462, 465, 466, 471, 472
 Зеленин Д. К. 13, 427, 452, 453, 471
 Зеланский Ф. Ф. 73
 Зенги-баба 406
 Зигмунт 306
 Зигфрид 26, 28, 34, 56, 202, 207, 208,
 215—217, 223, 224, 226—229, 231,
 232, 234, 241, 243, 254—258, 261,
 262, 264, 288, 295—299, 302—304,

306, 308—312, 323, 377, 453, 454,
456
Зимрок Карл 349, 364, 429, 468—470
Зингер С. 43, 241, 431, 432, 455
Зиннер П. И. 360, 428
Змей Огненный-Вук 211
Золушка 79, 337
Золя Эмиль 143, 151
Зораб см. Сохраб
Зухра 44, 50

Иаков 256
Ибн-Кузман 38, 39, 441
Иван Грозный 229
Иван Косанчич 223
Иван-паревич 203, 228, 229, 337, 453
Ивашка 385
Иво Црноевич (Иво Чарноевич) 222,
257, 379
Ивэн 40
Игорь, кн. 255
Иессен Э. 296, 463
Изольда 41—43, 49, 51, 390
Изяслав Владимирович, кн. 234, 236
Илиас см. Илья
Илларион 456
Ильдико 301
Ильзан 245
Ильюшка Пьянюшка 226
Илья Греческий 266, 267
Илья Муромец (Илья Русский, Или-
ас) 28—31, 58, 134, 199, 203, 217,
227, 230, 238, 239, 245, 247, 255,
258—260, 265—268, 278, 284, 286,
453
Илья Попов 212
Иньорес 390
Иоани Кантакузин 215, 216, 243
Иоани Павлович 247
Иогансон Э. Г. 354, 356
Иордан 281
Иорданов В. 451
Иосиф Прекрасный 32
Ир 327
Иречек К. 248, 446, 457
Иринг 284
Исайя 407
Искандер 39
Ислам-шаир 167
Исмаил 216
Исмаилов Е. 399, 473
Истрин В. М. 90, 436
Исфендиар 30, 56, 217, 238, 239
Итий 380

Кагаров Е. Г. 13, 451—453
Казес Чезаре 474
Казы 27, 250

Кайду 452
Кайкубад 317
Кайё ибн Дарих 43
Кайып 213
Калдыргач 318, 328
Калин-царь 238
Калинин 307
Калипсо 331
Каллисфен 39
Кальдерон де ла Барка Педро 114,
144
Кам 386
Кан-Турал 225, 226
Каныкей 227
Карабатыр 50
Караджан 222, 317, 320, 328
Караджич Вук 131, 203, 205, 207,
209, 210, 214, 215, 217, 218, 220—
224, 234, 236, 237, 239, 242, 249,
250, 252—254, 256, 257, 264, 270,
271, 273, 274, 278, 427, 470
Каракез 59
Каралаев С. 213
Караман 59
Карамзин Н. М. 147
Карасай 27, 250
Кардуччи Джозуэ 89, 92, 93
Кареев Н. И. 111
Карен 180, 181
Карл Великий 26, 30—34, 53, 196,
204, 215, 218, 237, 238, 246, 248,
250, 252, 274, 307, 313, 325, 335,
457, 473
Карл Мартелл 196
Карлейль Т. 158, 419, 420
Карлыг 60
Карпов В. 467, 471
Карре Жан-Мари 158, 419, 474
Карчар 277
Карьер М. 114
Карье 334
Каспан Афанасьевич 32
Кассандра 248
Катарский М. 443
Катранов Н. Д. 427
Качановский Влад. 222, 427
Качич 242, 243
Кейкаус, шах 30, 31, 238
Кёлер Р. 350, 351, 430, 469
Кельдибек 403
Кер В. П. 288
Кёроглы (Гороглы) 24, 26, 29, 33,
191, 204, 209, 210, 214, 218, 246,
250, 262, 277, 278, 388
Кизасар 381, 382
Кивви-аль 29
Кир 134, 214, 380—382
Киреевский А. В. 211, 259, 272, 427,
459
Кирка 331

- Кирпичников А. И. 157, 199, 229
 430, 443, 447, 460
 Китоврас 102, 119
 Китс Джон 144
 Клитемнестра 377
 Клопшток Ф. Г. 75, 146, 153
 Клябер 292
 Кобляды 59, 60
 Кобыкты 60
 Ковалевский М. М. 123
 Коаимо (Медичи) 94
 Козин С. А. 430
 Козы-Корпеш 48, 52
 Козын-Эркеш 57
 Кокалдаш 317, 388
 Коклан 394, 395
 Колер А. 133
 Колтаба 320, 329
 Кольридж С. Т. 142, 143, 153, 420,
 426
 Компаретти 89
 Конгодой 30, 238
 Конлах 29
 Кононов А. Н. 465, 473
 Конрад Бюрдбургский 391, 393
 Конрад из Регенсбурга 264, 313
 Конрад Н. И. 174, 445, 466, 467
 Константинополь 25, 250
 Конт Огюст 111
 Конурбай 57, 58
 Конхобар 24, 210
 Копецкий М. 445
 Кош А. 357, 358, 469, 472
 Коптелов А. 57, 434, 451, 454, 465, 479
 Коркут (Коркуд) 404, 405, 473
 Корнель Пьер 117, 144
 Коропчевский Д. 438
 Корш В. Ф. 157, 443, 462
 Косвен М. О. 452
 Коскен Э. 340, 385, 386, 396, 439, 450,
 471
 Котлу-бег 226
 Котсадин, царь 216
 Кох Макс 159
 Кравцов Н. И. 202, 448
 Крайер 286
 Кралик Д. 229, 309, 453, 464
 Краусс Ф. С. 453
 Крачковский И. Ю. 432
 Крегьон де Труа 40, 58, 61, 63, 69,
 78, 139, 162, 164, 170, 240
 Кримхильда 231, 241, 255—258, 296,
 298—300, 302, 304, 306, 309, 311,
 377, 378
 Крон Карл 190, 340, 456, 467
 Крюкова Аграфена 461
 Крюкова Марфа 235, 270, 460
 Ктесий 351
 Кудрявцев 86, 91
 Кудряшев М. И. 104
 Кулешов В. И. 443
 Култай 317, 318, 320, 327
 Кун Хуго 99, 120, 311, 464
 Кунов 123
 Кунтугмыш 63, 64
 Курциус Э. Р. 415, 474
 Куси, кастелан де 395
 Кухулин 24, 29, 210, 302
 Кэдмон 168, 291, 293, 397—402
 Кюневульф 168, 291, 293, 398
 Кюренберг 167

 Лаван 256
 Лазарь 198, 203, 204, 207, 250, 251,
 273
 Лакомб П. 128
 Ламанский В. И. 450, 457, 462
 Ланселот 24, 28, 42, 58, 60, 162, 215
 Лансон Г. 74, 153
 Лаодамия 199
 Лассаль Фердинанд 79, 435
 Лафито Ж. Ф. 124, 125, 439
 Лахман Карл 88, 129, 283—286, 300,
 307
 Лацарус М. 120, 121, 439
 Лашоссе Пьер-Клод Нивель де 74,
 153
 Лаэрт 326, 327
 Леандр 346
 Леббок 123
 Лебрехт 121
 Левис оф Менар А. 228—230, 304,
 431, 453, 464
 Лейбниц 111
 Лейли 181, 183
 Ленин В. И. 67, 68, 187, 200, 435,
 446, 447
 Ленрот Элиас 284
 Лео 79
 Леонардо да Винчи 176, 177, 180
 Леонова А. М. 359
 Леонтьев 86
 Лермонтов М. Ю. 326, 413
 Лессинг Г. Э. 147, 153
 Либрехт Ф. 109, 123, 271, 461
 Лилиенкрон Р. 126
 Лиза 60
 Лилиеблад Свен 230, 453
 Линней К. 341
 Липкин С. 430, 445, 446
 Ллудгер 398
 Лихачев Д. С. 77, 170, 175, 203, 236,
 261, 268, 336, 375, 444, 445, 448,
 454, 459, 460, 466
 Лобна 43
 Лобода А. М. 219, 450, 451, 456, 462
 Ловджой А. О. 141, 442
 Ловмор 382
 Лозинский М. И. 433

- Лопе де Вега 144
 Лорд А. 166, 168, 169, 172, 444, 446
 Лоренцо (Великолепный) 94
 Лукьянов И. 245, 456
 Лурье Я. С. 445
 Лэнг Эндрию 120, 122, 123, 133, 134, 186, 206, 439
 Люблинский В. С. 445
 Людвиг 243
 Людвиг фон Глейхен 240
 Людвиг Строгий 392
 Людвиг Тюрингенский 244
 Людовик XIV 146, 252, 351, 372, 373
 Людовик XV 351, 372
 Людовик Святой 33
 Лунгман В. 54, 55, 433
 Лютер Мартин 115
 Лютца Богдан 211, 212, 271, 273
 Лясота Эрих 245, 456
 Лященко А. И. 267, 460
- Майер Джон 390, 392, 393, 429, 456, 460, 461, 468, 469, 471, 472
 Майков Л. 436
 Макарий 62
 Маккиавелли Никколо 177
 Маккензен Лутц 340, 451
 Маккулок 384, 466, 470
 Максим 257
 Максимилиан I, германский император 453
 Максимо 226
 Малгария 239, 249, 253
 Малов С. Е. 472
 Малуша 203
 Мальблан А. 412, 474
 Мальбрук (герцог Мальборо) 356, 357, 359
 Мамыш-бек 322
 Ман 88
 Манап Осмон 403
 Манас 33, 57, 58, 60, 204, 212, 214, 217, 218, 227, 246, 265, 286, 308, 399, 403
 Мани 180
 Маннгардт В. 120, 127, 439
 Маргарита 390
 Маргарита, королева датская, 383
 Маретич Т. 199, 243, 269, 447—450, 453, 456, 458, 460—462
 Мариво П. 74, 153
 Мария Антуанетта 356
 Мария Лебедь Белая 206, 212
 Мария Лиходеевна 206
 Мария, царица, сестра Алексея III Комнена 226
 Марк, король 41, 49
 Марко Краевич 30, 58, 196—199, 203, 204, 207—209, 211, 212, 215—218, 220, 222, 223, 237—239, 241, 248—253, 256, 264, 269—272, 274, 277—279, 284, 286, 325, 379, 380, 388
 Маркабрюн 249
 Марков А. В. 428, 453, 461
 Маркс К. 20, 22, 67, 68, 71, 75, 76, 80, 130, 152, 187, 200, 430, 432, 435, 445, 468, 472
 Марлигт 79
 Марло Кристофер 96
 Марр Н. Я. 47, 91, 98, 100, 129, 175, 188, 432, 436—438, 440, 445
 Маршак С. Я. 50, 433
 Матфей, король венгерский 236
 Махал И. 242, 269, 271, 276, 446, 448—452, 454—456, 460—462
 Махмуд Кашгарский 54
 Махорель, султан 265
 Махтум-Кули 406, 407, 473
 Мгер 25, 26, 29, 235
 Меджнун 40, 181—183
 Медици 94
 Медуза 199
 Мейер Г. 131, 357
 Мейлах М. Б. 444
 Мастер Вильгельм 414
 Мелеаган 58
 Мелетинский Е. М. 14, 459, 466
 Мелиоранский П. М. 450, 473
 Мелюзина 133, 212
 Менделеев Д. И. 87, 135
 Менендес Пидаль см. Пидаль
 Мениже 40
 Мерварт Л. А. 466
 Меретрыса 243, 249
 Метерлинк Морис 101
 Мехтер 277
 Микельанджело 182
 Миклошич Ф. 279, 462
 Миладиновы Д. и К. 212, 216, 222, 428
 Милан Топлица 223
 Милиас, король гуннов 266
 Милица, царица 198, 203, 204, 207
 Миллер Всеволод 29, 31, 190, 202, 238, 247, 259, 431, 449, 455, 456, 459
 Миллер Орест 97, 436, 459
 Милош Обилич (Кобилич) 203—205, 211, 214—217, 223, 250, 251, 256, 379, 455, 458
 Милош Обренибегович 257, 258
 Милошич 264
 Милутин, король сербский 273
 Милутинович (Милутиновић) 242, 428
 Мильтон Джон 75
 Мимир 298
 Мина де Костура 270

- Миньона 414, 419
 Мирхонд 177
 Мисирков К. П. 450, 451
 Михаил Казаринов 272
 Михаил, бан 273
 Михайло Данильевич 246
 Михайло Потык 212, 213, 220, 230, 453
 Мицкевич Адам 81
 Мишианик Я. 445
 Мобад 41
 Моисей 388
 Мольер Ж.-Б. 143
 Момчилица 216
 Момчило, воевода 209, 215, 216, 218, 243, 278
 Монталамбер М.-Р. 177
 Монтано Рокко 149, 443
 Мопассан Ги де 161, 163
 Морган Л. 19, 67, 123
 Морингер см. Генрих фон Морунген
 Морозов А. А. 442
 Мохи-бай 63
 аль-Мохтадир 197
 Муйо 264
 Мур Томас 421
 Мурад, султан 264
 Мурко М. 166, 193, 446
 Муса 199, 237
 Мутамин 197
 Мухаммед, пророк 406, 407
 Мэлори Томас 170
 Мюлленгоф Карл 88, 126, 267, 284, 383, 436, 440, 460, 463, 470
 Мюллер Макс 99
- Набонид** 381
 Навои Алишер (Мир-Али-Шер) 39, 44, 78, 140, 164, 175, 184, 188, 445, 446
 Наполеон 351, 356, 372, 373
 Настасья Королевична 220, 225, 227
 Настасья Лебедь Белая 212
 Настасья-поленица 226, 335
 Науман Ганс 286, 312, 465
 Неккель Г. 230
 Нибелунг 298
 Нигра К. 348—350, 429, 468, 469
 Низам 39, 40, 69, 78, 138, 164, 179, 181
 О'Нийл Юджин 158
 Никита Кожемяка 207
 Никита Колтома 228
 Никола Арсоевич (Нарсоевич) 243
 Никола Тиманович 243
 Никольский В. К. 430, 432, 438
 Николић Гр. 222, 270, 428
 Ницше Ф. 95
 Новак (Дебелич Новак) 212, 223
- Новаковић Стојон 455, 458, 461
 Новалис 143, 153
 Нурали 26, 33, 250
 Нургузар 60
 Нуцубидзе Ш. И. 174, 445
- Овидий** 51
 Один 231, 301, 406
 Одиссей 29, 199, 323, 326, 327, 331, 332, 334, 454
 Одоакр 301
 Ожье (Датчанин, Датский) 31, 237, 239, 245, 246, 250, 253, 457
 Озирис 127
 Олег 255
 Оливье 28, 473
 Ольга, княгиня 255, 257
 Ольгейрссон Э. 448
 Ольденбург С. Ф. 432, 434, 447, 466, 467, 473
 Ольдерогге Д. А. 342, 467, 471
 Омар 406
 д'Онуа 393, 472
 Ончуков Н. Е. 428, 453, 471
 Орабль 53
 Орбели И. А. 430, 472
 Орбина 242
 Орест 377
 Орландо 248
 Орлов А. С. 195, 434, 446
 Ортнит 203, 265, 266, 267
 Орфей 400
 Осантрикс 266, 267
 Осляба 246
 Осман 406
 Остроумов Н. 455, 466, 467
 Охотина Н. В. 471
- Павел** Дякон 282
 Павел, кн. Муромский 207
 Павсаний 466
 Паисий, патриарх 242
 Панцер Ф. 229, 230, 234, 296, 302, 304, 309, 311—313, 323, 453, 454, 458, 461, 463—465
 Парис Гастон 127, 159, 262, 284, 390, 391, 394, 396, 440, 457, 459, 463, 471, 472
 Парсифаль (Персеваль) 24, 215
 Парчен 403, 404
 Пауль Герман 286, 295, 296, 463, 464, 472
 Пелоп 376
 Пенелопа 326, 327, 334, 454
 Пеньковский Л. М. 316, 445, 446, 449, 451, 452, 465, 471
 Пересвет 246
 Персей 199

- Петр, кн. 207
 Петр Латинянин 212
 Петр Якшич 273
 Петранович (Петрановић Боголюб)
 211, 212, 242, 273, 379, 428, 449,
 455, 470
 Петрарка Франческо 91—93, 178, 182
 Пигулевская Н. В. 434
 Пидаль Рамон Менендес 38, 166—168,
 190, 341, 430, 432, 444, 446, 456,
 460, 467
 Пинк Л. 347, 349, 429, 468, 469
 Пиотровский А. 377
 Питрэ Джузеппе 439
 Пицци 44, 432
 Платон 180
 Плацид см. Евстахий
 Плеханов Г. В. 72, 73, 435
 Полак Л. 297, 464
 Политис 276
 Поповић Ђ 462
 Поснетт Г.-М. 159, 443
 Потанин Г. Н. 190, 213, 247, 449, 450,
 452, 455, 456, 466
 Потегбня А. А. 121
 Прайор А. 470, 472
 Прам 198
 Прыск 257
 Прокна 378, 380
 Прометей 79
 Пропп В. Я. 13, 14, 203, 220, 448,
 449, 451, 467
 Протесилай 199
 Пруденций 292
 Психарис 276
 Психея 122, 133, 341
 Пульчи Луиджи 224
 Путилов Б. Н. 428
 Пушкин А. С. 6, 8, 60, 72, 75, 76, 80,
 81, 97, 147, 148, 154, 158, 407—408,
 412
 Пыпин А. Н. 86, 87, 98, 119, 434—
 436
 Пэрри Мильман 166, 168, 193, 264,
 275, 446, 447, 449, 459, 461
 Пюингер Т.-Ж. 347, 349—351, 355,
 429, 468, 469

 Рабле Франсуа 91, 95
 Равшан 26, 33, 250
 Радивой 277
 Радищев А. Н. 147
 Радлов В. В. 48, 50, 52, 166, 193, 315,
 433, 446, 451, 452, 460, 465
 Радо 248
 Радослав 204
 Раймон де Россилон 390
 Раймунд де Боскет 325
 Райна Пино 190, 247, 248, 430, 455—457

 Ралиа ибн Мухаддам 28
 Ральстон 127, 440
 Рамбо А. 30, 431
 Рамин 41—43
 Расалу, раджа 394, 395
 Расин Жан 80, 147
 Расман А. 255, 458, 470
 Рафаэль 177
 Рахматуллин Калим 403, 472, 473
 Рашид-ад-Дин 473
 Регион 291, 298
 Рейзов Б. Г. 442
 Рейнмар фон Бренненберг 171, 392,
 393, 395
 Рейнмар Старший 164
 Рейхардт И. Ф. 419
 Реля (Крылатый, Крылатица) 211,
 216, 223, 379
 Рем 134, 214
 Рено де Монтобан 209, 239, 245, 250
 Рибера Х. 38, 432, 441
 Риккерт Г. 151
 Ринальдо 240, 252
 Ричард Львиное Сердце 391
 Ричардсон Сэмюэль 153
 Риччери 252
 Ришнер Жан 168, 444
 Рогнеда 203
 Родольф, граф 266
 Родриго Диас де Вивар (Руй Диас)
 см. Сид
 Розамонда 240
 Розенфельд А. З. 64, 434
 Роланд 24—26, 28, 31—33, 134, 168,
 204, 208, 210, 215, 216, 235, 238,
 245, 247—252, 264, 265, 268, 286,
 308, 404, 457, 473
 Ромео 51
 Ромул 134, 214
 Ромен Жюль 411
 Рудабаэ 40, 52
 Руденко Б. 432
 Руставели Шота 35, 47, 174, 175, 432
 Рустем 25, 26, 28—31, 52, 134, 209,
 227, 338
 Рыбников П. Н. 245, 259, 272, 428,
 455
 Рюдигер (Родингейр) 254, 257, 266,
 284

 Саад 64
 Савари Аквитанский 33
 Садко 206
 Саид ибн-Джуди 43
 Саин 25
 Сайдильда 29
 Сакс Ганс 78, 79, 148
 Саксон Грамматик 282
 Саксонский анналист 244

- Саладин 325
 Салих Углянин 447
 Салор Казан 246, 322
 Салье М. 445
 Самойлович А. Н. 473
 Самсон 255
 Санасар 24, 26, 210, 430
 Санд Жорж 79
 Санжеев Г. Д. 320, 401, 402, 450, 452, 465, 473
 Санчо Рамирес 197
 Сапоро 19, 112
 Сарие 32
 Сарра 24
 Сатана 75
 Саул Леванидович 25, 211, 250
 Свифт Дж. 151
 Сеид 64
 Сейтек 33, 308
 Секула Банович 211, 222
 Сельджал-хатун 225
 Сельма 43
 Семенов А. А. 318, 445
 Семенов Н. 450
 Семетей 33, 212, 213, 214, 218, 308
 Сенгирбаев Мурун-жырау 33, 406
 Сенека 377
 Сент-Аман 96
 Сервантес 144, 148
 Серемонда 390
 Сеченов И. М. 87
 Сивауш 31
 Сигал Н. А. 470, 474
 Сигиберт 311
 Сигмунд 215
 Сигнильда 382
 Сигрдрифа 232, 296, 298
 Сигурд (Зигурд) 215, 227, 228, 232, 241, 256, 258, 259, 262, 288—291, 299—301, 303, 377, 463
 Сид (Кампеадор) 31, 196, 197, 238, 286
 Сидов К. фон 230, 340, 453
 Сидорова Н. А. 471
 Симеон 273
 Симони П. К. 435, 437
 Симонович Мирко 223, 254, 257, 269, 452, 458—462
 Симоџ Б. 295, 296, 463
 Симург 331, 332
 Синам-паша 216
 Сирикала 394
 Скотт Вальтер 70, 72, 80, 81, 142, 143, 147, 150, 155, 158, 161, 421
 Скрипиль М. О. 207, 448, 459
 Смирнов А. А. 432, 442, 444, 447, 459
 Смирнова Н. С. 465
 Смит Адам 125, 440, 468, 470
 Снегирев Н. Л. 471
 Снорри см. Стурлуссон
 Собхи 434
 Созонович И. И. 199, 225, 269, 270, 275, 276, 330, 350, 351, 431, 447, 452, 460—462, 466, 468, 469
 Соколов А. Н. 442
 Соколов Б. М. 229, 431, 453, 464
 Соколовы Б. и Ю. 193, 428, 453
 Сокольник 29, 134, 227
 Сокольская Т. В. 359, 429, 469
 Сократ 180, 181
 Соловей Будимирович 274
 Соловей-разбойник 258, 259
 Соломон 39, 102, 119, 278
 Сосруко 56, 217
 Соути Р. 147
 Софокл 377
 Сохраб 29, 30, 134, 302
 Спенсер Герберт 110, 118, 125, 440
 Ставр Годинович 271
 Сталь Жермена де 142
 Стасов В. В. 23, 30, 190, 238, 247, 430, 431, 455, 456
 Стеблин-Каменский М. И. 448
 Стендаль 143
 Степан Якшич см. Якшич Степан
 Стефан Душан 203, 205, 210, 222, 242, 251, 254, 263, 273, 379
 Стефан Лазаревич 455
 Стороженко Н. И. 95, 96.
 Стоян Янкович см. Янкович Стоян
 Стратановский Г. А. 470
 Страхиня Банович 211, 456
 Стурлуссон Снорри 219, 377, 470
 Суботич Драгутин 195, 196, 198, 253, 446, 458
 Судабэ 31
 Султан Али 177
 Сумцов Н. 99, 466
 Супра Жырау (Суп-Джирау, Сабра-Жырау) 167, 406
 Сурхайиль 317
 Сципион 449
 Тавка-ойим 59, 240
 Тайфер 473
 Тайча-хан 316, 317, 318
 Тамара, царица 47
 Тамуз 127
 Танкред, принц Салернский 389
 Таннгейзер 171
 Тантал 376, 380, 383
 Тарковский А. 473
 Тассо Торквато 144
 Тас-Таракай 321
 Татмир 277
 Тахир 44, 50, 51
 Тахмасиб М. Г. 471

- Тейлор (Тэйлор) Э. 12, 19, 46, 111, 113, 114, 120, 122, 124, 126, 430, 432, 438
- Теккерей 69, 146
- Текст Жозеф 160, 443
- Телбеген-Кара-кан 57
- Телегон 29, 199
- Телемах 326, 327
- Тен-Бринк Б. 284, 309, 463
- Теодорих Великий (Теодорик) см. Дитрих Бернский
- Тибо 251
- Тик Л. 143, 153
- Тимур (Са-Темир) 32, 176, 178, 406
- Тирей 378, 380
- Тлепш (Девеш) 56
- Толстов С. П. 465, 466
- Толстой А. К. 48
- Толстой И. И. 13, 330, 331, 447, 466
- Толстой Л. Н. 69, 72, 79, 146, 148, 161, 163
- Томас 42, 77, 139, 162, 163, 390
- Томирада 382
- Томпсон С. 166, 189, 207—209, 229, 231, 259, 337, 384, 429, 430, 433, 434, 446, 448—451, 470, 471
- Торлейф 398
- Тохтамыш 32, 167, 406
- Траян 61, 62
- Тристан 24, 41, 42, 43, 49, 51, 134, 139, 162, 215, 390
- Троношский летописец 242
- Тронский И. М. 13
- Троцкий В. 55, 433
- Тугарин Змеевич (Тугарин Змей) 32, 207
- Туман, хан 405
- Туманский А. 456
- Турали-бег (Туркали-бей) 226
- Турандот 221
- Тургенев И. С. 101, 148
- Турольд 167
- Турпин 237
- Тэн Ипполит 85, 111, 435
- Углежа 242, 274
- Улагашев Н. 320, 322, 434, 454, 465, 473
- Уладай-мэрген 452
- Уланд Л. 52, 54, 125, 126, 127, 131, 429, 433, 440, 469, 472
- Улан-Хонгор (Асар-Улан Хонгор, Буумин-Улан-Хонгор) 28, 203
- Ултан-тав 317, 318, 319, 328, 329
- Улугбек 178
- Ульрих Вюртембергский 244
- Ульрих фон Эшенбах 61
- Уртон Томас 36, 431
- Урак 27, 216, 250
- Урош, царь 203, 241, 242, 251, 252, 257
- Урунга ы Тоон 55
- Уэллек Р. 141, 153, 441—443
- Файель де 391
- Фараон, египетский царь 239
- Фархад 179—183
- Фатима 449
- Фауст 325
- Фафнир 291, 298
- Феврония 207
- Федор Тирон 207
- Федоров А. В. 474
- Фейдо Эрнест 143
- Фейербах Л. 87, 99, 121, 136
- Фельдеке см. Генрих фон Фельдеке
- Фельпе 142, 442
- Феокрит 54
- Фет А. А. 87
- Фиест 376—378, 380
- Физули 78, 140, 164
- Филипович 198
- Филомела 380
- Финн 289, 291
- Фиораванте 240
- Фиорит 240
- Фирдоуси 31, 35, 39, 40, 52, 56, 139, 209, 217, 224, 238, 433
- Флобер Гюстав 69, 101, 146
- Флорипас 240
- Фогель 369
- Фогт Ф. 298, 464
- Фолькет де Марсель 165
- Франциск Ассизский 183
- Франческа да Римини 101
- Фредегунда 257, 311
- Фрейденберг О. М. 13
- Фрейзер (Фрэзер) Дж. 12, 120, 122, 123, 127, 188, 206, 434, 440, 451, 470
- Фридерих Вернер П. 140, 143, 145, 155, 158, 441—443
- Фридрих, германский император 218
- Фридрих фон Вейссенбург 243
- Фридрих фон Хузен 140, 164
- Фридрих II 371
- Фридрих Саксонский 243
- Фриз Ян де 190, 310, 456
- Фрингс Теодор 193, 219, 227, 230, 313, 335, 446, 451—453, 465, 466
- Фьерабрас 31, 238
- Хаген 31, 219, 238, 299, 377
- аль-Хаджиби 43
- Хаджир-Хара 27, 28
- Хадича 44
- Хадубрант 29, 134, 290, 310

- Халанский М. 198, 202, 217, 223, 238, 241, 248, 249, 253—258, 260, 271, 274, 280, 350, 437, 446, 448—452, 455—462, 470
- Халатьянц Б. 29
- Халбика 63
- Халил 264
- Хальбиорн 398, 399
- Хамдир 290, 291
- Хамураби 388
- Хандит 226
- Харвей 392
- Харон 321, 332
- Хартланд Сидней 133, 188, 206, 434, 449
- Хасан-ага 222
- Хасан-бек (Хасан-хан, Дели-Хасан) 29, 33, 277, 388
- Хатцфельд Хельмут 152, 443
- Хедин 219
- Хейнцель Р. 229
- Хелль И. 38, 431
- Хеляли 177
- Хемпель Г. 307, 464
- Херибранд 493
- Херка 301
- Хертнид 266
- Херфорд Ч. 142, 442
- Хильда 219, 301
- Хильда, аббатисса 397
- Хильдебрант 26, 29, 134, 199, 288, 289, 290, 293, 310
- Хогни 304, 377, 348, 388
- Ходи, раджа 394, 395
- Хойслер Андреас 32, 167, 202, 229, 231, 241, 279, 281, 286—294, 297, 299—304, 306—313, 378, 380, 428, 431, 447, 453, 455, 459, 462—464, 470
- Хольмстрем Хельга 212, 450
- Хольцман А. 284, 285, 463
- Хонгор 26, 27
- Хондемир 177
- Хорант 400
- Хосров, шах 179, 181
- Хосров, эмир 44, 179
- Христос 51, 75, 291, 397
- Хундинг 215
- Хусейн, султан 177
- Хуссейнуди 178
- Хьяранд 219
- Хюгелак, король 292
- Царнке К. 285
- Цезарий Гейстербахский 325
- Ценкер Р. 41—43, 432
- Циммер Г. 190, 247, 430, 456
- Цицерон 73
- Цумтор Пауль 171, 444
- Чадвики (Мунро и Нора) 193, 200—202, 220, 315, 446, 447, 451, 465
- Чайльд Ф. Дж. 344, 428, 433, 460, 462, 467, 468, 472
- Чебышев А. А. 443
- Чеканинский И. А. 473
- Челлини Бенвенуто 180
- Чернышевский Н. Г. 86, 87
- Черняев Н. И. 473
- Чехов А. П. 79, 148, 161
- Чингис-хан 210, 406, 449
- Чурила Пленкович 32
- Чойкович Чубр 428
- Чосер Джеффри 52, 74, 78, 161
- Чубинский П. П. 105, 123, 127, 270, 271, 428, 437
- Чужимов В. П. 460
- Чуприлич 237
- Шабенде 472
- Шак А. Ф. 38, 431
- Шамиссо А. 131
- Шамс-ад-Динал-Буданри 43
- Шанфлеры Ж. 143
- Шапур 180
- Шарафутдинов А. 445
- Шаргородский М. Д. 388, 471
- Шатобриан Ф.-Р. 60
- Шахматов А. А. 316
- Шварц 99
- Шевырев С. П. 67, 86, 107
- Шейбани-хан 233, 318, 319, 323
- Шейн 127
- Шейхи 178
- Шекспир В. 52, 70, 73, 79—81, 95, 117, 144, 146, 147, 151, 442
- Шелли Перси Биши 142, 144
- Шенье Мари-Жозеф 147
- Шерер Вильгельм 105, 124, 126, 128, 131, 440
- Шильбунг 298
- Шиллер Фридрих 147, 155
- Ширин 179, 180
- Шишман, король 222, 379
- Шишманов И. Д. 275, 276, 460, 462
- Шишмарев В. Ф. 47, 104, 175, 344, 433, 445, 471
- Шкловский В. Б. 70, 149
- Шлегели, братья 142, 153
- Шлегель Август-Вильгельм 125, 142, 282, 440
- Шмидт Конрад 76
- Шнейдер Герман 201, 205, 229, 241, 307, 309, 378, 447, 448, 453, 456, 459, 460, 464, 470
- Шона-Батон 30
- Шотте 88
- Шпильгаген Фридрих 79, 106
- Шпитцер Лео 411, 474

Шрёдер Ф. Р. 229, 310, 453, 464, 465
Штайгер Эмиль 474
Штейнталь Г. 88, 103, 108, 109, 113,
120, 121, 439
Штернберг Л. Я. 123, 401, 472
Штраус Рихард 73
Штрих Фриц 144, 145, 442, 443
Штудер Элла 260, 459, 460
Шульц 370
Шюккинг Э. 292
Шюнеманн Г. 352, 359, 429, 469, 470
Шюню (Суну) 30, 238, 239

Эберхард Вольфрам 342, 467
Эвмей 326, 327
Эвриклея 326, 327
Эгисф 376, 377
Эдвард 48
Эдиш 273
Эзоп 53—55
Эйльхарт 42
Эккер Лоренс 36, 43, 431, 432, 441,
444, 474
Эккерман И. П. 80, 435
Эли 240
Элиот Т. С. 144, 442
Элоиза 388
Эмери Нарбоннский 26, 33, 250
Энгельс Ф. 12, 19, 42, 67, 76, 77, 80,
95, 111, 123, 136, 139, 163, 174—
178, 200, 202, 302, 312, 345, 395,
430, 432, 435, 445, 468, 472
Эней 162, 292
Эрбес И. 352, 428, 469, 470
Эрисман Густав 307, 460, 464
Эрк Л. 348, 350, 352—354, 361, 363—
366, 368, 428, 468—470
Эрке 266
Эрлик 233, 321
Эрманарих (Эрманарик) 34, 134, 201,
202, 261, 290, 301, 311
Эрно де Боланд 33
Эсклармонда 58
Эстерми 251
Эсхил 79, 376, 377
Этен-Гончик 399, 400
Этцель 34, 231, 257, 301
Этэ Герман 44, 431, 432, 452

Ювенк 292
Юг-Богдан 203
Юговичи 203
Юк де Сен-Сирк 37
Юлдашев Фазиль 308, 316, 319, 327,
328, 330, 434, 465
Юлиан Странноприимный 101
Юрий Бранкович 207, 222, 236, 379
Юрий Смедеревец 222, 379

Ягич В. 449, 458
Ядгар 33, 318, 327—329
Якобовский Людвиг 124, 128
Якобсон Р. О. 234, 235, 237, 279, 448,
454, 455, 457, 462
Якубовский А. Ю. 445
Якшич Степан 273, 379, 380, 382, 388
Янко Сабинянин 223
Янкович Стоян 222, 272, 379
Ярмухамедов Х. 465
Ярослав Мудрый 234
Яртачук 320
Ярхо Б. И. 453, 470

Aarne A. см. Аарне А.
Afzelius A. 472
Alewyn Richard 442
d'Aulnoy, m-me см. д'Онуа

Baehr R. 444
Baesecke G. см. Безеке Г.
Baldus H. 467
Banašević N. см. Банашевич Н.
Banovič S. см. Банович С.
Barberino Andrea de 457
Beaumanoir Philippe de 273
Bédier Joseph см. Бедье Жозеф
Beers H. см. Бирс Г.
Beresford B. см. Бересфорд Б.
Berger A. 440
Bertelsen Henrik 453
Berthold Otto 451
Beuchat Charles 442
Böckel O. 350, 428, 440, 468—470
Böhme F. M. 348—350, 353, 361, 365,
366, 368, 428, 468—470
Borataw Pertev Naili см. Боратав
Пертев Найли
Bosquet Amélie de 468
Bowra C. M. см. Боура
Brandl Alois 442, 472
Braun Max см. Браун Макс
Braune Wilhelm см. Брауне Виль-
гельм
Brenner O. 470
Briz Pelay F. 428, 469
Brockelmann C. 431, 433
Brown J. см. Броун Джон
Bugge Sophus см. Бугге Софус
Bujeaud J. см. Бюжо Ж.
Burdach Konrad см. Бурдах Конрад

Callavay H. 471
Carozza Davy A. 443
Carré J.-M. см. Карре Ж.—М.
Chabaneau Camille 471

Chadwick H. Munro and Nora Ker-
shaw см. Чадвики (Мунро и
Нора)
Chalanskij M. см. Халанский М.
Child F. J. см. Чайльд Ф. Дж.
Chodzko A. 456
Clouston W. 471, 473
Cook A. de 469
Cosquin Emmanuel см. Коскен Э.
Crooke W. 466
Curtius E. R. см. Курциус Э. Р.

Darbelnet J. см. Дарбельне Ж.
Décombre L. 428
Dieterich Karl см. Дитерих К.
Digenes Acritas см. Дигенис Акрит
Dinges G. см. Дингес Г. Г.
Doncieux G. см. Донсьё Г.
Douglas Bruce James 450
Droege K. см. Дрёге К.
Dumézil G. см. Дюмезиль Г.
Duysse Fl. van 469

Eberhard W. см. Эберхард Вольфрам
Ebermann O. 469
Ebert Adolf 434
Ecker Lawrence см. Эккер Лоренс
Ehrismann G. см. Эрисман Г.
Eliot T. S. см. Элиот Т. С.
Ellis George 456
Erbes J. см. Эрбес И.
Erckmann Rud. 431, 432
Ergin Muharrem 465
Erk L. см. Эрк Л.
Ethé Hermann см. Этэ Герман

Falter Otto 473
Ferraro G. 469
Finsler G. 466
Fiskovič C. 457
Flasdieck H. 439, 440
Foerster W. 434
Franck M. 469
Frazer J. G. см. Фрейзер (Фрэзер)
Дж.
Friederich Werner P. см. Фридерих
Вернер Ф.
Frings Theodor см. Фрингс Теодор

Gaidoz H. см. Гайдоз
Gautier Léon см. Готье Леон
Geier E. G. см. Гейер Э. Г.
Geissler Fridmar см. Гейслер Ф.
Gentzmer F. см. Генцмер Ф.
Gesemann G. см. Геземан Г.
Goethe J. W. см. Гёте И. В.

Gökyay Orhan Saik 473
Golther Wolfgang см. Гольтер В.
Gottbrath K. 474
Gotthard M. 442
Graf K. 432
Grimm, die Brüder см. Гримм, братья
Grimm Wilhelm см. Гримм Вильгельм
Grosse R. см. Гроссе Р.
Grundtvig S. 428, 468, 470, 472
Gruyter Walter de 433
Gubernatis A. de см. Губернатис А. де
Guillon Ch. 349, 428, 469
Guiette R. см. Гьетт Р.
Guyard M.—F. 443

Hahn J. G. 449
Halm K. 433
Hamilton F. 430
Hartland Sidney см. Хартлэнд Сидней
Hartmann von Aue см. Гартман фон
Ауэ
Harva Uno 433, 450
Hatzfeld Helmut см. Хатцфельд
Хельмут
Haupt M. 357
Haupt Waldemar 459, 460
Heeger G. 349, 350, 428, 468, 470
Helche (Herka, Kerka, Erka) 257
Hell Joseph см. Хелль И.
Heller B. 430—432, 452
Hempel H. см. Хемпель Г.
Herbolo von Polheim 453
Herder J. G. см. Гердер И. Г.
Herford Ch. H. см. Херфорд Ч.
Heusler Andreas см. Хойслер Андреас
Hoffmann von Fallersleben 350
Holland W. L. 434
Holmström Helge см. Холмстрём
Хельга
Holtzmann A. см. Хольцман А.
Hoops J. 463, 464
Hörmann Kosta 222, 274, 428, 470

Impellizeri Salvatore 452, 455

Jagič V. см. Ягич В.
Jakobson R. см. Якобсон Р. О.
Jessen E. см. Иессен Е.
Jeune S. см. Жён С.
Jireček Constantin см. Иречек К.
Jubinal A. 433
Jungbauer G. 466

Kayser Wolfgang 474
Kettner E. 463
Kindermann Heinz 460, 461

Knust Hermann 434
Koegel R. 472
Köhler C. 355, 356, 429, 469
Köhler R. см. Кёлер Р.
Kopp A. см. Копп А.
Körting G. 444
Koschwitz E. 444
Kralik Dietrich см. Кралик Д.
Krapp H. 429, 468, 470
Krauss F. S. см. Краусс Ф. С.
Krohn Karl см. Крон Карл
Kuhn Hugo см. Кун Хуго
Künzig J. 356, 469

Lachmann Karl см. Лахман Карл
Lafitau J. F. см. Лафито Ж. Ф.
Landau Marcus 471
Lande A. 471
Lang Andrew см. Лэнг Эндрю
Lanson Gustave см. Лансон Г.
Lazarus M. см. Лацарус М.
Lee A. C. 471
Legrand E. 429, 469
Leyser 469
Liebrecht Felix см. Либреخت Ф.
Liljeblad Sven. см. Лильеблад С.
Ljungmann Waldemar см. Люнгман В.
Lord A. B. см. Лорд А. В.
Losch F. 466
Lovejoy A. O. см. Ловджой А. О.
Löwis of Menar A. см. Левис оф Менар А.

Macculloch J. см. Маккулок Дж.
Máchal J. см. Махал И.
Mackensen Lutz см. Маккензен Лутц
Malblanc A. см. Мальблан А.
Malone D. H. 441
Mannhardt W. см. Маннгардт В.
Marelle Ch. 357
Maretić T. см. Маретич Т.
Marlborough (John Churchill) см. Мальбрук (Мальборо)
Marriage E. 353, 429, 469
Mavrogordato John 452, 455
Mazon André 449, 451, 455
Mažuranić Stjepan 222, 429
Meier John см. Майер Джон
Meinert J. G. 364, 429, 469, 470
Menendez Pidal см. Пидаль Менендес
Meyer G. 440
Meyer R. M. 440
Miklosich F. см. Миклошич Ф.
Mila y Fontanals M. 429, 469

Mittler F. 349—352, 363, 364, 429, 468—470
Montano Rosso см. Монтано Рокко
Müllenhoff K. см. Мюлленгоф Карл
Muncker Franz 442
Murko Matijas см. Мурко М.

Naumann Hans см. Науман Ганс
Neckel Gustav см. Неккель Г.
Nigra C. см. Нигра
Novaković St. см. Новакович Ст.
Nykl A. R. 432
Nytorp K. 468

Obolis Antonio de 248
Olgeirsson E. см. Ольгейрссон Э.
Olrík A. 472

Panzer Friedrich см. Панцер Ф.
Paris Gaston см. Парис Гастон
Parry Milman см. Пэрри Мильман
Paul Hermann см. Пауль Герман
Pauly-Wissowa 470
Phelps W. R. см. Фельпс В. В.
Pinck L. см. Пинк Л.
Pizzi Italo см. Пицци И.
Poitrine, m—me 356, 357
Polak L. см. Полак Л.
Poliyka G. 428, 434, 448—450, 466, 471
Posnett H. M. см. Поснетт Г. М.
Prato Giovanni da 89
Preller L. 449
Prior Alexander R. C. см. Прайор А.
Puymaigre Th. J. см. Пуи-мерг Т. Ж.

Quayle Th. 475

Radermacher L. 466
Radloff W. см. Радлов В. В.
Rajna Pio см. Райна Пио
Ralston см. Ральстон
Rambeau A. см. Рамбо А.
Raquette G. 433
Raszmann August см. Расман А.
Ribera y Tarrago Julian см. Рибера Х.
Ritson J. 471
Rocques M. 440
Roethe G. 433
Rohr R. 444
Rolland E. 352, 355, 365, 429, 468, 469
Romain Jules см. Ромен Жюль
Rosen Helga 433

Rosenmüller E. 468
Rossi Ettore 452, 465
Rostock F. 472
Röttger 466
Ruben Walter 465
Ružičič G. 454, 455
Rychner J. см. Ришнер Жан

Sandfeld K. 462
Schack Ad. Fr. von см. Шак А. фон
Scheludko D. 431
Scherer Wilhelm см. Шерер Вильгельм
Schirmunski V. (Zhirmunsky, Girmounsky) см. Жирмунский В. М.
Schischmanow Ivan D. см. Шишманов И. Д.
Schlager G. 433
Schlegel A. W. см. Шлегель Август Вильгельм
Schmaus Alois 462
Schneider Hermann см. Шнейдер Герман
Schottin R. 456
Schröder F. R. см. Шрёдер Ф. Р.
Schulze Gottfried 369
Schünemann G. см. Шюнеман Г.
Shaw Thomas 442
See Klaus von 453
Simmons E. J. 454
Simonović Mirko см. Симонович Мирко
Simrock Karl см. Зимрок Карл
Singer S. см. Зингер С.
Sinner P. см. Зиннер П. И.
Skendi Stavro 459, 461, 462
Smith Adam см. Смит Адам
Smith V. 349, 350, 370, 429, 469
Sokolskaja T. см. Сокольская Т. В.
Soltau F. J. 358, 429, 469
Spencer Herbert см. Спенсер Герберт
Spitzer Leo см. Шпитцер Лео
Spletstösser W. 466
Staiger Emil см. Штайгер Эмиль
Stamm Rudolf 442
Stefanović S. 461
Steig R. 438
Steinbach Paul 434
Steinthal H. см. Штейнталь Г.
Strich Fritz см. Штрих Фриц
Stricker Wilhelm 452
Studer Ella см. Штудер Элла
Subotić Dragutin см. Суботич Драгутин
Swinnerton C. 472
Sydow C. V. von см. Сидов К. фон
Symons B. см. Симонс Б.
Zeffel Marc 454

Tappert W. 429, 469
Tardel Hermann 466
Temple R. C. 472
Ten Brink B. см. Тен Бринк Б.
Texte J. см. Текст Жозеф
Thiersot J. 349, 350, 429, 468
Thompson Stith см. Томпсон С.
Tolstoi I. см. Толстой И. И.
Trautmann Reinhold 454, 459, 461

Uhland Ludwig см. Уланд Людвиг
Ulinger 468
Ullmann R. 442

Vaillant André см. Вайан Андре
Van Tieghem Paul см. Ван-Тигем Поль
Vesselofski A. см. Веселовский Александр Николаевич
Vinay J. P. см. Вине Ж. П.
Vogt Fr. см. Фогт Ф.
Vollschwitz J. 456
Voretzsch K. 469
Vries Jan de см. Фриз Ян де

Wace 473
Wais Kurt см. Вайс Курт
Walter W. см. Вальтер В.
Walzel Oskar см. Вальцель Оскар
Warren Austin 442
Warton Thomas см. Уортон Томас
Weinhold K. 464
Weisstein Ulrich см. Вейсштейн Ульрих
Wellek René см. Уэллек Р.
Wesselofsky Alessandro см. Веселовский Александр Николаевич
Wesselski A. см. Весельский А.
Westermarck Edward 451
Weston Jessie 434
Widter G. 429, 469
Wilmanns W. см. Вильманс В.
Wissowa см. Паули-Виссова
Wolf A. 429, 469
Wolfram E. 349, 350, 354, 363, 364, 429, 468—470
Wölflin Heinrich см. Вёльфлин Генрих
Wollner W. 449, 460
Wundt Wilhelm см. Вундт В.
Wüst W. 428

Zenker R. см. Ценкер Р.
Zimmer H. см. Циммер Г.
Zumthor Paul см. Цумтор П.

СОДЕРЖАНИЕ

В. М. Жирмунский — теоретик сравнительного литературоведения	5
Литературные отношения Востока и Запада как проблема сравнительного литературоведения	18
К вопросу о литературных отношениях Востока и Запада	46
Проблемы сравнительно-исторического изучения литератур	66
А. Н. Веселовский и сравнительное литературоведение	84
Литературные течения как явление международное	137
Средневековые литературы как предмет сравнительного литературоведения	158
Алишер Навои и проблема Ренессанса в литературах Востока	174
Сравнительно-историческое изучение фольклора	185
Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса	192
Германский героический эпос в трудах Андреаса Хойслера	281
Эпическое сказание об Алпамыше и «Одиссея» Гомера	314
К вопросу о международных сказочных сюжетах	336
К вопросу о странствующих сюжетах. Литературные отношения Франции и Германии в области песенного фольклора	344
«Пир Атрея» и родственные этнографические сюжеты в фольклоре и литературе	375
Легенда о призвании певца	397
Стихотворения Гете и Байрона «Ты знаешь край?»	408
Примечания	427
Именной указатель	476

Виктор Максимович Жирмунский
СРАВНИТЕЛЬНОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ
ВОСТОК И ЗАПАД

Утверждено к печати
Отделением литературы и языка АН СССР

Редактор издательства *Е. А. Смирнова*
Художник *М. И. Разулевич*
Технический редактор *Л. М. Семенова*
Корректоры *С. В. Добрянская, Г. И. Суворова*
и *К. С. Фридлянд*

ИБ № 8682

Сдано в набор 02.01.79. Подписано к печати 15.05.79. М-27107.
Формат 60×90^{1/16}. Бумага типографская № 2. Гарнитура
обыкновенная. Печать высокая. Печ. л. 31 + 1 вкл. (1/8 печ.
л.)=31,12 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 36,29. Тираж 17000.
Изд. № 7128. Тип. зак. 2. Цена 2 р. 70 к.

Ленинградское отделение издательства «Наука»
199164, Ленинград, В-164, Менделеевская лин., 1

Ордена Трудового Красного Знамени
Первая типография издательства «Наука»
199034, Ленинград, В-34, 9 линия, 12

**В МАГАЗИНАХ СЕВЕРО-ЗАПАДНОЙ КОНТОРЫ
«АКАДЕМКНИГА»**

ИМЕЮТСЯ В НАЛИЧИИ КНИГИ:

- Белая Г. А.** Закономерности стилового развития советской прозы двадцатых годов. 1977. 253 с. 1 р. 32 к.
- Идеи социализма и литературный процесс на рубеже XIX—XX вв.** 1977. 355 с. 1 р. 80 к.
- Луначарский А. В.** Исследования и материалы. 1978. 238 с. 1 р. 30 к.
- Методология современного литературоведения. Проблемы историзма.** 1978. 366 с. 2 р. 30 к.
- Многообразие стилей советской литературы. Вопросы типологии. Революционная действительность и преобразование стиля. Стилевые открытия и стилевые тенденции современной советской литературы.** 1978. 510 с. (Теория литературных стилей). 3 р. 60 к.
- Общее и особенное в литературах социалистических стран Европы.** 1977. 300 с. 1 р. 90 к.
- О прогрессе в литературе.** 1977. 260 с. 1 р. 80 к.
- Советский роман. Новаторство. Поэтика. Типология.** 1978. 690 с. 5 р. 20 к.