

Российские
ропилеи

Александр ВЕСЕЛОВСКИЙ

Избранное:
На пути
к исторической
поэтике



Российские
ропилен



Серия основана в 1998 г.

В подготовке серии принимали участие
ведущие специалисты
Центра гуманитарных
научно-информационных исследований
Института научной информации
по общественным наукам

Российской академии наук

Александр ВЕСЕЛОВСКИЙ

Избранное:
На пути
к исторической
поэтике

УДК 1(470)(091)(082.1)

ББК 87.3

В38

Главный редактор и автор проекта «Российские Пропилеи»

С. Я. Левит

Редакционная коллегия серии:

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

Составитель тома, автор послесловия и комментариев И.О. Шайтанов

Художник П. П. Ефремов

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

Веселовский А. Н.

В38 Избранное. На пути к исторической поэтике / А.Н. Веселовский. — М.: «Автокнига», 2010. — 688 с. (Серия «Российские Пропилеи»)

ISBN 978-5-88415-994-5

Настоящий том в издании избранных работ великого русского филолога А.Н. Веселовского продолжает публикацию его «Исторической поэтики». В первом томе были собраны и впервые расположены согласно авторскому плану все написанные ученым работы. Второй том представляет собой реконструкцию ненаписанного, заполняя лакуны в плане «Исторической поэтики» работами сходной проблематики, созданными в разные годы по следующим разделам: «История идеалов», «История личности», «История поэтических родов». Отдельный раздел составляют работы, показывающие становление сравнительного метода, положенного А.Н. Веселовским в основание своей поэтики.

УДК 1(470)(091)(082.1)

ББК 87.3

ISBN 978-5-88415-994-5

© Левит С. Я., составление серии, 2010

© Шайтанов И.О., составление тома,
комментарии, послесловие, 2010

© «Автокнига», 2010

От составителя

Настоящий том избранных трудов Александра Николаевича Веселовского отчасти продолжает том «А.Н. Веселовский. Избранное: Историческая поэтика» (2006), отчасти предваряет его. Предваряет, поскольку здесь даны работы, позволяющие судить о том, как у А.Н. Веселовского рождалась мысль о необходимости новой поэтики, как она осуществляла себя еще до того, как получила название и созрел ее замысел. Продолжает, поскольку восполняет те части плана «Исторической поэтики» (впервые в нашем издании собранной и выстроенной в соответствии с этим планом!), которые ученый не успел написать.

А.Н. Веселовский был достаточно скуп на теоретические высказывания. Они возникали у него либо в связи с решением исследовательских задач, либо делались по конкретным поводам: защита диссертации, начало лекционного курса, научный отчет, рецензия. Вот почему том «На пути к исторической поэтике» составили работы широкого тематического диапазона: от сравнительного изучения мифа и итальянской сказки до биографических трудов о Боккаччо. Они представляют разные жанры: от записи в юношеском дневнике до научной рецензии, от университетской лекции до отдельных глав, взятых из монографий.

Ранние высказывания А.Н. Веселовского, существующие только в журнальных публикациях или перепечатанные в малотиражных томах (так и не завершено) собрания сочинений, будучи собранными вместе и выстроенными хронологически, производят впечатление очень яркого и с первых шагов самостоятельного начала научной карьеры. Так редко начинают представители гуманитарных профессий, а скорее — гениальные физики или математики. В почти еще студенческих отчетах, присылаемых из Германии, в первых критических обзорах и рецензиях узнаются многие методологические догадки и практически все основные проблемы, решение которых впоследствии повлекло за собой разработку исторической поэтики. Создание ее системы долго откладывалось автором в силу, прежде всего, чувства огромной научной ответственности, которой отмечено любое высказывание А.Н. Веселовского, любое, как он говорил, «обобщение».

По этому поводу он сказал, открывая свой первый курс лекций по всеобщей истории литературы в 1870 г.: «...восходя далее и далее, вы придете к последнему, самому полному обобщению, которое, в сущности, и выразит ваш конечный взгляд на изучаемую область. Если вы вздумаете изобразить ее, этот взгляд сообщит ей естественную окраску и цельность организма. 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. Работа более или менее продолжительная, смотря по обширности предмета. Гиббону стоила его книга двадцати лет труда; Боклю она стоила всей жизни».

Лекцией 1870 года традиционно (со времени появления первого тома посмертного собрания сочинений в 1913 г.) открывалась историческая поэтика. Это верно в том смысле, что та лекция — первая научная декларация А.Н. Веселовского, сделанная публично и имеющая целью «метод и задачи...» Но еще не поэтики, а — истории литературы. Вот почему этой работой мы открываем настоящий том, а не том «Исторической поэтики». Это было лишь нащупывание своего пути, поиск своего языка, в котором слову «поэтика» пока что не было места.

За этой работой, имеющей силу вступления к настоящему тому, расположены два раздела ранних работ: «Годы учения» и «Метод новой поэтики — сравнительный». Именно этот метод А.Н. Веселовский принял при обдумывании сначала принципов истории литературы как науки, а позже — новой поэтики.

Три последующих раздела данного тома соответствуют частям плана исторической поэтики, которые автор не успел написать. Вторая часть плана — «Исторические условия поэтической продукции», — грандиозная по замыслу и по объему, должна была завершаться разделом «История идеалов». В архиве ученого она осталась в виде материалов, подобранных по нескольким тематическим разделам: а) история идеала природы; б) красоты; в) любви; г) героизма (папка *Поэтика II* — Рукописный отдел ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом). Ф. 45. Оп. 1, № 91. Л. 109—134).

В аналогичном виде в папке *Поэтика II* подобраны материалы по третьей и четвертой частям: «История личности» и «Внешняя история поэтических родов и частные процессы литературной эволюции». Они остались на стадии первоначальной разработки: наброски плана (сделанные для лекций), ворох выписок из первоисточников, цитаты из чужих исследований.

Помимо этих черновых материалов, на протяжении десятилетий А.Н. Веселовский занимался разработкой проблем, вынесенных им в окончательный план исторической поэтики, но не получивших внутри него своего воплощения. В настоящем издании сделана попытка

реконструкции того, что может дать нам представление о ненаписанных разделах, на основе уже сделанного ученым — пусть не во исполнение плана, но «НА ПУТИ К ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКЕ».

О принципах комментария

Как уже было сказано в томе «Историческая поэтика»: «Комментарий к работам А.Н. Веселовского мог бы быть неограниченно пространственным». Однако настоящее издание не является по своему типу академическим. Его цель — представить работы А.Н. Веселовского по поэтике максимально приближенными к его замыслу, как в его воплощенной, так и в оставшейся неосуществленной части. Задача комментария — ввести читателя в круг тех проблем, которые ставил перед собой ученый, позволить ощутить их исторический контекст. Комментарий в таком случае неизбежно становится выборочным, а его достоинство — в инструментальности и компактности.

Не комментируется то, что уже было откомментировано в томе «Историческая поэтика», поскольку с данным томом они составляют одно целое и оба снабжены именованным указателем. В случае смысловой необходимости делается соответствующая отсылка.

Не дается комментарий к классике, как в области литературы, так и в области философии и науки, сведения по которой общедоступны в справочных изданиях. В этом случае комментарий может быть дан лишь по конкретному поводу, в связи с которым в тексте возникает речь об именах, изданиях или событиях. Поскольку настоящий том выстроен по проблемно-тематическому принципу, то более подробный комментарий, скажем, в связи с деятельностью Веселовского-италиниста, по проблеме жанра романа или истории идей сосредоточен в соответствующих частях.

Особую проблему представляет широкий фон европейской филологии в работах Веселовского. В комментарии более подробные сведения приведены лишь об основных деятелях тогдашней науки, их теориях и открытиях. В большинстве случаев персоналии снабжены комментарием только в связи с конкретикой текста: участие в полемике, издание журнала, выход в свет книги, чтение лекционного курса. Имена университетских лекторов или авторов книг, упомянутые по единичному поводу, оставляются без комментария. Избыточные даты и названия превратили бы комментарий в подобие справочника, то есть изменили бы его жанр и задачу. Фамилии на языке оригинала приводятся лишь в случае с деятелями тогдашней науки. Названия книг на языке оригинала можно найти в библиографическом Списке работ на иностранных языках.

Там, где комментарий к предшествующим изданиям, прежде всего — выполненный В.М. Жирмунским и М.П. Алексеевым, продолжает отвечать современным требованиям, он приведен без изменений с соответствующей ссылкой, что устанавливает необходимую преемственность в освоении наследия А.Н. Веселовского.

Мой приятный долг — поблагодарить тех, кто помог с проверкой текста и переводом иноязычных цитат: Т.В. Говенько, Н.П. Гринцера, Е.М. Луценко, А.А. Ямпольскую.

Список принятых сокращений

Автобиография. — Пыпин А.Н. История русской этнографии. Т. 2. СПб., 1891. С. 423—427.

Алексеев, 1939. — Комментарий к изд.: Избр. стат., 1939.

Жирмунский, 1940. — Комментарий к изд.: ИП, 1940.

ЖМНП — Журнал Министерства народного просвещения. СПб.

Заборов, 1999. — Заборов П.Р. Комментарий к стат.: О романо-германском кружке в Петербурге и его возможных задачах // Избр. труды, 1999.

Избр. стат., 1939. — Веселовский А.Н. Избранные статьи / Вступит. стат. В.М. Жирмунского. Коммент. М.П. Алексеева. Л.: Художественная литература, 1939.

Избр. труды, 1999. — Александр Веселовский. Избранные труды и письма / Отв. ред. П.Р. Заборов. СПб.: Наука, 1999

ИП, 1940. — Веселовский А.Н. Историческая поэтика. / Ред., вступит. стат., примеч. В.М. Жирмунского. Л.: Художественная литература, 1940

ИП, 1989. — Веселовский А.Н. Историческая поэтика. / Вступит. стат.

И.К. Горский / Коммент. В.В. Мочалова. М.: Высшая школа, 1989

ИП, 2006. — Веселовский А.Н. Избранное: Историческая поэтика / Сост., вступит. стат., коммент. И.О. Шайтанова. М.: РОССПЭН, 2006.

Казанский, 1938 — Казанский Б.В. Комментарий к статье А.Н. Веселовского: Собр. соч. Т. 16. Статьи о сказке. М.; Л.: Изд-во Академии Наук СССР, 1938. С. 261—288.

Наследие, 1992. — Наследие Александра Веселовского: Исследования и материалы / Отв. ред. П.Р. Заборов. СПб.: Наука, 1992.

Пропп, 1938. — Пропп В.Я. Комментарий к статье А.Н. Веселовского: Собр. соч. Т. 16. Статьи о сказке. М.; Л.: Изд-во Академии Наук СССР, 1938. С. 289—294.

Симони, 1922. — Симони П.К. Библиографический список учено-литературных трудов А.Н. Веселовского с указ. их содержания и рецензии на них. 1859—1902. СПб., 1906; 2-е изд. 1859—1906. Пг., 1922.

Собр. соч. (с указ. тома). — Собрание сочинений Александра Николаевича Веселовского (незавершенное).

О методе и задачах истории литературы как науки

Вступительная лекция в курс истории
всеобщей литературы, читанная в Императорском
С.-Петербургском университете
5-го октября 1870 года

Мм. гт.! От всякого, вступающего в первый раз на кафедру, вы ожидаете и вправе требовать, чтоб он изложил пред вами свою программу. Если предмет, представителем которого он является, новый, не встречавшийся до тех пор в расписаниях русских университетских курсов, то это ваше требование еще более основательно. Я нахожусь и в том, и в другом положении; но вместо программы приношу вам, однако ж, нечто вроде обещания, несколько общих тезисов, выработанных наукою, несколько своих личных убеждений, которым, может быть, предстоит еще достигнуть научной ценности. Большого теперь я не хочу обещать, ибо не желаю, чтобы обещание превысило исполнение. Впрочем, самое свойство моего предмета, лишь недавно ставшего предметом особой дисциплины, и положение его в среде русского университетского курса, еще не успевшее выясниться, одинаково побуждают меня к осторожности. Какая потребность русской университетской науке в кафедре всеобщей литературы? Какое место займет она среди других кафедр? Будет ли она служить тому, что принято называть общим образованием, или ей предоставлено будет преследовать более специальные научные цели? Все это вопросы, которые разрешит практика, и полная программа этого преподавания явится лишь в конце его, согласно с указаниями опыта!*

В Германии, как известно, кафедра всеобщей литературы существует как кафедра романской и германской филологии. Характеристика этой кафедры дана в самом названии «филологии». Профессор читает какой-нибудь старофранцузский, старонемецкий или провансальский текст (вы заметите, что дело идет преимущественно о старых текстах); наперед предлагаются краткие грамматические правила, диктуются парадигмы спряжений и склонений, особенности метрики, если текст стихотворный; затем следует самое чтение автора, сопровождаемое филологическими и ли-

тературными комментариями. Таким образом читаются: «Элда», «Беовульф», «Нибелунги» и «Песня о Роланде». Нам такая специализация не доступна, по крайней мере на первых порах; во всяком случае она не нашла бы себе достаточно последователей, хотя несомненная польза, которую исследователь русской старины мог бы извлечь из более близкого знакомства с памятниками англосаксонской и скандинавской литератур, легко может устранить сомнения относительно утилитарности или же непосредственной приложимости подобного рода занятий.

Иногда немецкая программа расширяется в сторону собственно литературного комментария: по поводу «Нибелунгов», например, ни один профессор не преминет поговорить о распре, до сих пор разделяющей немецких ученых по вопросу о рукописях, в которых сохранился этот древний памятник немецкой поэзии⁷. Но он пойдет еще далее: он будет говорить о его отношениях к предшествовавшим народным и литературным пересказам той же саги, о его отголосках в позднейшей песне и в названиях местностей, о его месте, вообще, в кругу сказаний о немецких героях, и т.п. Таким образом, задача, поставленная вначале на тесно филологическую почву, может разрастись до более широкой темы — о немецком народном эпосе вообще. Точно так же разбор французских «chansons de geste» легко подает повод к целому ряду таких исследований, как, например, «Histoire poétique de Charlemagne» Гастона Париса и «Guillaume d'Orange» Жонкблоета (Jonckbloet)⁸; или же чтение памятников древневерхнегерманской письменности приведет к небольшому ряду обобщений и поднимет, например, вопрос, недавно возбужденный Шерером, об относительно большей или меньшей давности немецкой литературы.

Таким образом, выходя из узкой специальности, ограниченной разбором и толкованием древнего текста, мы переходим к более плодотворному анализу. Но здесь еще раз поднимается вопрос о применимости такого курса. Об общеобразовательной пользе подобного рода разысканий, разумеется, не может быть и речи; но и вопрос о научной их приложимости, — я разумею приложимость относительно русской науки, — по крайней мере, наводит на сомнения. Темные судьбы древневерхнегерманской письменности не могут возбудить в нас особенного интереса; мы не прочь принять к сведению результаты исследования по этой части, но едва ли вздумаем предпринять самое изыскание. С другой стороны, несомненно, что вопрос о немецких сагах и французских «chansons de geste» может осветить нам многие особенности русского песенного творчества; что русская литература XVIII века непонятна без хорошего знакомства с современным движением мысли в Англии и во Франции; но все это — задачи, предоставленные историку русской

литературы или еще ожидающие его внимания; историк же общей литературы может приготовить ему материалы, но сам приступить к решению вопроса в данном приложении не решится из опасения, чтоб орудие анализа не разрослось в его руках до комической несоответственности со значением явления, которое он возьмется осветить.

Совершенно иной характер получила история всеобщей литературы на кафедрах во Франции и в последнее время в Италии. Я назвал бы его общеобразовательным, если бы это название не потребовало объяснения в свою очередь. Примеры таких курсов представляют лекции в Collège de France, книги Филарета Шаля, «Michel Servantes» Эмиля Шаля, сочинения Мезьера о Шекспире и Петрарке, наконец, «История английской литературы» Тэна⁴. Предметом исследования избирается обыкновенно какая-нибудь знаменательная в культурном отношении эпоха: например, итальянское возрождение XVI века, английская драма и т.п.; но всего чаще какой-нибудь великий человек должен отвечать за единство взгляда, за целостность обобщения: Петрарка, Сервантес, Данте и его время, Шекспир и его современники. Времени, современникам не всегда отводится плачевная роль привесок, кирпичей для пьедестала великого человека; можно сказать наоборот, что в последние годы эта обстановка главного лица заметно выдвинулась вперед и не только оттеняет великого человека, но и объясняет его, и в значительной мере сама им объясняется. При всем том, великий человек остается в центре всего, видимою для глаза связью, хотя бы на это место поставило его не содержание его деятельности, собравшей в себе все лучи современного развития, а часто риторический расчет современного исследователя на то внешнее впечатлительное единство, какое производит на нас известное имя, известное событие, и которое мы склонны принять за единство внутреннее.

Другие риторические уловки принорованы к тому, чтоб усилить это искусственное впечатление: к великому человеку сходятся, в нем резюмируются все пути развития, от него расходятся все влияния, подобно тому как в саду, распланированном во вкусе XVIII столетия, все аллеи сведены веером или радиусами к дворцу или какому-нибудь псевдоклассическому памятнику, причем всегда оказывается, что памятник все же не отовсюду виден, либо неудачно освещен, или не таков, чтобы стоять ему на центральной площадке хорошо распланированного сада, с перспективами во все стороны. Понятно, почему теория героев, этих вождей и делателей человечества, как изображают их Карлейль и Эмерсон⁵, хороша и поэтична лишь в своей неприкосновенности, доведенная до конца. С этой точки зрения они, действительно, могут представиться избранниками неба, изредка сходящими на землю: одинокие деятели, они сто-

ят на высоте; им нет нужды в окружении и перспективе. Но современная наука позволила себе заглянуть в те массы, которые до тех пор стояли позади их, лишенные голоса; она заметила в них жизнь, движение, неприметное простому глазу, как все, совершающееся в слишком обширных размерах пространства и времени; тайных пружин исторического процесса следовало искать здесь, и вместе с понижением материального уровня исторических изысканий центр тяжести был перенесен в народную жизнь⁶. Великие личности явились теперь отблесками того или другого движения, приготовленного в массе, более или менее яркими, смотря по степени сознательности, с какою они отнеслись к нему, или по степени энергии, с какою помогли ему выразиться. Говорить о них как о выразителях всего времени, и вместе с тем обставлять их культурным материалом, свидетельствующим о движениях массы, значит — смешивать старое построение с новым, не замечая всей несообразности этой смеси. Или великие люди ведут за собою время, — в таком случае все подробности, касающиеся их среды и современного им быта, на которые так щедры эссеисты, являются в этой связи привеском, лишенным серьезного значения; или во всем этом есть смысл, — в таком случае историческая работа совершается снизу, великие люди принимают ее из пеленок, переживают сознательно; но тогда говорить о герое, как о выразителе *всего* времени, значит — придавать ему сверхъестественные размеры Гаргантюа, забывая все разнообразие исторической мысли, воплотить которую не под силу одному человеку. Как бы то ни было, смешение ли старой точки зрения с новою, или просто возвращение к старому, только в этой подмалевке народными и бытовыми красками грунта, на котором должна тем ярче обрисовываться грандиозная фигура героя, есть известная доля лжи, которую я думал объяснить исканием риторического эффекта.

При всех недостатках подобного изложения истории литературы, характеризующего французскую школу, оно представляет и громадные преимущества.

Именно это изложение предоставляет всего более места тому, что мы можем назвать материалом общего образования: широким историческим взглядам, характеристике культуры, философским обобщениям исторического развития. Только в научной состоятельности этих обобщений мы склонны иной раз усомниться.

Под словом «обобщение» мы привыкли разуметь понятия весьма различные и далеко друг от друга расходящиеся. На практике в этом нет большого греха, но в науке интересно бывает отделить принятое от дозволенного. Вы изучаете, например, какую-нибудь эпоху; если вы желаете выработать свой собственный самостоятельный взгляд на нее, вам необходимо познакомиться не только

с ее крупными явлениями, но и с той житейскою мелочью, которая обусловила их; вы постараетесь проследить между ними связь причин и следствий; для удобства работы вы станете подходить к предмету по частям, с одной какой-нибудь стороны: всякий раз вы придете к какому-нибудь выводу или к ряду частных выводов.

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

Таким образом, восходя далее и далее, вы придете к последнему, самому полному обобщению, которое, в сущности, и выразит ваш конечный взгляд на изучаемую область. Если вы вздумаете изобразить ее, этот взгляд сообщит ей естественную окраску и цельность организма. 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. Работа более или менее продолжительная, смотря по обширности предмета. Гиббону стоила его книга двадцати лет труда; Боклю она стоила всей жизни⁷⁷.

Можно и облегчить себе эту задачу. Ваше внимание, например, обратила на себя история французской мысли в XVI веке. Вы изучили ее главных представителей — Рабле, Монтеня, Ронсара и Маро. Вы рассуждаете таким образом: если эти люди выдались вперед, если их сочинения более других продолжают привлекать внимание, то очевидно потому, что в них более таланта, и, как более талантливые, они сильнее успели воспринять и отразить современные им движения исторической мысли. И вот, Рабле и Маро являются представителями старой Франции, того «*esprit gaulois*»^a, которому еще раз суждено было сказаться в полном цвете при дворах Франциска I и Маргариты Наваррской. Ронсар является несколько позже; он уже составляет переход к позднему литературному монархизму. Монтень — это тип вечного скептика, благодушно уединившегося на остров, когда впереди и сзади играет буря, и т.п. На этих трех идейках можно, если хотите, построить канву эпохи Возрождения во Франции; к ним пристроились бы по категориям все промежуточные явления; другие, не подходящие, отнесутся к явлениям переходным; картина может выйти полная.

^a Гальский дух (франц).

Историю английской литературы и жизни точно так же про- бовали объяснить из смены англосаксонского и нормандского элементов, их борьбы и примирения, и факты, казалось, уклады- вались в эти обобщения^{8*}. Но эти обобщения *не полны*, потому что добыты без соблюдения тех условий постепенности, о которых го- ворено выше. Они могут и не противоречить условиям научным, но совпадение тех и других будет случайное. К этому разряду обоб- щений относится большая часть тех книжек, в заглавии которых стоит: такой-то и его время. Французская литература ими богата.

Еще хуже бывает, когда обобщение получено даже не из такого одностороннего, неполного изучения явлений, а принято на веру из какого-нибудь другого источника, будет ли это предвзятая мысль, убеждение публициста, и т.п. Я, например, полагаю, что сенсуально- реалистический взгляд на действительность есть характеристиче- ская особенность древнерусского мирозерцания. Я принимаюсь подыскивать факты, подтверждающие мое мнение: одни из них от- вечают на это охотно, другие поддаются при легкой натяжке. Факты собраны, подведены под один взгляд, и вышла книга. Книга хоро- шая, взгляд в значительной степени верный; но ни тот, ни другой не научны, потому что не доказательны. Не доказано главное положе- ние, может быть также его и вовсе нельзя доказать. Могут заметить, что мирозерцание, выставленное как характерно русское, вовсе не характерно для России; что было время, когда оно преобладало и на Западе; что если оно характеризует что-нибудь, то не расу, не народ, не данную цивилизацию, а известный культурный период, повторя- ющийся, при стечении одинаковых условий, у разных народов. Ста- ло быть, или обобщение не полно, то есть недовольно взято мате- риала для сравнения; или оно принято на веру, не добыто из фактов, а факты к нему приноровлены: в таком случае оно *не научно*.

Само собою разумеется, я постараюсь по возможности избегать ненаучных и неполных обобщений. Несколько гипотетических истин, которые я предложу вам в начале этого методологического курса, могут показаться уклонением от этого правила, недостаточ- но оправданные фактами. Но они и предлагаются более как лич- ный взгляд на генезис науки и поэзии, и должны подвергнуться по- том проверке фактами; они казались мне необходимыми как точка отправления, условность или состоятельность которой должна об- наружиться при обратном восхождении от результатов к посылкам. Что касается до фактического изложения, которое займет нас в по- следующих курсах, то здесь программе придется колебаться между полным обобщением, которое мы готовы назвать идеалом исто- рической науки, и тем узкоспециальным исследованием, примеры которого мы видели на немецких кафедрах. Но научное обобще-

ние, приложенное к широким литературным эпохам, которые всего более могли бы привлечь ваше внимание, возможно лишь в конце долгой ученой деятельности, как результат массы частных обобщений, добытых из анализа целого ряда частных фактов. Вы поймете, что подобного труда я серьезно обещать не могу. С другой стороны, ограниченное более узкою, фактической сферой, обобщение легко может перейти к той специализации, избегать которой заставляют меня исключительные потребности русской кафедры. Тут, стало быть, необходим выбор, золотая середина.

Я не выставляю ее своим идеалом; я только высказал отрицательную сторону своей программы. Ее положительная сторона, та, которая всего более интересует меня, состоит в методе, которому я желал бы научить вас и, вместе с вами, сам ему научиться. Я разумею метод сравнительный⁹. Впоследствии я думаю рассказать вам, как в деле историко-литературных исследований он сменил методы эстетический, философский и, если угодно, исторический. Здесь мне хотелось бы указать лишь на тот факт, что это метод вовсе не новый, не предлагающий какого-либо особого принципа исследования: он есть только развитие исторического, тот же исторический метод, только учащенный, повторенный в параллельных рядах, в видах достижения возможно полного обобщения. Я говорю в настоящем случае о его приложении к фактам исторической и общественной жизни. Изучая ряды фактов, мы замечаем их последовательность, отношение между ними последующего и предыдущего; если это отношение повторяется, мы начинаем подозревать в нем известную законность; если оно повторяется часто, мы перестаем говорить о предыдущем и последующем, заменяя их выражением причины и следствия. Мы даже склонны пойти далее и охотно переносим это тесное понятие причинности на ближайшие из смежных фактов: они или вызвали причину, или являются отголоском следствия. Берем на проверку параллельный ряд сходных фактов: здесь отношение данного предыдущего и данного последующего может не повториться, или если представится, то смежные с ними члены будут различны, и наоборот, окажется сходство на более отдаленных степенях рядов. Сообразно с этим, мы ограничиваем или расширяем наше понятие о причинности; каждый новый параллельный ряд может принести с собою новое изменение понятия; чем более таких проверочных повторений, тем более вероятия, что полученное обобщение подойдет к точности закона.

Известно, какой поворот в изучении и в ценности добываемых результатов произвело в области лингвистики приложение сравнительного метода. В последнее время он был перенесен и в области мифологии, народной поэзии, так называемых странствующих

сказаний, а с другой стороны, применен к изучению географии и юридических обычаев. Крайности приложения, обличающие увлечения всякою новою системою, не должны разубеждать нас в состоятельности самого метода: успехи лингвистики на этом пути подают надежду, что и в области исторических и литературных явлений мы дождемся если не одинаково, то приблизительно точных результатов. Отчасти эти результаты уже получены или ожидаются в близком времени. Например, на почве литературы, сравнительно-исторический метод во многом изменил ходячие определения поэзии, порасшатал немецкую эстетику. Немецкая эстетика вскормлена была на классиках; она верила, и отчасти продолжает верить в личность Гомера. Гомеровский эпос есть для нее идеал эпопей; отсюда гипотеза личного творчества. Вместе с Винкельманом она молилась на красоты греческой пластики и на пластичность древней поэзии: отсюда является гипотеза красоты как необходимого содержания искусства. Прозрачность греческого литературного развития, выразившаяся в последовательности эпоса, лирики и драмы, была принята за норму и даже получила философское освещение, по которому драма, например, не только являлась необходимым заключением литературной жизни народа, но и взаимным проникновением объективности эпоса с субъективностью лирики, и т.п.

Когда Вольф позволил себе усомниться в личности Гомера, он выходил из критики гомеровского текста, — другими словами, материал его сравнений оставался по прежнему специально греческий, и он работал над фактами одного ряда. Но явился Гердер со своими «Песенными отголосками народов»^{10*}; 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 средневековой старины. Таким образом, явилась возможность изучать сходные явления в нескольких параллельных рядах фактов; вместе с тем, характер прежних обобщений не только должен был сделаться полнее, но и во многих случаях радикально измениться. Рядом с личною эпопеей Гомера стало несколько безличных эпопей; теория личного творчества была подорвана: немецкая эстетика до сих пор не знает, как ей быть, например, с «Калевалой», с французскими «chansons de geste». Рядом с искусственною лирикой раскрылось богатство народной песни, с которою плохо ладила теория красоты как исключительной задачи искусства. Оказалось наконец, что драма существовала задолго до эпоса и притом с совершенно эпическим содержанием: пример этого представляют средневековые мистерии и народные игры, сопровождавшие годовые празднества и отличавшиеся совершенно драматическим характером. Но то же самое

можно сказать и о лирике; ведийские гимны и те короткие песни, кантилены, из которых сложились великие народные эпopeи, отличаются лирическим строем. Немецкая эстетика игнорирует мистику, а народной песне отвела лишь мелкое служебное место в отделе лирики. Но это игнорирование ни к чему не ведет; эстетике все же придется перестроиться, придется строже отделить вопрос о форме от вопросов о миросозерцании. То, что мы могли бы назвать элическим, лирическим, драматическим миросозерцанием, должно было в самом деле выступать в известной последовательности, определяемой все большим и большим развитием личности, хотя я смею думать, что эта последовательность не совершенно угадана немецкою эстетикой¹¹. Что касается до форм эпоса, лирики и драмы, от которых пошло название известных поэтических родов и эпох поэзии, то они даны задолго до проявления в истории тех особенностей миросозерцания, на которые мы перенесли определение эпического, лирического и т.п. Эти формы — естественное выражение мысли; чтобы проявиться, им нечего было дожидаться истории. Форма драмы встречается уже в Ведах и в разговорах богов Старой Эдды. Между этими формами и изменяющимся содержанием миросозерцания устанавливаются отношения как бы естественного подбора, определяемые условиями быта и случайностями истории. Так, патриархально-аристократические пиры и посиделки в палатах Алкиноя¹² или в замке средневекового рыцаря должны были вызывать память о подвигах, рассказы аэдов и труверов. Ведийские гимны и дельфийская лирика развиваются в непосредственной связи с жертвоприношением и славословием богов, с развитием жреческого сословия; греческая драма обусловлена уличною жизнью Афин, общественною деятельностью народных собраний и торжественным обиходом празднеств Диониса. Разумеется, этого подбора могло и не быть, данное миросозерцание могло осложняться не тою формою, которая теперь дает ему название. Как Аристотель ставит Гомера во главе греческих трагиков, так и мы до сих пор говорим о драматизме такого-то положения в романе и зееваем от эпической растянутости иной драмы.

Во всем этом не одно разрушение обветшалого взгляда, но и задатки нового построения. Если не ошибаюсь, сравнительное изучение поэзии должно во многом изменить ходячие понятия о творчестве. Вы это проверите сами. Положим, вы не имеете понятия о прелестях средневековой романтики, о тайнах Круглого Стола, об искании Святого Грааля и о хитростях Мерлина. Вы в первый раз встретились со всем этим миром в «Королевских идиллиях» Теннисона¹³. Он привлек вас своею фантастичностью, своею поэзией; вы полюбили его героев; их надежды и страдания, их любовь и

ненависть, все это вы отнесли на счет поэта, умевшего воплотить перед вами эту, может быть, никогда не существовавшую на земле действительность. Вы судите по недавнему опыту, по тому или другому роману, который заявляет себя личным измышлением своего автора. Вслед за тем вам случилось раскрыть старые поэмы Гартмана фон дер Ауэ, Готфрида Страсбургского и Вольфрама фон Эшенбах: вы встретили в них то же содержание, знакомые лица и приключения — Эрека и страдальческий образ Эниты, Вивиану, опутавшую Мерлина, любовь Ланцелота и Джиневры. Только мотивы действия здесь иные, чувства и характеры архаистичнее, под стать далекому веку. Вы заключаете, что здесь произошло заимствование новым автором у старых, и найдете поэтический прогресс в том, что в прежние образы внесено более человеческих мотивов, более понятной нам психологии, более современной рефлексии. Вы, разумеется, отнесете на счет XIX века ту любовь к фламандской стороне жизни, которая останавливается на ее иногда совершенно неинтересных мелочах, и на счет XVIII столетия то искусственное отношение к природе, которое любит всякое действие вставлять в рамки пейзажа и в его стиле, темном или игривом, выражать свое собственное сочувствие человеческому делу. Средневековый поэт мог рассказывать о подвигах Эрека, но ему в голову не пришло бы говорить о том, как он въехал на двор замка Иньоля, как его конь топтал при этом колючие звезды волчца, выглядывавшие из расщелин камней, как он сам оглянулся и увидел вокруг себя одни развалины: «Здесь стояла, покосившись, арка, оперенная папоротником, там обвалилась большая часть башни, словно отпавший от утеса камень, на который высыпала веселая семья цветов. Обломок лестницы вился высоко кверху: она открыта солнцу, и на ней следы шагов, теперь давно замолкших. Чудовищные стволы плюща охватили ветвистыми объятиями серые стены и всасываются в пазы между камней; внизу они похожи на свившихся в узел змей, вверху раскинулись тенистою рошей»¹.

Эти реальные подробности обличают Новое время: это — зеленые побеги плюща, охватившие серые своды древнего сказания; но самое сказание вы признали и продолжаете говорить о заимствовании. Таким образом вы верно решили одну сторону вопроса, которую вам предстоит только обобщить.

Но вы еще не можете остановиться на этой стадии сравнения: восходя далее от средневековой немецкой романтики, вы найдете те же рассказы во французских романах Круглого Стола, в народных сказаниях кельтов; еще далее — в повествовательной литературе индейцев и монголов, в сказках Востока и Запада. Вы ставите себе вопрос о границах и условиях творчества.

Лотце называет гениальным поэтическим инстинктом склонность великих поэтов обрабатывать сюжеты, уже подвергшиеся однажды поэтической переработке. Таков, как известно, прием Шекспира: его драмы построены большею частью на итальянских новеллах, а исторические пьесы — на хронике Холиншеда. Лотце присоединяет к нему еще Гёте. Примеров, подобных приведенному, можно подобрать множество; только они могут показаться слишком специальными, подобранными и потому недоказательными. Доказательство приносит ежедневный опыт: нет повести или романа, которых положения не напомнили бы нам подобные же, встреченные нами при другом случае, может быть, несколько переиначенные и с другими именами. Интриги, находящиеся в обращении у романистов, сводятся к небольшому числу, которое легко свести к еще меньшему числу более общих типов: сцены любви и ненависти, борьбы и преследования встречаются нам однообразно в романе и новелле, в легенде и сказке, или лучше сказать, однообразно провожают нас от мифической сказки к новелле и легенде и доводят до современного романа. Легенда о Фаусте обошла под разными именами старую и новую Европу; Прометей Эсхила можно угадать в Лео Шпильгагена^{14*}, в Pramathas индийского эпоса, в мифе о снесении небесного огня на землю. Ответ на поставленный вопрос может быть предложен опять же в форме гипотетического вопроса: 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 определениях первобытного слова? Каждая новая поэтическая эпоха не работает ли над истари 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? По крайней мере, история языка предлагает нам аналогичное явление. Нового языка мы не создаем, мы получаем его от рождения совсем готовым, не подлежащим отмене; фактические изменения, приводимые историей, не скрадывают первоначальной формы слова или скрадывают постепенно, незаметно для двух следующих друг за другом поколений. Новые комбинации совершаются внутри положенных границ, из обветрившегося материала: я укажу в пример на образование романского глагола. Но каждая культурная эпоха обогащает внутреннее содержание слова новыми успехами знания, новыми понятиями человечности. Стоит проследить историю любого отвлеченного слова, чтоб убедиться в этом: от слова дух, в его конкретном смысле, до его современного употребления так же далеко, как от индийского Прамата до Прометей Эсхила.

Это внутреннее обогащение содержания, этот прогресс общественной мысли в границах слова или устойчивой поэтической формулы должен привлечь внимание психолога, философа, эстетика: он относится к истории мысли. Но рядом с этим фактом сравнительное изучение открыло другой, не менее знаменательный факт: это ряд неизменных формул, далеко простирающихся в области истории, от современной поэзии к древней, к эпосу и мифу. Это материал столь же устойчивый, как и материал слова, и анализ его принесет не менее прочные результаты. Иные из них уже вырабатываются современной наукою; другие выражены были ранее, хотя еще гипотетически. «Можно бы составить чрезвычайно интересный труд о происхождении народной поэзии и о переходе схожих сказаний из века в век и из одной страны в другую», — говорил Вальтер Скотт в одном примечании к «*Lady of the Lake*». «Тогда обнаружилось бы, что то, что в одном периоде было мифом, перешло в роман следующего столетия и позднее в детскую сказку. Такое исследование значительно умалило бы наши представления о богатстве человеческой изобретательности»¹⁵.

Мне хотелось бы кончить определением в нескольких словах понятия истории литературы. История литературы в широком смысле этого слова — это история общественной мысли, насколько она выразилась в движении философском, религиозном и поэтическом и закреплена словом¹⁶. Если, как мне кажется, в истории литературы следует обратить особенное внимание на поэзию, то сравнительный метод откроет ей в этой более тесной сфере совершенно новую задачу — проследить, каким образом новое содержание жизни, этот элемент свободы, приливающий с каждым новым поколением, проникает старые образы, эти формы необходимости, в которые неизбежно отливало всякое предыдущее развитие. Но это ее идеальная задача, и я берусь только указать вам, что можно сделать на этом пути при настоящих условиях знания.

Примечания А. Н. Веселовского

- ¹ Then rode Geraint into the castle court,
His charger trampling many a prickly star
Of sprouted thistle on the broken stones.
He look'd and saw that all was ruinous.
Here stood a shatter'd archway plumed with fern;
And here had fall'n a great part of a tower,
Whole, like a crag that tumbles from the cliff,
And like a crag was gay with wilding flowers:
And high above a piece of turret stair,
Worn by the feet that now were silent, wound
Bare to the sun, and monstrous ivy-stems

Claspt the gray walls with hairy-fibred arms,
And suck'd the joining of the stones, and look'd
A knot, beneath, of snakes, aloft, a grove.

Tennyson, *Idylls of the King: Enid.*

²См. Nutt, *Studies on the legend of the Holy Grail* (London, 1888) стр. 235 след. (История идеала Граля; 248 след.; Вольфрам и Вагнер).

Комментарии

ЖМНП. 1870. Ч. CLII. Ноябрь. Отд. 2 С. 1--14. Собр. соч. 1903. Т. 1. С. 1—17.

По возвращении из Италии в 1867 г. А.Н. Веселовский получил предложение занять кафедру всеобщей истории литературы от двух университетов: московского и петербургского. В этой связи университетский наставник Веселовского Ф.И. Буслаев писал ему: «Выбор между двумя университетами предстоит сделать Вам самим, хотя Вы должны знать и всегда помнить, что наш факультет ждет Вас с большим радушием, и мое предложение факультету о Вас сделано было, без сомнения, с большою искренностью, очень понятною по нашим с Вами прекрасным отношениям» (02.02. 1868) (Письма Ф.И. Буслаева к А.Н. Веселовскому // *Буслаев Ф. Догадки и мечтания о первобытном человечестве / Сост., стат., коммент. А.Л. Топоркова. М., 2006. С. 620*).

Веселовский выбрал Петербург (о причинах этого выбора см. подробнее: *Автобиография*), где и остался до конца жизни.

Текстом этой вступительной лекции открывается первый том посмертного собрания сочинений А.Н. Веселовского (1913) «Поэтика», что справедливо, поскольку это первое системное высказывание ученого по вопросам литературной теории. Позже в рукописных заметках к курсу «Поэтики», прочитанному в 1888—1889 гг., Веселовский скажет: «В первом моем курсе, читанном в С.Петербургском университете (1870), я затеял дать схему поэтики, приблизительно по указанной выше программе» (*Жирмунский, 1940*).

Этому композиционному решению последовали составители последующих изданий «Исторической поэтики» (1940, 1989), что не вполне точно. В 1870 г. Веселовский еще не ввел термина «историческая поэтика», да и самим понятием «поэтика» порой пользовался в старинном варианте «пиитика», подчеркивая его архаичность. В это время он говорил и думал о методе «истории литературы», которой хотел придать научный характер. Лекция 1870 года стала введением в университетский курс истории всеобщей литературы и одновременно — прологом к построению поэтики, идея и план которой окончательно оформятся лишь спустя почти четверть века.

¹ Кафедра всеобщей истории литературы была введена в русский университетский Устав в 1863 г. Этот Устав известен как одно из освободительных свершений нового императора — Александра II. В XIX веке организация науки была тесно связана с деятельностью университета и зависима от его

программы. Наука институализировалась в структуре соответствующего факультета. Вот почему Веселовский начинает первую лекцию, говоря о новизне курса и отсутствии его программы.

^{2*} С противостоянием филологических школ в немецком университете Веселовский столкнулся еще в конце 1862 г. См. в настоящем томе примечание к первому из его «Отчетов о заграничной командировке» для ЖМНП.

^{3*} Как отмечал В.М. Жирмунский, книга *Гастона Паруса* «Histoire poétique de Charlemagne» (1865) «положила начало научному изучению французского героического эпоса» (*ИП*, 1940). Ей предшествовали публикации текстов голландским ученым В.-Ж.-А. Йонкблотом: «В 1854 г. он напечатал по рукописи А' три поэмы — "Коронование Людовика", "Нимская телега" и "Взятие Оранжа". Они составили первый том следующего издания: "Guillaume d'Orange. Chansons de geste des XI^e et XII^e siècles / Publiées par la première fois par W.-J.-A. Jonckbloet. La Haye, 1854"» (*Михайлов А.Д.* Примечания // *Песни о Гильоме Оранжском*. М., 1985. С. 535).

^{4*} Веселовский называет имена ученых, оказавших влияние на становление всеобщей истории литературы не только во Франции. *Филарет Шаль* (Chasles) считается одним из основоположников сравнительного изучения литератур (*Études de littérature comparée*. 13 Т., 1846—1864; *Études contemporaines*. 3 Т., 1866—1869). Его курс сравнения зарубежных литератур («Littérature étrangère comparée»), прочитанный в парижском Атенес в 1835 г., положил начало началу французской компаративистике, оперирующей понятием «влияние» и возводящей его к Парижу как центру мировой литературы (*Bassnett Susan*. *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Oxford: Blackwell, 1993. P. 12—13, 20—21). Этот подход преобладал в мировой компаративистике вплоть до середины XX века.

Пример взгляда, согласно которому «какой-нибудь великий человек должен отвечать» за свое время, представляет книга *Эмиля Шаля* (сына Филарета) о Сервантесе («Michel de Cervantés, sa vie, son temps, son oeuvre politique et littéraire, 1866», 1866). Полемика Веселовского с такого рода видением истории литературы более чем за полвека предвосхищает полемику Ю.Н. Тынянова с ее пониманием как «истории генералов» («О литературной эволюции», 1927) (*Тынянов Ю.Н.* *Поэтика. История литературы*. Кино. М., 1977. С. 270).

Альфред Мезьер (Mézières, 1826—1914) — французский шекспировед («Shakespeare, ses oeuvres et ses critiques», 1860; «Prédécesseurs et contemporains de Shakespeare», 1861); автор книги о Петрарке («Pétrarque», 1868).

Об *Инполите Тэне* см. ниже.

^{5*} Книга англичанина *Томаса Карлейля* (Carlyle) «Герои, почитание героев и героическое в истории» («On Heroes, and Hero-Worship, and the Heroic in History», 1840; русский перевод: *Герои и героическое в истории*. Публичные лекции // *Современник*. 1856, пер. В.П. Боткина; в пер. В.И. Яковенко: СПб., 1891; 2-изд. СПб., 1898), возникшая на волне романтического увлечения великой личностью, до конца XIX века сохраняла свое влияние как высказывание против утилитаризма и позитивистского принижения жизненных целей. *Ральф Уолдо Эмерсон* (Emerson) дал американский вариант почитания героев в книге «Избранники человечества» («Representative Men», 1850; русск. перев. 1912).

⁶ Под изысканиями, центр тяжести которых «перенесен в народную жизнь», Веселовский имеет в виду школу Г. Штейнталя, сосредоточенную на изучении языка и памятников народного творчества (Völkerpsychologie). С этой школой Веселовский познакомился во время своего первого визита в Германию в 1862—63 гг. См. подробнее: «Отчеты о заграничной командировке» и в примечаниях к первому из этих отчетов.

⁷ Названы имена двух английских ученых, запомнившихся грандиозностью своих обобщающих замыслов. *Эдвард Гиббон* (Gibbon) — автор многотомной истории «История упадка и разрушения римской империи» («The Decline and Fall of the Roman Empire», 1776—1788; русск. перев. В. Неведомского, 1883—1886).

Генри Томас Бокль (Buckle) потратил двадцать лет ежедневного десятичасового труда на создание истории всемирной цивилизации. То, что он успел написать, носит название «История цивилизации в Англии» («History of Civilisation in England», 1858—1861, русск. переводы А.Н. Буйницкого, 1862, и К.Н. Бестужева-Рюмина, 1868—1865, неоднократно переиздавались). Незавершенность замысла не помешала Боклю явиться одним из столпов философии позитивизма для Европы и особенно для России, где его влияние на несколько поколений русской интеллигенции было огромно. Он воспринимался как проповедник научного знания в его преобразующей роли: «...все должно быть результатом двоякого действия: действия внешних явлений на дух человека и духа человеческого на внешние явления... Непосредственная задача наша состоит в изыскании способа открытия законов этих двух влияний...» (*Бокль Г.Т. История цивилизации в Англии. Т. 1—2. Спб., 1906. Т. 1. С. 9*).

Увлечение Веселовского Боклем, за которого он «впоследствии долго ломал копья», началось в университете (*Автобиография. С. 100*). Позже последовало разочарование в позитивизме с его прямолинейным применением «влияний», позаимствованных историко-филологическим знанием исключительно у естественных наук. Этот метод, полагает Веселовский, строит историю «над человеком и вопреки человека» («Отчеты о заграничной командировке». III).

⁸ Речь идет о знаменитой книге *Ипполита Тэна* (Taine) по истории английской литературы «Histoire de la littérature anglaise» (Т. 1—4, 1863; в русск. пер. под ред. А. Рябининой и М. Головина — «Развитие политической и гражданской свободы в Англии в связи с развитием литературы». Ч. I — II, 1871). Двумя годами ранее Веселовский развернуто высказал свое отношение к Тэну в рецензии на его «брошюру» о голландской живописи: «Новая книга Тэна: “Philosophie de l'art dans les Pays-Bas”» (СПб. Ведомости, 14 дек. 1868, № 342). Там он также отрицал принципиальную научную новизну метода, который принес известность Тэну, полагая, что тот мало отличается от других французских сторонников «общеобразовательных» курсов, поскольку пренебрегает исторической точностью:

«Тэн постоянно возвращается к своему любимому употреблению: la graine, la plante, la fleur, зерно, растение, цвет; это в переводе на обыкновенный язык — природные условия, исторические изменения и результат тех и других в цивилизации. Так нидерландская живопись явилась Тэну продуктом национальным, вышедшим из народной жизни и ней на-

ходящим свой корень и свое объяснение. ”Это цвет, приготовленный в глубине долгой выработкой соков, сообразно с природой и случайным строем растения, которое его произвело. Следуя нашей методе, мы изучим сначала эту внутреннюю историю, которая предваряет и объясняет историю внешнюю и конечную. Я покажу вам сначала зерно, т.е. расу с ее основными неразрушимыми качествами, не изменяющимися ни от обстоятельств, ни от климата; затем растение, т.е. самый народ с его оригинальными свойствами, насколько они развиваются или ограничиваются под влиянием среды и истории; наконец, цветок, т.е. искусство и в особенности живопись, к которой привело все это развитие” (стр. 2).

Мы ничего не имеем против этого исторического метода, который, впрочем, не так нов, как обыкновенно говорят; мы хотим только обратить внимание на его ошибочное приложение. Не знаю, поверят ли нам, если мы скажем, что в этой ошибке, в этой непоследовательности самому себе и состоит вся кажущаяся смелость и оригинальность тэновских воззрений? Что в уравнении, выставленном им самим же (зерно, растение, цветок), он постоянно забывает средний термин и, занимаясь изучением цвета, т.е. высшими проявлениями культуры (английская литература, итальянская и нидерландская живопись), ему случается прямо хвататься за зерно, минуя растение, т.е. историю, и в зерне искать первобытное объяснение тех конечных результатов жизни, которые иногда отделены от него целою цепью последовательных развитий. В этом соединении несоединимого, в выведении цветка прямо из зерна, результатов цивилизации прямо из фактов расы и климата, мы видим то же искание контраста, о котором говорили выше, и которое заставило автора поступиться органической цельностью своей собственной теории. Если теория и принесена в жертву, зато публика de l'École des Beaux-Arts поражена мишурною новизной философски исторических воззрений».

^{9*} Начало своего знакомства со сравнительным методом Веселовский относит к годам учения в Московском университете у Ф.И. Буслаева. См. подробнее в главе предисловия к первому тому «Сравнительная» (ИП, 2006, 39—45). Веселовский видит в сравнительном методе путь научного исследования, ведущий к верным обобщениям, — и ниже в данной лекции скажет: «...сравнительное изучение поэзии должно во многом изменить ходячие понятия о творчестве». Этому убеждению он останется верным до конца и положит сравнительный метод в основание исторической поэтики.

^{10*} «*Песенные отголоски народов*» — так Веселовский передает название сборника народных песен, составленного И.Г. Гердером. Во втором издании (1807) он получил название «*Stimmen der Völker in Liedern*» («Голоса народов в песнях»). Гердер не был первым в Европе собирателем фольклора, но его сборник стал наглядной поэтической иллюстрацией высказанной этим ученым идеи «всемирной истории» (*Weltgeschichte*), которая явилась философским обоснованием сравнительного метода в гуманитарных науках.

^{11*} Вопрос о последовательности возникновения родов был камнем преткновения в эстетике при решении вопроса о происхождении поэзии. Веселовский совершенно по-новому поставит вопрос, по сути дела отказавшись рассматривать его хронологически: «Какая форма воз-

никла раньше?» Свой окончательный ответ Веселовский предложит в исторической поэтике, когда родовые формы поэзии он увидит не в хронологической последовательности, а в их функциональном различии, определившемся при разложении изначального хорового единства: «Эпос и лирика представились нам следствиями разложения древнего обрядового хора; драма, в первых своих художественных проявлениях, сохранила весь его синкретизм, моменты действия, сказа, диалога, но в формах, упроченных культом, и с содержанием мифа, объединившего массу анимистических и демонических представлений...» (ИП, 2006, 259). Уже в лекции 1870 года Веселовский намечает движение мысли именно в этом направлении, говоря об «отношениях как бы естественного подбора», устанавливающихся между этими формами задолго до того, как сложились особенности мировоззрения эпического или лирического. Родовые формы возникают, «определяемые условиями быта»; иными словами, они возникают вследствие меняющегося жизненного ритуала и могут быть поняты лишь внутри него.

^{12*} О пирах Алкиноя и о слепом певце Демодокке (Гомер, «Одиссея», VIII) Веселовский вспоминает не раз (в том числе в начале главы «Исторической поэтики» — «От певца к поэту») как о наглядном образе рождения и существования поэзии в условиях архаического или — позже — средневекового быта.

^{13*} «Королевские идилии» («*Idylls of the King*») Альфреда Теннисона представляют собой большой цикл поэм, варьирующий сюжеты артуровских легенд. Они печатались с 1842 по 1885 год. Публикация четырех поэм в 1859 г. принесла поэту огромную популярность. Ниже Веселовский перечисляет имена героев, которые выступают в рыцарских романах перечисленных им германских авторов XII-XIII вв. (см. о них: Энциклопедия литературных героев. Зарубежная литература. Античность. Средние века / Под общей ред. И.В. Ершовой. Кн. I—II. — Кн. I. М., 1998). Многие из этих героев вновь возрождаются в «Королевских идилиях» Теннисона, но уже изображенные совершенно иначе, наделенные иной чувствительностью. Чтобы показать характерный образ средневековья в преломлении современного ему поэтического сознания, Веселовский дает прозаический перевод одного эпизода. Текст оригинала, который он отнес в примечания, в последующих изданиях был опущен и восстановлен нами.

^{14*} *Лео Шпильгагена* — герой романа Ф. Шпильгагена «Один в поле не воин»; см. подробнее в комментарии к работе «История или теория романа?».

^{15*} В. Скотт снабдил свою поэму «Дева Озера» («*The Lady of the Lake*», 1810) многочисленными примечаниями, касающимися в том числе суеверий шотландских горцев. К строке, описывающей сияние той страны, где обитают феи и другие волшебные существа («*But all is glistening show*». Песнь четвертая; строфа XV), Скотт дал обширное рассуждение, которое Веселовский и процитировал (не вполне точно и не полностью): «*The mythology of one period would then appear to pass into the romance of the next century, and that into the nursery tale of the subsequent ages. Such an investigation, while it went greatly to diminish our ideas of the richness of human invention, would also show that these fictions, however wild and childish,*

possess such charms for the populace as enable them to penetrate into countries unconnected by manners and language, and having no apparent intercourse to afford the means of transmission». Веселовский сказал о возможности перехода сказаний «из века в век и из одной страны в другую»; у Скотта проблема поставлена даже более сложно и точно (почти в современных компаративных терминах): он говорит о возможности перехода (transmission) между странами, как будто бы не связанными общностью «ни нравов, ни языка».

¹⁶ Это определение, к которому Веселовский пришел как к результату своего рассуждения о «методе» и задачах истории литературы как науки в 1870 г., будет принято им за основу и во введении в историческую поэтику 33 года спустя. Однако в трансформированном определении «общественная мысль» предстанет не просто «закрепленная словом», а в «образно-поэтическом переживании и выражающих его формах». (Подробнее см.: вступит. стат. к главе «Определение поэтики» *ИП*, 2006, 23–29).

Годы учения

--

Автобиография

Родился я в 1838 году в Москве на Немецкой улице, на углу Коровьего брода, где у деда (Лисевича, из Кенигсберга) был собственный дом, с большим садом и прочими угольями... Жилось, как в деревне; лето я проводил либо в деревне деда (с. Немцово, Малоярославецкого уезда; бывшее имение Радищева), либо в селе Коломенском, где отец стоял со своей ротой, впоследствии с батальоном (он служил в 1-м, потом в 3-м кадетском корпус). Первоначальное воспитание получил дома. И мне, как всем, сказывали сказки, но я не связываю с этим мое позднейшее пристрастие к folklor'у; нянька у меня была древняя чистенькая старушка, никогда не евшая мяса, набожная, с раскольничьим пошибом, всегда готовившая на себя в своей особой посуде. Мать и отец окружали ее особым уважением; она и скончалась у нас, когда я уже кончал университет. Отец занимался со мной сам арифметикой и географией; у меня еще долго сохранялись тетрадки в 32 долю листа, им лично написанные и даже иллюстрированные: род географического руководства, с описанием городов и т. п.¹⁾). Библиотека отца плохо охранялась от вторжений моих и брата Федора, который был моложе меня одним годом. Читалось, что попадало под руку: Жуковский, Марлинский, Оссиан Кострова, Казак Луганский и словарь Плюшара. Еще до поступления в гимназию (на 12-м году, в 4-й класс) я стал шалить прозой и стихами: повести романтического стиля, с луной и темным лесом, где совершалось убийство, привидениями и замками — и непременно иллюстрациями. Стихами я баловался и позже и на первом курсе подал Шевыреву отрывок перевода из «Орлеанской Девы», за что был призван и поощрен.

Матери я много обязан. Немка по рождению (она родилась в Земле войска Донского, где ее отец был медиком; он состоял в 1812 году при Платове), она сумела обрусеть в меру: отлично говорила по-русски, ходила одинаково в кирху и русскую церковь, любила постничать с нянькой и слушать немецкую или английскую проповедь. Она хорошо знала и немецкий и французский языки и занималась выбором гувернанток и учителей; впоследствии, что-

бы идти в уровень с нами, она изучила и английский язык, а со мною долго переписывалась по-французски, чтобы поддержать во мне практику.

В гимназии (2-й, на Разгуляе) я шел настолько ровно, что учитель математики (Новицкий) советовал моему отцу отдать меня на математический факультет. Не знал он, что математика доставалась мне Sitzfleisch^а; я интересовался русским языком (Носков, шевыревец) и историей (Смирнов), впрочем, больше второй, чем первой. В университете, куда я поступил в год юбилея², интересы распределились так же: Шевырев никогда не увлекал меня; Буслаева я еще не слышал, и весь отдался Кудрявцеву. Его лекции были для меня откровением; когда вернулся из отпуска (кажется, из-за границы) Грановский, я никак не мог пристать к его поклонникам, и от его лекций (он читал у нас недолго) мне отдавало фразой. На следующий год я увлекся чтением Лсонтьева (философия мифологии), Шеллинга, которого напомнил мне впоследствии Штейнталь. К Буслаеву я перешел уже после этих влияний. Он читал оригинально, по своему, с некоторыми скачками, связь которых не легко давалась новичку: заключение являлось нередко неожиданным; чтобы усвоить его, лекцию приходилось передумать: увлекали веяния Гриммов, откровения народной поэзии, главное: работа, творившаяся почти на глазах, орудовавшая мелочами, извлекавшая неожиданные откровения из разных «Цветников», «Пчел»³ и т. п. старья. Почему я тотчас же не записался в школу Буслаева, а попал к Бодянскому — совершенно не помню; вероятно, хотелось обставить себя понадежнее со славянской стороны, ибо по европейским языкам и литературам я более был обеспечен: итальянским языком я стал заниматься дома; отец достал мне какого-то ломбардца-винодела не у дел, — которого ему рекомендовал колбасник Монигетти; что он был почти безграмотен — это я уже понимал и ограничил свои занятия тем, что болтал с ним, ходя по зале; испанскому языку я научился по грамматике; в университете слушал санскрит у Петрова и курс сравнительной грамматики у Леонтьева. Я помню, как я был доволен, когда мне удалось приобрести первое издание Боппа⁴. Присоедините к этому чтения, которыми тогда увлекались в университетских кружках: читали кландестинно⁵ Фейербаха, Герцена, впоследствии рвались за Боклем, за которого я и впоследствии долго ломал копыя.

У Бодянского я занимался сонно, не осилил даже грамматики Добровского, и когда представился случай сбежал... и перешел к

^а Высиживанием (нем.).

Буслаеву. Занимался я у него мало: помню, читал у него рукописный Синодик, делал выписки из «Мессии Правдивого»^{6*}; но все это было не важно; важнее для меня были лекции Буслаева и рядом с ними его работы, давшие впоследствии содержание его «Очеркам»^{7*}.

Тотчас по выходе из университета я уехал за границу, на частное место^{8*}, прямо в Испанию, где пробыл около года; побывал в течение этой же поездки в Италии, во Франции и Англии. Кроме внешних впечатлений и большого ознакомления с испанским языком я из этого путешествия извлек мало: слишком был юн, да и приходилось жить в местах, где никакого не могло быть ученого общения.

Когда в 1862 году я был командирован за границу (на два года, по рекомендации Московского Университета), я был полон вождлений, но беден программой; в сущности программы у меня не было никакой, да и дать было некому. Буслаев дал мне интерес к Гриммовскому направлению — в приложение к изучению русско-славянского материала; но некоторый стороны дела, постановка мифических гипотез и «романтизм народности» никогда меня не удовлетворяли и у меня немного найдется статей, в которых отразилась бы *эта* Буслаевская струя (рецензии в «Летоп.» Тихонравова^{9*}, «Le Tradizioni popolari nei poemi d'Antonio Pucci», «Novella della figlia del re di Dacia»^{10*}, «Заметки и сомнения о сравнительном изучении средневекового эпоса»^{11*}). С другой стороны у меня сложился интерес к культурно-историческим вопросам, к Kulturgeschichte^{2*}; было ли тут влияние Кудрявцева, моих чтений — не знаю и не помню. «Il Paradiso degli Alberti» вытек из этого направления; изучение исторических отношений ослабило веру в состоятельность мифологических гипотез.

В Берлине я занимался в течение двух (слишком, коли не ошибаюсь) семестров оцупью: слушал «Нибелунги» и «Эдду», и нем. метрику у Мюлленгофа; посещал лекции Штейнталя, Гоше, Jürgen Vona Меуег'а (психология), и занимался на дому у Мана провансальским и даже баскским языком. Романских кафедр в то время в Германии не существовало, только в Бонне читал Диц; интерес к романским литературам и приложению сравнительного метода к изучению литературных явлений, уже возбужденный вылазками Буслаева в сферу Данте и Сервантеса и средневековой легенды, поддержал во мне всем своим составом известный журнал Эберта «Jahrbuch für romanische und englische Literatur» (с 1859 года).

Нагрузившись берлинскою мудростью, я поехал в Прагу. Хотелось пополнить свои сведения по славистике. Толку от этого по-

* «История культуры» (нем.).

лучилось немного; пребывание в Праге затянулось почти на год; командировка приходила к концу, а мне мерещилась впереди Италия: после немцев и славян (из Праги я ездил недели на две в австрийскую Сербию и на Фрушкую гору) хотелось повидать и романцев; командировало меня министерство Головкина на два года с обещанием продлить командировку, буде окажется необходимость. Я заговорил о том слишком поздно, когда сметы в министерстве были уже составлены, да и Толстой^{12*} явился на смену. Мне отказали. Пришлось ехать в Италию с 2000 рублей (собственных), надеждой на посильную помощь отца и на собственные литературные заработки. В таких условиях я прожил несколько лет, главным образом во Флоренции, кое-когда печатался у Корша^{13*} (с именем и без имени, и под буквами: Евр.) и принялся за работу. Затеял я обширную историю итальянского Возрождения — чуть ли не с падения империи! Чтения и выписок была масса; кое-что сохранилось у меня и теперь, многое унесло ветром из окна квартиры и я на другой день получил из лавки внизу кусочек масла, завернутый — в мои надежды. Это было своего рода предупреждение; я, впрочем, и ранее того сообразил, что a vol d'oiseau^a истории Renaissance не напишешь, что на серьезный труд в этой области уйдет вся жизнь. В это время я случайно набрел на памятник, около которого и сгруппировал свою работу: «Il Paradiso degli Alberti». Пока работа шла довольно одиноко, и я по природной мне робости ни с кем не знакомился, когда мне случилось в русском кружке встретиться с De Gubernatis'ом. В его журнальчике я поместил свою статейку о Пуччи. Через несколько дней ко мне подошел в библиотеке проф. д'Анкона, познакомился со мною; он же познакомил меня с Кардуччи и Компаретти^{14*}. Я почувствовал почву под ногами и мне стало работать легче.

Над «Paradiso» я работал года три; так освоился в Италии, что о России перестал думать: интересы у меня явились местные, явилась даже идея и возможность совсем устроиться в Италии. В это время я получил письма от Буслаева и Леонтьева^{15*}: звали на кафедру в Москву, обещали тотчас же допустить меня к чтению с жалованьем, так чтобы я мог исподволь сдать экзамен и переделать «Paradiso» в «Вилла Альберти». Я согласился и, чтобы выехать из Италии, принял на себя место у вел. кн. Марии Николаевны обучать ее сына Сергея (убитого в последнюю турецкую войну) в Карлсруэ, где он должен был провести зиму у сестры. Так я заработал деньги, на которые съездил в Лондон и вернулся в Москву. Здесь меня ожидало разочарование: о жаловании и лекциях

* С высоты птичьего полета (франц.).

ни помину; требовали наперед диссертации русской и экзамена, а чтобы утешить меня, предлагали читать в университете частным образом, причем предоставляли мне манкировать, но деньги получать. От этого я отказался, чтобы не связать себя; прошел томительный, безденежный год; надо было сдать экзамен, войти в долги для напечатания диссертации, ибо денег, отпущенных университетом, не хватало. Кстати, О. Миллер дал в это время идею перейти в Петербург на незанятую еще кафедру. Дело устроилось быстро и я ушел из Москвы, не читав лекций, а только защитив диссертацию (1870 г.). Юркевич (тогда декан) приходил улаживать меня: в Петербурге де меня увесят орденами, запрут в администратцию, и работать я перестану; кажется, ничего такого не случилось.

В 1872 году я напечатал свою работу о «Соломоне и Китоврасе» и с тех пор Вы меня знаете. Направление этой книги, определившее и некоторые другие из последовавших моих работ, нередко называли Бенфеевским, и я не отказываюсь от этого влияния, но в доле, умеренной другою, более древней зависимостью — от книги Дёнлопа-Либрехта и вашей [А.Н. Пыпина] диссертации о русских повестях. Когда явилась буддийская гипотеза¹⁶, 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 скрещиваний, с которыми исследователь обязан считаться, если хочет поискать за ними, где-то в глубинах, народности непочтой и самобытной, и не смутиться, открыв ее не в точке отправления, а в результате исторического процесса.

Комментарии

Пыпин А.Н. История русской этнографии. СПб., 1891. Т. 2. С. 423—427.

«Автобиография» была написана Веселовским по просьбе А.Н. Пыпина, запрашивавшего у русских ученых, внесших значительный вклад в развитие отечественной этнографии, биографические сведения. Она была отправлена в виде письма (обращение к адресату осталось в тексте).

Имена ученых, русских и зарубежных, упоминаемые в «Автобиографии», будут впоследствии встречаться в работах Веселовского, в особенности в его ранних «Отчетах о заграничной командировке», и там потребуют более обстоятельного комментария. Здесь они интересны тем, что окрашены непосредственно личным впечатлением и порой оценены с точки зрения того, какое влияние они оказали на формирование Веселовского, его интересов и пути в науку.

¹ Некролог Н.А. Веселовского (1811—1885) см. в «Русских ведомостях». 1885. № 275. *Примеч. А.Н. Пыпина.*

² *В год юбилея...* — т.е. в год столетнего юбилея со дня основания Московского университета — 1855.

³ «Цветников», «Пчел» — русские журналы XVIII столетия.

⁴ ...*первое издание Боппа* — Веселовский, вероятно, имеет в виду первое издание главного труда Франца Боппа, в 1833 г. заложившего научную основу для сравнительного языкознания: «Сравнительная грамматика санскрита, зенда, армянского, греческого, лагинского, литовского, старославянского, готского и немецкого языков» («Vergleichende Grammatik des Sanskrit, Send, Armenischen, Griechischen, Lateinischen, Litauischen, Altslavischen, Gotischen und Deutschen»).

⁵ *Кландестинно* (от лат. clandestinus — скрытый) — потаенно, скрытно.

⁶ «*Мессия Правдивый*» — сочинение видного проповедника и церковного деятеля XVII в. Иоанникия Голятовского, обращенное против лжемессии, появившегося на Востоке («во попрание лживого разумения иудейского»); вышло в свет в 1669 г. с посвящением Алексею Михайловичу. Написанная по-украински, книга была сразу же переведена на русский, польский и латынь.

⁷ «*Очерки*» — «Исторические очерки русской народной поэзии и искусства». Спб., 1861. Т. 1—2.

⁸ *На частное место* — Веселовский в качестве гувернера отправился в Испанию с семейством русского посланника в Испании князя М.А. Голицына.

⁹ Сборник «Летописи русской литературы и древности» Н.С. Тихонравов выпускал в 1859—1863 гг. (всего пять выпусков). Согласно «Библиографическому списку учено-литературных трудов А.Н. Веселовского...» (Симони, 1922), именно там появилась первая публикация Веселовского (1859) — обзор современного немецкого журнала, но этим закончилось его участие в издании.

¹⁰ Первые работы, обратившие внимание на молодого русского ученого, были опубликованы в 1866 г. В Пизе вышло по-итальянски издание «Новелла о дочери царя Дакии. Подлинный текст, относящийся к счастливому веку языка, с предисловием доктора Александра Веселовского». Статью о народных переложениях поэмы Пуччи Веселовский поместил (как сказано далее в «Автобиографии») в журнале «Ateneo Italiano» Анжело де Губернатиса (об их отношениях см. подробнее коммент. к статье «Сравнительная мифология и ее метод»).

¹¹ Текст этой первой значительной работы ученого на русском языке (1868) включен в настоящее издание.

¹² Приход в 1865 г. на пост министра народного просвещения графа Д.А. Толстого означал конец едва начавшимся либеральным преобразованиям. Он пробыл в этой должности до 1880 г. и после отставки с нее был назначен в 1882 г. министром внутренних дел и шефом жандармов.

¹³ ... у *Корша* — убежденный западник, В.Ф. Корш становится редактором «Санкт-Петербургских ведомостей» в 1863 г. Помимо корреспонденций о современной Италии, подписанных Евр., Веселовский за своим именем опубликовал здесь одну из первых статей об итальянском Возрождении —

«Итальянская новелла и Макиавелли» (1865. № 65, 13 марта). За ней последовали статьи по поводу юбилея Данте, о легендах Фриуля.

^{14*} Об отношениях Веселовского с *Джозуэ Кардуччи* см. в коммент. к статье «Взгляд на эпоху Возрождения в Италии». *Доменико Компаретти* (1835—1927) — филолог-классик и одновременно один из основоположников сравнительного подхода в Италии. Совместно с Алессандро д'Анкона (D'Ancona) издал девятитомное собрание итальянских песен и сказок (1870—1891).

^{15*} *Леонтьев П.М.* (1822—1874) — филолог-классик, профессор Московского университета, соиздатель газеты «Московские ведомости», друг Ф.И. Буслаева.

^{16*} *Буддийская гипотеза* — В своем исследовании истоков славянской легенды о Соломоне и Китоврасе Веселовский высказал гипотезу о присутствии в ней буддийского мотива, связанного с «образом демонического похитителя Гандхарвы-Китовраса» (*Веселовский А. Мерлин и Соломон.* М.; СПб., 2001. С. 270).

Из тетради «Adnotationes»

(Из дневника человека, ищущего пути)

Общество рождает поэта, не поэт общество. Исторические условия дают содержание художественной деятельности; уединенное развитие немыслимо, по крайней мере художественное. Наоборот: поэт действует на литературу, которая не всегда является отражением народного сознания, да и не всенародного. Оттого непосредственного влияния на общественную жизнь тут быть не может.

Вот уже одна сторона художественной деятельности определена, историческая: всякое произведение искусства носит на себе печать своего времени, своего общества. Это стоит в связи с определением поэзии как идеального воспроизведения всей жизни. В жизни есть вечные, непреходящие начала, и рядом с ними следы времени, века; отражая то и другое, поэзия то ближе держится вопросов современности, то находится поверх их и вдали, в созерцании вековечных явлений, не знающих хронологии. Только исключительный взгляд новой поры, здоровый по крайней своей исключительности, мог установить ту точку зрения, тот критический приговор, которым поставляется в тени всякий крик сердца, если не идет он прямо к сердцу современного человека, не отнесется непосредственно к кровным симпатиям. Всякую пору и всякий круг поэзия вводит в свою заповедную область, берет всю жизнь целиком, как она есть, только вне пределов времени и пространства. Здесь ее отличие от прозы и истории — она эссенция прозы и истории.

Один вопрос ведет к другому, отвлеченный уступает место человеческому, если не более человеческому. Старая фраза «искусство для искусства», так неудачно комментированная критиком «Утра»¹⁾, прилагается еще в другой сфере: художник для художника, говорят, человек — человеком. Как левая рука не должна знать правой, так человек и художник живут отдельно в пределах одного тела, одного сознания. Нравственность может быть слаба, убеждения никакого, мелкопоместные житейские расчеты могут

преобладать, а поэтическая деятельность развивается в сильной мере, несмотря на все это. Новая историческая школа ставит прежде всего человека и поэта только в связи с ним, нераздельно от него: доброе и злое сказывается зараз и в том и в другом. Это, конечно, перенесение с одной почвы на другую, послед всеобщего направления к факту действительности, но поэзия — дела и мысли, и вместе с тем свидетельство серьезного взгляда на призвание поэта. Его достоинство мерится достоинством нравственного человека, хотя нельзя делать никаких резких заключений ни туда ни обратно. Всякое искусство и поэзия в высшей степени, отражают жизнь; их среда, их движущая сила — народная мысль в эпический век, личность поэта в периоды лирического и драматического развития. Мы говорим о верности, свежести художественных созданий — словно поэт пережил их в себе еще раз, так из них и брызжет самой природой. Глубина сочувствия, одушевления, горя и восторга порождается только жизнью, опытом, непосредственным проникновением. Мы не думаем здесь противоречить тому эстетическому правилу, которое требует, чтобы между моментом созерцания и творчества лежала минута покоя, где бы могли собраться силы, пропасть диссонансы и резкие тени действительности. Как бы то ни было, придет же час творчества, найдет стих на поэта, и тут окажется, что художник все же работает на счет человека, созидает из заготовленных им материалов. Вот мера человеческого в искусстве, сентиментальный, тацитовский и т.д. колорит, наводимый личностью, и т.п. Насколько нравственная мелкота, нестойкость политических убеждений и т.п. отражаются в созданиях поэта, сколько благоприятных и неблагоприятных условий приносят они с собой — это вопрос, еще доселе не взвешенный судьбою. Прежде всего есть ли подобного рода отношения место в поэзии?

Положим, что есть — нельзя же ограничить поэтическую производительность одними вздохами, да сухими туманами, и т.п. Вот вопрос: способны ли вообще к такой производительности жидкие неустановившиеся натуры? Нравственная мелкота, если проходит она по всем явлениям духа, сама по себе неспособна к художественным созданиям, как и наоборот всякая страсть, сковывающая свободу духа. Но она может сказаться и стороною в такой области, которая редко освещается поэтическим светом; и в этом случае даже в поэзии может сказаться, и художник все же останется художником. Искренность чувства, даже самого непригожего, — делает возможным его изображение в искусстве. Гёте погрешил как гражданин в своих драматических фарсах, направленных против реакционного движения Германии, и этот грех вы-

тек из совершенной пустоты его политического взгляда; все же художником он остался. Поэтическое дарование — вторая природа; эта смотрит глазом, ощущает чувствами, отдана действительности; — та отдана незримой сущности, вся в чаяний, и духовном понимании. Это природа в природе; зависимость одной от другой, влияние человека на художника возможны только в общих, резких чертах, в общем настроении, тоне; мелкие страсти человеческой природы не оставляют следа в натуре художника. Крупные недостатки, если порождены они веком, или самому писателю не кажутся недостатками, само собою не изменяют нашей точки зрения, даже когда станут предметом творчества.

Повторим себе в немногих словах. Художник воспитывается на почве человека; через его среду он знакомится с миром внешним и практическое знание возводит к поэтическому апофеозу. Разумеется, на этом знании останутся следы личного начала, которое их выработало; здесь разница в тоне и колорите. Понятно, что таким путем много светлого пройдет об руку с темным; поэзия равно овладевает тем и другим и не перестает быть поэзией, если делается это без задней мысли. Искреннее отношение, чистая вера в состоянии зло поднять на степень поэзии. Дурной человек может быть хорошим поэтом, если не презирает себя.

Комментарии

Сборник «Памяти академика А.Н. Веселовского. По случаю десятилетия со дня его смерти (1906—1916). Пг., 1921. С. 65—67.

Перепечатано в издании *ИП*, 1940, 383—385.

Как можно понять, сравнивая даты, сборник к десятилетию со дня смерти А.Н. Веселовского опоздал на пять лет. О причинах не сложно догадаться. Основную часть сборника занимает раздел «*Diarium*», составленный из юношеских дневников, которые А.Н. Веселовский вел во время зарубежных путешествий после окончания университета в 1858 г., когда он исполнял должность домашнего учителя в семье русского посланника в Испании князя Голицына.

Текст интересен тем, что позволяет услышать размышления о характере литературы и творчества в тот момент, когда Веселовский, уже перестав быть студентом, готовил себя к профессии ученого и литератора.

^{1*} Веселовский имеет в виду фразу из статьи Б.А. [Алмазова] «Взгляд на русскую литературу в 1858 г.» с утверждением о том, что мы «свято чтим принцип искусства для искусства...» — «Утро». Литературный сборник. М., 1859. С.100. С этим утверждением он, всегда рассматривающий историю общественной жизни как основу литературной истории, согласиться не мог.

Отчеты о заграничной командировке

I

Кафедра истории всеобщей литературы еще не получила в Германии права гражданства, в том смысле, по крайней мере, в каком существует кафедра всеобщей истории, общей филологии и т.п. Стоит только просмотреть программы немецких университетов за текущий год, чтобы увериться в этом: имена Нёкх'а (из Геттингена), Швейгера (там же), Мерлекера (в Кенигсберге), Лёгер'а (в Мюнхене) ничем не заявили себя в науке¹.

С другой стороны, история частных литератур обрабатывается деятельно, большею частью в связи с историей языка и чтением какого-нибудь текста. В этом отношении немецкие ученые далеко оставили за собой все, что делалось или делается какими-либо другими учеными. Диц, Эберт, Барч, Blanc, Делиус, Келлер, Ваккернагель² стоят во главе романской науки — а я назвал только тех, которые занимают кафедры в университетах и не упомянул о Фердинанде Вольфе³. Эберт читает в этом семестре историю итальянской литературы, Царнке в Лейпциге — историю немецкой — до Реформации, Мюлленгоф читал прошлым летом историю немецкой литературы до XIII столетия⁴. Я не пускаюсь в большие подробности, потому что они завели бы слишком далеко от дела. А дело в том, что кафедра всеобщей литературы в Германии, где есть и всеобщая история и общая филология, — не существует.

Мы предполагаем ее возможность, хоть бы в смысле всеобщей истории. Всеобщая история не есть история человечества, какой-то общечеловеческой идеи, проявляющейся в различных авторах, которые называют народностями; это история народностей, которые отвлеченная мысль собрала под одну идею человечества. Общего у них настолько, насколько все они развиваются по одним и тем же физическим и нравственным законам, насколько они фактически

связаны между собою войною и миром, путем заимствования и завоевания. Общего у них и то стремление к улучшению быта, которое называют прогрессом. Затем относительно разного рода общих идей и форм, проявляющихся в истории человечества, существует столько же учений, сколько приходов. Всеобщая история остается все-таки общею историей народностей; мы не ошибемся, если историю всеобщей литературы переведем общею историей литератур.

Теперь понятно, почему такой истории не существует. Громадность материала запугала бы лучшие силы, на одну филологическую подготовку пошли бы десятки лет. А собирание и приведение в известность материала, который далеко не весь собран и приведен в известность? Мы, принижающие русскую науку, считаем прагматическую историю русской литературы, при настоящей скудости фактических данных — делом невозможным. Автор «обзора русской духовной литературы» считал его даже «делом неумным»⁵. Мы удивляемся, когда в 1862 году в той ученой Германии, которая читает и преподает на всех семитических наречиях, слышим такие же почти слова. «Все истории (немецкой) литературы», говорит Веллер (*Annalen der poetischen Nationalliteratur der Deutschen im XVI und XVII Jahrh.*), «были до сих пор отрывочны», т.е. они говорили о том, что попало их авторам под руку в той или другой библиотеке или о чем уже говорили прежде. Очерк Гёдеке⁶, самый лучший в этом роде, не говорит ничего о сокровищах библиотек венской, мюнхенской, дрезденской, ульмской, аугсбургской, вюрцбургской, нюрнбергской и швейцарских... наши анналы насчитывают 2000 стихотворений больше, чем очерк Гёдеке, и то только в первых трех отделах. Мы обращаем внимание на то, что историку литературы приходится в то же время быть и издателем и археологом, и возить и строить. Не говоря уже о людях, специально посвятивших себя издательской деятельности — чего не издали Гриммы? Издание немецких сказок, песней Эдды стоит в генеалогической связи с немецкой мифологией. Такое отсутствие первого условия всякого экономически развитого производства, отсутствие разделения труда, прямо указывает, что производство стоит на низкой степени развития. Мы говорим о политической экономии, как о науке новой, но уже определившейся, имеющей свое будущее и яснопроложенные перед собой пути; о науке народной психологии тоже говорим как о много обещающей, хоть и живущей одним журналом⁷. О всеобщей литературе не говорим ничего, как не говорим о математике, о музыке и других свободных искусствах, удручающих человечество со времен Марциана Капеллы⁸. А между тем это только *pia fraus*⁹,

⁵ Благочестивая ложь (лат.)

самообольщение, и науки всеобщей литературной истории пока не существует, ее остается еще создать.

В самом деле, что такое история всеобщей литературы, да и литературы вообще? Литература — письменность; но этим исключается народный эпос, песня и все громадное богатство неписанных памятников, которые не тонут и не горят, потому что не писаны, и только органически стареются и вымирают. Литература — словесность. Этого определения испугался предложивший его ученый и, почуяв небывалые размеры, поспешил укрыться от него, как Илья Муромец захлопнул крышку над Святогором-богатырем. В самом деле — словесность? Чего-чего не подойдет под это определение: история науки, поэзии, богословских вопросов, экономических систем и философских построений. Дистанция огромного размера. Но определение не для одного человека делается, а наука еще менее, и мы не видим, почему бы приходилось исключить из истории словесности хоть бы историю науки? В первой книжке Зибелевского журнала⁹ высказано было несколько мыслей по поводу того, что еще остается сделать германской исторической науке; история науки поставлена была на вид будущим исследователям. Я не знаю, почему бы это предложение не могло быть сделано в любом литературно-историческом журнале. Мне заметят, что история науки сама по себе, отдельная область знания, история философии — тоже специальность, история церкви — тоже. Но в таком случае, что же такое история литературы?

Таким образом, мы незаметно переходим к тому ходячему определению истории литературы, которое ограничивает ее одним кругом изящных произведений, поэзией в обширном смысле. Определение узкое, в каком обширном смысле ни принимать 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 риторик и пиитик прошли невозвратно. Даже те господа, которые из истории литературы желали бы сделать историю поэзии, приводят в защиту себя вовсе не поэтическое оправдание, взятое из другого лагеря: поэзия — цвет народной жизни, та нейтральная среда, где бесконечно и цельно высказался характер народа, его цели и душевные стремления, его оригинальная личность¹⁰. Оправдание уничтожает само себя и прямо ведет от поэзии к жизни. В самом деле, чтобы понять цвет этой жизни, т.е. поэзию, надо, я думаю, выйти от изучения самой жизни, чтоб ощутить запах почвы, надо стоять на этой почве. Историю провансальской поэзии нельзя ограничить биографиями трубадуров да сирвентезами Бертрана де-Борн и нравоучительными

песнями Джираута де-Борнейль. Биографии трубадуров поведут к рыцарству, к жизни замков и судьбе женщин в Средние века^{11*}; на ярком фоне крестовых походов яснее выскажется значение любовной песни; а сирвентезы заставят говорить об альбигойцах и их непозитической литературе. Я думаю, что из обозрения не следует исключать и провансальского луцидаря^{12*} и дидактического трактата об охотничьих птицах и наставления жонглёру. 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. Специальные исследования этим еще не исключаются, точно так же, как не исключается история науки.

Сам проф. Шевырев, установив понятие об истории литературы как изящной словесности, был вынужден расширить свое определение, когда дошло дело до фактов. Его история русской словесности¹ всего менее история поэзии; если в ней преобладают жития и проповеди, то это только отчасти объясняется его предилекцией к тому и другому нравственному роду; на самом деле иначе и быть не могло и, нам кажется, пропорции соблюдены верно. Ярославово серебро было, разумеется, не у места. Если в истории итальянской поэзии Рута² нам сообщается в двух толстых томах множество подробностей о романистах и новелльерах и почти ничего о Макиавелли — только как об авторе «Мандрагоры», — то это и не история литературы, а поэзии, как называл ее сам автор. История итальянской поэзии без Макиавелли, без Джордано Бруно^{14*}? Такое отсутствие не окупается ни историческими введениями, ни географической и политической ориентировкой, ни главами о внутреннем быте, которые с некоторого времени вошли в моду и привешиваются сзади, ни к селу ни к городу, без всякого внутреннего отношения к содержанию книги. Такие приложения ничего не помогают, ничего не разъясняют, только прибавляют лишнюю рубрику на стеснение и горе будущим описателям литературы. Пока историческая и бытовая сторона будет только приложением, Beiwerk, литературного разыскания, до тех пор история литературы останется тем же, чем была до сих пор, библиографическим сборником, эстетическим экскурсом, трактатом о странствующих сказаниях или политической проповедью. До тех пор история литературы существовать не будет.

Мы снова обратимся к журналу Зибеля, особенно интересному для нас по тем взглядам на историческую науку, какой высказали в нем передовые люди немецкой историографии, по тем надеждам, какие они возложили на будущее развитие этой историографии. В

одной из первых книжек, в коротком отчете о книге Бидермана³, неизвестный критик высказал свое сомнение насчет возможности истории культуры — Kulturgeschichte^{15*}. Книга Бидермана служит ему примером: несмотря на талант автора, вышло ли у него что-нибудь цельное, органическое? Цельного ничего не вышло, всего понемногу, политическая история и быт, археология и литература, философия и чего-чего еще нет? Что если все науки поднимутся и пойдут походом на Kulturgeschichte, и всякая возьмет свою часть? Всю Kulturgeschichte разберут по частям и ничего не останется. Исторический отдел отойдет к истории, философский — к философии; история культуры — ein Unding^a, а есть история истории, история философии, литературы и т.д. Если бы спросить автора, что такое история литературы, мы не знаем, нашелся ли бы он ответить на трудный вопрос. Если бы не нашелся — мы предложим свой ответ: история литературы и есть именно история культуры.

Теперь ясно, почему история всеобщей литературы не нашла себе постоянной кафедры в немецких университетах. Когда целые книги пишутся о частицах *μεν* и *δε* и баскском глаголе «быть», когда есть люди, всю жизнь посвятившие изучению Данте или бретонского круга сказаний, история литературной жизни одного какого-нибудь народа тоже требует целой жизни. Чтобы вполне понять и оценить народ в том, что составляет его личность, его самобытность, нужно самому сделаться народом, вжиться в него, акклиматизироваться в нем, если вы не родились в его среде, перенять его странности и привычки. Общностями тут отделаться нельзя, заключения о цельности развития, об общем характере народной жизни — если он есть, — должны стоять в результате длинного ряда микроскопических опытов, не быть точкой отправления; иначе предстоит опасность принять свой собственный взгляд за факт. Чем цельнее иногда является народная жизнь, тем осторожнее и кропотливее должно быть изыскание, чтобы внешнюю стройность развития не принять за внутреннюю связь явлений. Факты жизни связаны между собой взаимной зависимостью, экономические условия вызывают известный исторический строй, вместе они обуславливают тот или другой род литературной деятельности, и нет возможности отделить одно от другого. Это целая система кровообращения, где каждая жилка, забившаяся в конец живого тела, в прямой генеалогической связи с сердцем и еще неизвестно — что в этом сердце, поэзия или проза, и одна ли только поэзия составляет цвет народной жизни?

Лучшие истории литературы были написаны людьми, составившими себе европейскую известность трудами по политической

* Бессмыслица (нем.).

истории: Гервинусом, Шлоссером, Ранке (его соч. *Zur Geschichte der Italienischen Poesie* до сих пор имеет значение)¹⁶. Мы заключаем обратно: хороший историк литературы должен быть вместе и историком быта. Скажите мне, как народ жил, и я скажу вам, как он писал: лучшие историки литературы серьезно обратились к *Kulturgeschichte* — я укажу только на Вейнгольда¹⁷. Фраза Эмерсона, что каждый из нас переживает в своем уютном микрокосме всю необъятную историю человечества — останется все-таки красивой, в высшей степени гуманной фразой; надо иметь слишком широкое сердце, и оно может кончить аневризмом. Хорошо, коли удастся пережить в себе одну народную жизнь. История литературы в том смысле, в каком я ее понимаю, возможна только специальная.

Возможна ли подобного рода разработка литературной истории у нас в России — это другой вопрос. Кажется, что невозможна. Наука у нас стоит еще на степени первобытного хозяйства, приходится многое делать одними руками, что при более развитых условиях жизни распределяется между многими рабочими единицами. Да и при желании специализироваться — на чем остановиться, на что преимущественно обратить внимание, когда еще ничего нет и нет выбора? Надо по возможности дать больше *prolegomena*^a литературной истории, надо помочь осмотреться в массе фактов, обозначить точки опоры, на которых потом может остановиться другой, более счастливый и более специальный труд. Такое энциклопедическое обозрение, разумеется, не должно исключать самостоятельности; если оно не пролагает новых путей, оно должно по возможности проверить пройденные западной наукой, чтобы не водиться слепо словами наставника и не повторять заученных задов. Таково, по моему мнению, назначение кафедры всеобщей литературы в русских университетах: не специальное исследование и недоверие руководствам и знанию из вторых рук, а передача результатов западной науки, критически проверенных и освещенных.

Так я понял мое дело и выбрал в Берлине несколько специальных курсов.

Я слушаю здесь Мюлленгофа, бывшего профессора в Киле, филолога лахмановской школы¹⁸. Это последний боец за роковой клад нибелунгов, который многими писателям причинил нескончаемые беды. Еще не так давно происходила последняя борьба за *Niebulungenhort*^b между Мюлленгофом с одной стороны, Holtzman'ом и Zarnke с другой; множество голосов отозвалось на нее со всех сторон, ученая Германия еще раз разделилась. Мюл-

^a Предисловие, введение (*лат.*).

^b Клад нибелунгов (*нем.*).

ленгоф остался при взглядах Лахмана, упорно стоять на 20-ти народных песнях вошедших в состав поэмы нибелунгов и теперь в особом курсе развивает свои критические положения. До чтения текста он еще не дошел и все еще читает введение, куда входит история вопроса, его библиография, разбор лахмановских тезисов и опровержение противной школы. Несколько лекций посвящено было древне немецкой метрике и в настоящее время разбираются источники саги. Я не считаю себя в праве дать теперь же отчет о лекциях Мюлленгофа о нибелунгах, предоставляя себе поговорить о них в будущем отчете, когда я буду в состоянии судить о целом курсе. «Говорят, что *jurare in verba magistri*³ не следует, — сказал как-то Мюлленгоф, — да, если брать их на слово, не поверив их, не подвергнув, критическому разбору. Если перед лицом критики они окажутся состоятельными — отчего и не *jurare*». Я не ручаюсь за дословную верность приведенной фразы, но за смысл ее ручаюсь. Поклясться действительно можно, если в критике нет предилекции и бессознательно закупленного взгляда.

Другой курс Мюлленгофа об «Эдде» приносит мне гораздо больше пользы. Ему предшествовало обозрение грамматики северного языка, короткий обзор рукописей и истории двух «Эдд»; теперь идет чтение текста старой «Эдды». Мифологических объяснений почти никаких или такие, что не приносят ничего нового; бытовые черты разъясняются изредка, когда того требует непонятное место текста; все время отдано филологическому комментарию. В такой-то рукописи читается так, в другой иначе, при толковании «Вёлуспы» обращено было исключительное внимание на чередование строф, которое, действительно, установить трудно, почти невозможно, да это и не новело бы ни к каким практическим результатам. Чувствуется в каждом приеме немецкий, специальный до непрактичности курс; между тем занимающихся студентов чрезвычайно мало.

Чтобы познакомиться с методой чтения общих курсов в немецких университетах я слушаю у Гоше курс средневековой литературы. Гоше — лахманьянец и ориенталист; он написал что-то о Гаццали¹⁹ и читает в университете персидский язык. Так как подобные специальности редко окупаются, то общий курс является подспорьем. Христианство и язычество, отходящее язычество и наступающее христианство — вот две главные рубрики, за которыми и в книги ходить нечего. Третья рубрика — борьба язычества с христианством. Подразделения составляют народности, подразделения второй руки — поэтические и прозаические роды.

³ Клясться словами учителя (*лат.*).

Прибавьте к этому рассуждения о германском и романском элементе, о лирическом характере средневекового развития, и к каждому отделу библиографию. Известно, какой богатый материал для истории развития новоевропейской мысли представляет латинская литература первых веков христианства. В творениях Августина было над чем остановиться. Между тем весь этот отдел мы прослушали по книгам Бэра, Бернгарди и др.

Кроме специальных курсов я слушаю еще историю искусства у профессора Вагена. К сожалению Ваген, начал читать поздно и предмет взял такой широкий, что ему приходится читать довольно сжатое обозрение. Для меня собственно полезны только те лекции, которые сопровождаются хождением по музею и наглядною проверкою прочтенного. Ваген обещает дольше остановиться на XV и XVI веках, а византийского периода коснется только в общем обзоре.

Из моих частных занятий укажу только на работы с проф. Маном, известным знатоком провансальского языка, издателем трубадуров, памятников баскского языка и этимологических разысканий, часть которых вошла в новое издание Dietz'ова словаря. Кстати о средневековщине, тяготеющей по сю пору над немецкими университетскими порядками. Всем известно, какое широкое развитие приобрела в Германии наука романских наречий, особенно в последнее время; оно вызвало основание особого журнала — и не вызвало ни одной кафедры. Только этой зимою Лейпцигский университет решился основать первую кафедру романских наречий, на которую приглашен Эберт из Марбурга. Говорят, дело стоило борьбы и усилий. Барч в Ростокке; преподает частным образом; даже Диц, глава и основатель науки, считается в Бонне на кафедре немецкого языка и еще в этом семестре читает Ульфиу, а романские наречия — только на частном основании. В Берлине их никто не читает.

Берлин, 18/6 декабря 1862 г.

II

В эти три месяца я продолжал заниматься провансальским языком в связи с историей литературы; главным занятием дома было чтение «Эдды» и вопрос о германском героическом эпосе. Работа сосредоточилась преимущественно дома, потому что здесь лучше работалось и лекции представляли мало интересного.

Со времени издания Дицом его сочинений о поэзии и жизни трубадуров («Poesie der Troubadours», 1826 г.; «Leben und Werke der Troubadours», 1829) и Ренуаровского словаря, по провансальской

литературе сделано мало замечательного. Издано несколько новых текстов Беккером, Барчем, Гофманом, Келлером, Гессаром, Манном, Фр. Мишелем, Саксом; но еще многое остается нетронутым, а многое издано так, что требует новой проверки. Всего более нуждается в этом текст трубадуров. Рукописи рассеяны в библиотеках Франции, Италии и Англии; издатели большею частью принуждены были ограничиться каким-нибудь одним, двумя изводами и по ним составляли сводный текст. Таким образом многое оставалось темным и непонятным, что при знакомстве с большим числом рукописей объяснило бы само собою из разности чтений. Еще хуже бывало, когда эти темные и непонятные места издатель позволял себе комментировать и вносить в лексикон, не справившись порядком, точно ли лежит эта темнота и непонятность в самом слове, а не в неполноте критического аппарата. Этим недостатком отличаются издания Барча. В словаре приложенном к Peire Vidal's «Liedes», можно найти совершенно не романское слово *neis* — *leugnen* (*Beus posc dir ses tot neis*), которое рукописи, бывшие у меня под руками, делают лишним, читая: *beus posc dir ses torneis*. Таким же путем сказочное *nelenquir* — *vernachlässigen* (будто бы от *negligere*) обращается в общепонятное *relenquir-relinquere*^{20*}. Издание песен Бергедана Келлером^{21*} кишит подобными ошибками. Отсюда можно заключить, что провансальская лексикография недалеко ушла от критического издания текстов: одно с другим связано неразрывно. Восстановление лексикона забытого языка идет всегда ощупью, смысл слова угадывается сначала из общего содержания фразы, он крепнет и упрочивается чем более текстов перебывает в руках составителя; сильным подспорьем бывает, если между текстами есть переводы, которых оригиналы сохранились и есть возможность сравнения. Рошгюд всего чаще ссылается на провансальский перевод Бэды^{22*} и Священного писания.

Но ни Рошгюд, ни Ренуар не имели под руками достаточного количества текстов, чтобы всегда точно установить значение слова и в большей части случаев не угадать его по одной аналогии. Последующие ученые не много принесли нового, хотя за ними уже стояла грамматика Дица, прочно определившая организм романского слова и расширившая пределы аналогии. Ренуар еще верил, что провансальский язык родоначальник всех романских наречий.

Все это пока о состоянии материальной части провансальской литературы. Прибавим к этому, что отдел прозы, впрочем небогатый, остается почти вовсе нетронутым, если исключить немногие отрывки, помещенные у Барча; что сочинения Вальденсов^{23*} издавались пока только в приложении к многочисленным историям секты, а «*Breviari d'atom*»^{24*} напечатан только в отрывках Ренуа-

ром, Манном и Саксом. Между тем известно, какой значительный интерес представляет в истории образования эта оригинальная литература, стоящая на границе народного поверья и схоластической науки, мешающая народный заговор с тератологией Востока, литература «Тесога»²⁵, луцидариев, лечебников и букварей. Ее провансальские первообразы тем более важны для нас, что здесь впервые крайний Запад сошелся с Востоком и через него познакомился с древней Грецией. Срединное положение Прованса, где сходилась и расходилась столько влияний, определяет его место в истории южно-европейской литературы.

Из школы трубадуров вышла искусственная лирика Италии, Испании, Франции, отчасти немецких миннезингеров. Этим объясняется, почему я позволил себе остановиться на ней особенно долго.

Таким образом, несмотря на наше уважение к немецкой издательской деятельности и к *varietas lectionum*^a, та и другая оставляют нас пока в ожидании. От французских ученых ожидать нечего; всем известно, что романская наука стоит в Германии несравненно выше, чем в какой либо романской стране; наконец французские ученые обращены почти исключительно к собственной старине, особенно с тех пор, как императорское правительство закрепило за собой археологию и рыцарский роман. В настоящее время берлинское общество изучения иностранных языков отправило на свой счет доктора Грюцмахера осмотреть итальянские и французские библиотеки с целью ближе познакомиться с провансальскими рукописями⁴. При помощи ожидаемых от него материалов и значительного числа списков с рукописей, собранных доктором Манном, можно надеяться, что изучение провансальских текстов подвинется вперед и вместе с ним изучение литературы.

Я сказал, что после известных трудов Дица ничего нового в этом отношении не появлялось. О книгах Сисмонди²⁶, де Roisin, Бринкмейера, Closset можно, я думаю, и не говорить, особенно о двух последних. Mila у Fontanals занялся исключительно испанскими трубадурами. Мы нарочно цитовали не в хронологическом порядке, чтобы иметь возможность сказать несколько слов о книге Фориэля: «Histoire de la poésie provençale», 3 т. 1846. Это, собственно говоря, не ученый труд, написанный для печати, защищенный цитатами, заранее готовый на возражения. Два годичных курса, читанных в Париже, нашлись в бумагах покойного профессора, сшиты вместе, урезаны, дополнены и вышла книга, носящая в себе все недостатки и все преимущества живой устной речи. Недостаток в ученом аппарате, в неточности переводов и

^a Разнообразие лекций (лат.).

цитат. Без всего этого можно было обойтись на французской кафедре; слышанное на лету не легко запомнить и поверить; может быть, оттого переводы сделаны небрежно, схватывая только общий смысл подлинника, как будто по памяти. При этом автор постоянно раскланивается с слушателями, уверяет, что никакой перевод не в силах передать подлинника, обещает перевести только те строфы, которых смысл ему понятен, но и с этими строфами поступает так, что мог бы и от них отказаться. Злые языки говорят, что он плохо знал провансальский язык; во всяком случае, нет сомнения, что имея под руками сокровища парижской библиотеки, он почти не пользовался ими и в лирическом отделе не пошел далее Ренуаровского издания. Все они недостатки, объяснимые отчасти самым происхождением книги, уравниваются широкой манерой, которая так свойственна Фориэлю: широко набрасываются краски, раздвигаются вдаль рамки исследования и в противоположность немецкой мысли, углубляющейся в почву, его мысль движется по земле, завоеывая далекие страны и народы. Это уж французская завоевательная система. История провансальской литературы, песни новых греков, история южной Галлии — все это только обрывки одного громадного целого, которому не суждено было осуществиться. В средоточии его стоял Прованс с его галльской национальностью, его классическими преданиями и борьбой с Востоком во главе всего романского юга. Прованс — представитель всей романской Европы; он рассылает по ней своих трубадуров, циклы романов о Карловингах, о короле Артуре и хранителях св. Грааля и в лице Вальтера Аквитанского^{27*} заявляет свой внутренний антагонизм с германским Севером. Как видно, это та же система Ренуара, переведенная из грамматики на почву истории. Та и другая подвергались нареканиям и теперь оставлены; в настоящее время никто не верит в исключительную филиацию южных романтических сказаний с провансальским вымыслом. Правда, Фориэлю еще не были известны исследования Вильмарке о кельтском эпосе^{28*}, но, во всяком случае, ему следовало обратить более серьезное внимание на запутанный вопрос. Он решает его очень категорически, не смущаясь отсутствием данных. «Говорят, что есть валлийские народные сказки, в которых Артур играет совсем другую роль, чем в триадах и в поэзии бардов. Эти сказки мне неизвестны; судя по некоторым приведенным отрывкам, король Артур является в них окруженный чудесным, но это чудесное более мифологического, чем романтического свойства». Затем всякая связь между кельтской сказкой и романами так называемого кельтского цикла насильственно разрывается и последние лишены всякой народной основы. «Critico

eminente, aunque algo sistematico»^a отзывается о Фориэле Мила у Fontanals. Ошибка лежит в системе, а система в широкой манере.

Диц не брался за историю провансальской литературы. Его «Поэзия трубадуров» вращается преимущественно вокруг вопросов о родах и видах и внутреннем устройстве поэтической производительности. «Биографии трубадуров» говорят сами за себя. Фориэль задумал историю литературы на обширных основаниях, подробно говорить о культурных началах южной жизни и с особенным вниманием останавливается на эпосе, на который Диц мог дать только библиографические указания. Вторая половина второго тома и большая часть третьего посвящены исключительно провансальскому эпосу; из первого тома сюда относятся главы об «Эдде», «Нибелунгах» и подробный разбор Вальтера Аквитанского. Выше я указал в немногих чертах, каким образом Фориэль отнесся к главным сторонам эпического вопроса. Здесь нам особенно интересно остановиться на лирическом отделе, которому отведена лишь небольшая часть его книги. Отличия французской и немецкой науки резко бросаются в глаза. Между изданиями Дица и Фориэля прошло 15—20 лет, между тем Дица как будто не существовало, или он существует, чтоб была возможность сделать на него общую ссылку и не воспользоваться его результатами. Как осторожно, методически обращается Диц со скудным материалом, бывшим у него под руками, так нецеремонно с ним обращение Фориэля: быстро сортируются трубадуры по родам поэзии, переиначивается смысл их речей, чтоб удобнее было слушать французскому уху, а что грамматика от того страдает, в том никому дела нет. Многие стихотворения размещены иначе, чем у Дица. Против этого нечего сказать, когда в самих стихотворениях недостает хронологических указаний и всякому предоставлено руководиться своим собственным чутьем. См. биография Peire Vidal'я у Дица и Барча. Но там, где есть твердые данные расположить факты так а не иначе, там, разумеется, нет места произволу и критика Дица стоит головой выше критики французского ученого. Обращаем внимание на биографию Бернара де-Вентадур [Бернар де Вентадорн] у того и другого. Тут можно найти у Фориэля, что Бернар пребывал в Нормандии у герцогини Элеоноры в такое время, когда ее не было в Нормандии и она сидела на английском престоле. Обсчитавшись раз, он потом всюду опаздывает. Разумеется, это мелочные ошибки, которые не исключают живого понимания целого, хотя этому пониманию сильно мешала провансальская гипотеза. Надо видеть, каких усилий стоит автору сделать насколько возможно вероятным провансальское проис-

^a «Критик выдающийся и к тому же мыслящий системно» (исп.).

хождение немецкого Персеваля. Вольфрам фон Эшенбах указывает на Гийо *провансальца*, как на того, кто нашел эти приключения написанными на языке неверных и рассказал их по-*французски*. Но самый роман Вольфрама противоречит сообщаемому им известию: все говорит в нем за французский подлинник, все попадающиеся, романские слова явно заимствованы с французского. Такого рода факт не ускользнул и от Фориэля, но вместо того, чтоб оставить свою гипотезу, он старается доказать ее. Трудно предположить, чтоб французский язык, на котором Фориэль передал приключения Персеваля, означал у Вольфрама фон Эшенбаха что-то более широкое и общее, куда входит и *langue d'oc* и *langue d'oïl*²⁹. Зато возможно другое предположение, что Гийо был действительно провансалец, но писал по-французски — и вслед за этим Фориэль собирает факты в подтверждение такой комбинации: трубадуры не только влияли на труверов северной Франции, они даже писали для них. Всего интереснее, что в той же главе, где все это доказывается, упомянут и Guyot de Provins, автор Bible Guyot³⁰, но без всякой связи с главным вопросом. Между тем этот Guyot de Provins и оказался впоследствии тем воображаемым Гийо-провансальцем, над отысканием которого так трудился Фориэль. Provins — провансальский; на недоразумении немецкого поэта построена система о провансальцах, писавших на французском языке.

В отделе лирической поэзии трубадуров Фориэль отводит целую главу на так называемый «*genre populaire*». Интересно посмотреть, что он под этим разумеет. Невозможно предположить, говорит он, чтоб воображение поэта, как бы развито оно ни было, не почувствовало себя стесненным узкими рамками той поэтической системы, которая произвела провансальскую метрику и так называемую «трудную рифму». Стремление к большей свободе, к нестесненному выражению личного чувства должно было выразиться так или иначе. Всего естественнее было ему выразиться в приближении к народной песне. Так и решает этот вопрос Фориэль: введение диалогической формы, птицы-вестники от трубадура к его милой, пастореты, баллады (*un petit poème destiné à être chanté en dansant*)^a, *aubad'ы* (*albas*) — все это Фориэль обнимает одним названием: *genre populaire*. Mila у Fontanals повторяет за ним то же самое. Нам кажется, что в том виде, в каком эти стихотворения народного стиля дошли до нас, они не представляют ничего народного. Вся разница между ними и теми, на которых легла позднейшая печать более искусственной метрики сводится к различию трудной и легкой рифмы (*caras, lengieras gimas*); все различие в форме, не в

^a Небольшое стихотворение, которое надлежит петь во время танца (*франц.*).

отношении к предмету. Это отношение точно такое же вычурное, неоткровенное: там и здесь, недостает непосредственности народного чувства. Очень вероятно, что эти более простые формы и были когда-то народными, но чтоб сделать об этом верное заключение у нас не достаёт критериума. Из той поры до нас не дошло ни одной народной песни, а песни современных романских народов часто сами выросли на почве, подготовленной искусственной лирикой. Любопытно сличить в этом отношении песни трубадуров с произведениями итальянских поэтов XIII века и потом на расстоянии пяти веков до современной народной песни встречать отголоски одного и того же мотива. При общей страсти к сравнениям, взятым издаека, нельзя не остановиться с особенным вниманием на общих отличиях романской народной поэзии от песен германских и в особенности славянских народов. Свежие всходы там и здесь, но между ними прошла целая зима. Немецкая сказка гораздо ближе к эпохе переселения, когда создались эпические круги Зигфрида и Дидриха; стоит сравнить собранные Гриммом *Sigfriedmärchen*^a с сагами «Эдды» о Нифлунгах, почти не меняя почвы, оставаясь в одной и той же среде. Песни романских народов (за исключением разве румынских) выросли на следах развитой городской жизни, гражданских усобиц, рыцарского романа и вежливости — мы стоим здесь на почве трубадуров и за ними и через них слышим о классических преданиях Рима и Греции, но и это предания книжные. За нараставшими друг на друга слоями мы не доберемся до твердого эпического грунта; итальянские *rispetti*^{31*} твердят без разбора о Юпитере и Венере, Нероне и Роланде, об Иоанне Богослове и тиволийской розе. Свежее народное чувство, разумеется, относится к своей задаче несколько иначе, чем искусственная лирика провансальцев. Оно честнее, наивнее, оно также часто обращается к природе, только оно любит ее; у ней есть свои эпические обороты, повторяющиеся мотивы, ходящие выражения. Эпическое понимание лирических мотивов — вот, по нашему мнению, отличительная черта романской народной песни. Лирическое содержание дано долгой исторической жизнью; сословный характер истории, туго идущей вниз и лихорадочно развивающейся по верхам, дало возможность разным средам различным образом отнестись к одной и той же идее. Так обращение трубадура к природе и весне приняло в итальянских *stornelli*^{32*} совершенно эпический оборот.

Если Гейзе^{33*} из лирического содержания итальянских народных песен выводит заключение о характере народа, он обратил слишком мало внимания на ход истории. Сравнение возможно

^a Сказки о Зигфриде (немецк.).

только между сходными величинами и при сходных условиях, иначе предстоит опасность возвести в характерическое отличие субъекта, что объясняется естественными условиями времени.

Март, 1863 год

III

В области историко-филологических наук совершается теперь переворот, какого не было, быть может, со времени великого обновления классических знаний. Перевороты всегда соединены бывают с неожиданным расширением кругозора в нравственном и физическом смысле. Это тем более верно, чем дальше от начала всякой истории, где человек теснее связан с природой и его развитие еще не успело создать себе своих собственных, преданием освященных законов; где народная масса мягче и развитие ее ровнее. Чем ближе к нам, тем ярче выступает система общественных законов в ее противоположности с законами чисто физиологической жизни, которые везде составляют ее подкладку. Но эта подкладка такая далекая, она перешла через целый ряд преданий, успела формулироваться в обычай и закон, так что дальнейшее развитие уже совершается в формах этого закона и обычая. Это то, что мы называем прогрессом или органическим развитием; обратная сторона — это органический упадок, по всем правилам общества и истории, как медик заставляет умереть больного по всем правилам искусства.

Переворот наступает, когда в это тихое развитие из своих собственных начал вторгается масса новых начал и фактов, с которыми приходится считаться. В какую бы сторону ни окончилась борьба старого с новым, в результате всегда будет сделка, не победа и не поражение — это один из тех плодотворных результатов гегелевской философии, на котором тюбингенская школа построила свою историю христианства^{34*}. Отворяются новые просветы в даль, сопровождаемые часто пространственным расширением горизонта, как будто с расширением взгляда тесно соединено более широкое знакомство с внешним миром. Так открытие путей на Восток в крестовых походах положило более широкое основание средневековой культуре, возвысив рыцарский идеал до рыцарей Храма и Св. Грааля. В этом отношении стоит сравнить типы Вильгельма Оранского в *chanson de geste* XI—XII веков, хоть бы с Готфридом Бульонским Тасса, в котором рыцарский идеал бретонского круга достиг своего высшего, хотя одностороннего развития. Любители эпической наивности и первобытной простоты нравов^{35*}, разумеется, предпочтут аквитанского героя; здесь дело личного вкуса, здесь

даже сравнения быть не может, потому что сравнение возможно только между сходными величинами и сравнивать прошедшее народа с настоящим и таким путем выводить свой осуждающий приговор, так же ни к чему не ведет, как сравнивать возможность развития с его совершением. Что сумма нравственных начал, каковы бы они ни были, в позднейших рыцарских романах несравненно больше, чем в так называемом героическом эпосе — против этого, конечно, никто не станет спорить. Что же интереснее, наконец, — прожитая ли жизнь, с ее какими ни на есть выстраданными результатами, или отсутствие всякой жизни, жизнь инстинктов и животной силы, где один богатырь прокалывает другого насквозь своим копьем, так что на высунувшийся кончик копья можно бы повесить свой плащ, «qui s'en fust pris bien garde»^а?

Те же самые крестовые походы впервые подняли значение городов и среднего сословия дома, пока рыцари добывали себе чести в Палестине. Когда вернулись они назад, их встретила целая литература фабль и мещанских рассказов, апологов и новелл, которую они же вывезли с Востока. Нет сомнения, что большая часть этих рассказов уже существовала на Западе до этого, принесенная из общей азиатской родины; но недоставало толчка, чтоб им развиваться в ту громадную литературу, которая понемногу заглушила рыцарскую. Толчок пришел с Востока, оттуда же, откуда рыцарству его высокие идеалы борьбы и самоотвержения. Со второй половины XIII века литература принимает более и более мещанский, поучительный характер, место романа занимает новелла, легенда, наставление, стих переходит в прозу. На самих рыцарях поздних романов этой поры ложится фламандский отпечаток: они отправляются в путь, не очертя голову, а, устроивши свои домашние дела и взяв денег, чтоб хватило на дорогу. Так продолжается весь XIV и XV век, — мы говорим особенно про Германию.

Здесь опять широкий просвет на Восток и Запад; греческие ученые приходят с Востока, на Запад отправляются европейцы отыскивать новый мир. Мы знаем, какие громадные следствия для нравственного и материального развития нашей части света имело это расширение кругозора и географических расстояний. В XVI веке сказались плоды того и другого. 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*, потому что всякая история состоит в борьбе³⁶. Изо-

а «Так, чтобы он держался вполне надежно» (франц.).

лируйте народ, удалите его от борьбы и тогда попробуйте написать его историю, если история будет. До тех пор мы не верим в возможность физического построения исторических явлений. История не есть физиология; если она развивается на исключительно физиологических началах — она уже не история. Бокль попытался сделать для европейской исторической жизни, что возможно разве для каких-нибудь эскимосов или готтентотов, да и то пока они не увидели первого иноземца. Первый иноземец уже возмутил бы физиологический покой их жизни, правильный ход их мысли нарушил бы обмен с чужой мыслью, выросшей на иной почве, в другом круге представлений. Определить законы этих столкновений, разумеется, невозможно, по крайней мере для нас; все ограничивается такими общими истинами, как порабощение низшей цивилизации высшею, сделка борющихся начал и т.п. Для науки истории, для физиологической науки истории, не настало еще время. Да и настанет ли?

Историко-филологические занятия действительно получили в недавнее время более научное основание, чем какое имели до тех пор. Быстрые успехи, которые они сделали с тех пор, как вступили на эту новую прочную почву, заставляют надеяться на обширные результаты в будущем. Будет смело сказать, что результаты эти отзвучат на всей исторической науке, но что для первых глав своей истории цивилизации Бокль был бы в состоянии теперь же воспользоваться некоторыми из них — это доказывают труды Kuhn'a, Pictet и др. для характеристики первобытной культуры. Вместо того, мы получаем довольно скудное расписание различных влияний, какие производит на человека климат, пища и т.п. природные условия. Одним словом, строится история над человеком и вопреки человеку, между тем как следовало бы построить ее из самого человека, как физиологической и психологической единицы, состоящей, разумеется, под влиянием окружающего, но имеющей достаточно материала в самой себе, чтоб из самой себя развиваться.

Для такого внутреннего построения истории, по крайней мере некоторых частей ее, всего более сделает новая наука лингвистики. Это опять же один из счастливых результатов того расширения умственного и вещественного горизонта, о котором мы так часто говорили. Англичане завоевали Индию, английские ученые завоевали индийскую науку. Sir William Jones первый сделал открытие, что санскритский язык родственен с греческим, латинским и большинством живых европейских языков. Открытие, кажущееся само по себе маловажным, повело за собой классические труды Боппа, совершенное обновление филологических занятий. Санскритский язык, введенный в систему прусского университетского образования усилиями Вильгельма Гумбольдта и Альтенштейна, в

редком из немецких университетов не имеет теперь представителя, кафедры его распространились даже в Америку и, вместе с тем, изучение сравнительной грамматики. Англичане уже успели написать популярное руководство for the use of students. Выше замечено было, какое громадное влияние на научные приемы исторической дисциплины могут иметь новые успехи языкознания. Недаром Штенцлер^{37*} еще в этом году провозгласил сравнительную грамматику частью сравнительной истории культуры. (Ich betrachte daher die vergleichende Grammatik nur als einen Zweig der vergleichenden Kulturgeschichte des ganzen Volksstammes). Не говоря уже о том, что при ее помощи осветились такие темные стороны исторического мира, до которых не смела дотрагиваться археология, — она вызвала науку сравнительной мифологии. И на изучение собственно германского эпоса и новеллы распространилось ее влияние; как прежде была манера говорить о заимствовании, когда речь шла о сходстве двух повестей, так теперь приучились указывать на общее всем нам отечество в Азии, откуда мы вынесли язык, одни обычаи и поверья. Быть может, эти указания заходят даже слишком далеко, употребляются во зло, под влиянием исключительной любви к народной литературе. Заимствование, видите ли, оскорбительно, наследство не оскорбительно, хотя наследство то же заимствование, особенно из таких далеких рук, как наши праотцы на Иранской возвышенности. Таким образом, шакал «Гитопадеша», упавший в кадку с синей краской, и рассказ о Рейнгарде-Лисе, окрашенном в золотой цвет, приводится в филиацию к одному общему прототипу сказания^{38*}. «Наши немецкие ученые, — говорит Гервинус по этому поводу, — помогли создать новую науку языкознания; сродство новых языков между собою всюду указывало им на древний источник. Это было естественно, потому что языки можно изменять, до неузнаваемости, но совершенно отложить нельзя. Другое дело сказания, поэтические произведения. Крестовые походы заглушили почти всякую память о времени Оттонов, переселение народов уничтожило в нашем отечестве все великие воспоминания о прошедшем; — и среди этих великих опустошений страны, среди бог знает скольких тысячелетий переселений, сохранилась басня об окрашенной в золото и синее лисице! И то уж удивительно, что в языке многое сохранилось, о подвижной саге мы не можем предположить того же самого. Нам кажется, что даже и в языке слишком мало обращали внимания, что одинаковый дар наблюдения, обращенный на одни и те же предметы, мог самостоятельно, найти сходные выражения для внутренних впечатлений и, вероятно, часто находил. Если, при всяком сходстве в истории, отправляться от такого предполагаемого доисторического сродства — то не было

бы закона внутреннего развития, и никакой народ, ни один человек не мог бы сделать шагу, не заимствуя»⁵.

Как мы сказали — к отысканию этого «закона внутреннего развития» проложен путь в новом философском направлении, какое получила в наше время наука языка. 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 разряду дисциплин, получающих новый смысл и более ясное значение под влиянием философско-лингвистического взгляда. Когда Штейнталь спрашивает себя о начале искусства и находит его в религии — это имеет совершенно другой смысл, чем известные всем повторения о происхождении драмы из среды Дионисовых празднеств, о религиозных началах греческого ваяния и т.п. — Известное всем эмпирическое отличие поэзии от других изобразительных искусств, будто поэзия изображает действие, ваяние и живопись — состояние, получает более глубокое значение, когда оно сравнивается с отличием символа и мифа, слова и предложения. Слово — это символ; предложение, фраза — миф. Как в представлении Штейнталья слово произошло из предложения, символ из мифа, так поэзия должна была явиться раньше других образовательных искусств. Надо было существовать мифу, — в поэзии, чтобы образовательные искусства могли изобразить его символически.

Таким образом, миф, язык и искусство приводятся к одному высшему единству и взаимно друг друга объясняют. Многое, что до сих пор оставалось неясным, в примечаниях и дополнительных параграфах, войдет теперь в самый текст. Наука об изящном должна подвергнуться коренному изменению вместе с ветхой истиною о тождестве прекрасного, истинного и добра.

Сколько можно было заметить из предыдущего, «введение» Штейнталья отличается эстетически-критическим характером, ставляет общие вопросы о прекрасном, о форме, об отличиях искусств; исторический обзор понятий об истории литературы от древних Греков до Шлегелей и Гервинуса занял один несколько лекций. В моем первом отчете мне удалось высказать мой взгляд на изучение литературной истории. На вид поставлена была задача — проследить историю образования, не ограничивая ее одною «Geschichte der Dichtung»^a, допуская в нее и историю философских построений и религиозных идеалов. Задача, которая многим покажется не по силам, по силам науке. Штейнталь понимает дело совершенно иначе.

^a «История поэзии» (нем.).

Для него история литературы совершенно эстетическая дисциплина, «eine ästhetische Disciplin; die Literaturgeschichte ist nur die Geschichte der eigentlichen Kunstdarstellungen auf dem Gebiete der Literatur»^a. Какие произведения составляют предмет истории литературы? «Solche Werke, deren ganzes Wesen vollständig auf der Form beruht»^b. История, красноречие, философия лишь настолько привходят в историю литературы, насколько они отличаются изящной формой. На этом основании Фукидид и Платон найдут себе место рядом с Гомером и Софоклом, Кант и Фихте останутся за дверьми или поместятся разве в приложение. Разумеется, здесь надо взять в расчет национальные особенности: немцы обращают внимание более на содержание, чем на форму; им, главным образом, важна добыча мысли, в какой бы форме она выражена ни была. Оттого нет на свете ученых, которые бы так дурно писали, как немецкие. Другое дело французы: те уважают хороший стиль и потому хорошо пишут, читают до сих пор Боссюэ, между тем как едва ли кто в настоящее время возьмется за Гердера, который, однако, хорошо писал. Таким образом, становится неясна граница между хорошо и дурно пишущими учеными и вместе с тем неясен критерий, кого допустить в историю литературы, кого нет. Да и на каком основании допустить? Штейнталь сам называет научный язык — eine wissenschaftliche Notsprache^c, как есть деловой язык, язык обыденного разговора. Красив ли этот научный язык или нет, даже при отсутствии всех специальных терминов и ученых оборотов, он останется eine Notsprache уже по тому одному, что глубоко обусловлен содержанием исследования, логическим развитием мысли. Если эта мысль не должна иметь место в изложении истории литературы, то как бы ее изложение ни возвышалось над уровнем обыкновенного научного Notsprache, как, например, язык Lotze в его «Микрокосме», оно все же в историю литературы не идет, разве в особую главу «о приятном слог».

Мы оставляем другим решить, не слишком ли узко очертил Штейнталь границы литературной истории? Мы себе объясняем дело таким образом. Существует рубрика под названием история литературы; ее границы неясны, они расширяются по временам до принятия в себя таких элементов, которые со своей стороны успели сложиться в особые науки. Надо было определить границы, провести межу, до которой позволено доходить литературной истории и за которой начинаются чужие владения. Эти владения — политиче-

^a «Эстетическая дисциплина; история литературы есть лишь история подлинных свершений искусства в области литературы» (нем.).

^b «Только те произведения, бытие которых полностью обеспечивается формой» (немец.).

^c Научный язык необходимости (нем.).

ская история, история философии, религии, точных наук. На долю истории литературы останутся, таким образом, одни так называемые изящные произведения, и она станет эстетической дисциплиной, историей изящных произведений слова, исторической эстетикой. Это зовется узаконением и осмыслением существующего. 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. В руках Штейнталя оно так и осталось бы; но нужно иметь его талант, и мы боимся, что при таком направлении, да в других руках, история литературы всегда будет иметь теоретический характер или сделается неверна самой себе и, выйдя из желания заниматься одними только поэтическими произведениями, принуждена будет прибегать за объяснением их к особенностям политического и религиозного развития. «Geschichte der deutschen Dichtung» Гервинуса дает гораздо больше, чем можно бы ожидать по ее заглавию. И выходит, что вместо того, чтоб оставлять себе лазейку на всякий случай, лучше прямо сознаться, что границы литературной истории придется определять иногда гораздо шире, чем кругом исключительно изящных произведений. Осмысляя существующую рубрику, можно, я думаю, предложить и новую. Мы предложили историю образования, культуры, общественной мысли, насколько она выражается в поэзии, науке и жизни³⁹. Точные науки привходят, разумеется, только своими результатами, как вообще на культуру они стали иметь влияние только в последнее время.

Что эта задача не легкая — сознаю всего больше я сам. Нужна масса знаний и нужно много времени для приобретения этой массы знаний а не два года, назначенные нам распоряжением, министерства. Иногда опускаются руки перед количеством материала, который хотелось бы одолеть, чтобы сколько-нибудь отвечать заданной самому себе задаче. Для этого необходимо порой специализироваться, а тут надо спешить, прочесть как можно больше книг. Этим объясняется, почему иногда разбрасываешься и много слушаешь лекций, которые отрывают от домашних, более производительных занятий. В настоящее время я занимаюсь дома старофранцузским языком, в университете, слушаю психологию у Юргена Бона-Мейера, у Мюлленгофа — историческую грамматику немецкого языка и Вальтера фон-дер Фогельвейде в связи с немецкой метрикой. О грамматике нечего говорить: после капитальных трудов Якоба Гримма трудно сделать что-нибудь новое, не опираясь на них. Главная разница в систематизации — например, глаголов так называемой *starker Conjugation*³, где Мюллен-

³ Сильное спряжение (нем.).

гоф отстывает от Гримма и лекций Лахмана. Зато лекции Лахмана, установителя древненемецкой метрики, совершенно легли в основание метрических чтений Мюлленгофа, подкрепленные новыми примерами из изданий Лахмана, Бенеке и Гаупта и развитые в частности. Отрывки из тех лекций по запискам Zacher'a помещены были в журнале Пфейффера и обработаны Оскаром Шаде в «Weimarische Jahrbücher»^{40*}. Наследие Лахмана еще долго будет чувствоваться в науке немецкого языка.

Шотт, известный знаток китайского и финских языков, несколько лет сряду объявляет, что будет читать о духовных произведениях финских племен (*de monumentis ingenii populorum Finniae quae dicitur stirpis*) Несмотря на то, что лекции объявлены публичные. Следовательно даром, они редко когда устраивались. По немецким университетским обычаям — *tres faciunt collegium*^a, трех слушателей никогда не набиралось. В недавнее время чтения кое-как уладились, но не публичные, а на частном основании — слушателей двое. Мы уже получили полную библиографию финской и эстонской литературы, куда вошли, разумеется, сочинения, писанные о Финляндии на шведском языке, и такие, которые писаны по-фински, но не о Финляндии. Профессор Шотт остановился подробнее на «Калевале» и «Калевипойге»^{41*}, о котором готовит статью. Мы ожидали, что он больше обратит внимания на язык, обычаи, мифологию — вообще, на все то, что собственно говоря, можно назвать произведением народного духа. Как бы то ни было — его лекции дают много материалу, который редко кому придется добывать из первых рук

[Берлин, летом 1863 г.]

IV

Отношения занимающегося историей всеобщей словесности к литературам славянских народов определяются прежде всего его широкой задачей. С точки зрения этой задачи им может быть отведено только второе и третье место в общем ходе европейского литературного развития; долгое время им приходилось идти задними путями, проходить по тем дорогам, на которых давно простыли следы другой, более счастливой цивилизации. Это тем вернее, чем далее к востоку и югу мы станем подвигаться в славянском мире. Русская живопись XVI—XVII веков стоит наряду с итальянской XIV—XV столетий и ее повторяет; литература наших

^a Трое составляют коллегию [троих достаточно для кворума] (*лат.*)

народных повестей пробавлялась такими новизнами, которые в остальной Европе уже пережили пору животрепещущего интереса. Мы часто и много жили заимствованиями. Разумеется, заимствования переживали сызнова; внося новый материал в нравственную и умственную жизнь народа, они сами изменялись под совокупным влиянием той и другой. Итальянский Pelicano становился Полканом русских сказок^{42*}. Трудно решить в этом столкновении своего с чужим, внесенным, какое влияние перевешивало другое: свое или чужое. Мы думаем, что первое. Влияние чужого элемента всегда обуславливается его внутренним согласием с уровнем той среды, на которую ему приходится действовать. Все, что слишком резко вырывается из этого уровня, останется не понятым или поймется по своему, уравнивается с окружающей средой. Таким образом, самостоятельное развитие народа, подверженного письменным влияниям чужих литератур, остается ненарушенным в главных чертах: влияние действует более в ширину, чем в глубину, оно более дает материала, чем вносит новые идеи. Идею создает сам народ, такую, какая возможна в данном состоянии его развития. Все это дает нам право даже в литературах заимствования, каковы в особенности славянские, искать самостоятельности жизни. Все, что обыкновенно говорится о нарушенном ходе образования, о надломанной исторической жизни и губительном влиянии Византии и т.п. надо понимать не иначе как в указанных границах.

Другое более близкое отношение к славянским литературам дано в народности занимающегося. Субъективность взгляда определяется не только личностью, но народом и племенем, к которым личность принадлежит. Объективное представление попросту невозможно (см. Маколея о Галламе^{43*}). О важности славянских литератур, как посредствующих звеньев, путем которых доходили до нас произведения западной фантазии и западной науки — было говорено много раз. Мы были последние, третьи в союзе — *im Bunde die dritten*.

Целью моего пребывания в Праге было познакомиться ближе с литературами славянских народов, на сколько это нужно для моих более общих целей. Здесь это удобнее и легче и можно это сделать исподволь, не прерывая других занятий. Прежде всего меня занял вопрос о краледворской рукописи^{44*}, за которую здесь еще недавно происходила такая же жаркая борьба, какая о кладе Нибелунгов у немцев. Русская публика вероятно познакомилась с некоторыми событиями этой борьбы из писем г. Пылина; о последних результатах чешской критики есть статья г. Куника. Мне казалось совершенно бесполезным перечитывать всю литературу мелких статей, критик и антикритик, вызванных вопросом о краледворской рукописи. Они

перечислены в книге Jiřečá некоторые из них известны мне были еще прежде; все вместе они имеют только исторический интерес, особенно теперь, когда доводы отрицающей школы и доказательства положительной собраны и приведены в порядок в книгах Фей-малика и Jiřečá. На них я и обратил преимущественно внимание; подспорьем было фотографическое издание рукописи Вряткой (Rukopis Kralodvorsky. Vydani fotografické. S úvodem, vysvětlujícím popisem a opraveným čtením od Ant. Jaroslava Vrtátka. V Praze 1862). Результаты этого издания преимущественно орфографические и палеографические; замечательных отмен против чтения прежних издателей мало: Zab. a Slav pěnce BM. pěnce; Ben. Herm. taino BM. taino; Jarosl. roznoichu BM. rezwojichu; ibid. iasno BM. časno; Čestm. a Wlas. iatno BM. непонятного што, которое прежние издатели думали объяснить при помощи всякого рода филологических сближений. Ст. Wyborz literatury česke dil I, стр. 1267 ad v. urno—adv. ohnivč, prudce, rasch 22 (cs. vind. uren et vuren=rasch, hurtig cf. hebr. ur=ignis, lat. uro. sance. uru=weliky. graec. Jarno также не попадает в старочешских памятниках, но смысл его очевиден: animosus=ярый; Воцель вспоминает о «юрнь» в кириллице писанном патерике XV столетия, сербского извода (Императ. венск. библ. мнс. XXIII). Врятко готовит новое фотографическое издание некоторых листов рукописи в увеличенном размере. Едва ли приведет оно к каким-нибудь новым результатам, да едва ли оно нужно для защиты краледворской рукописи. Ее неподложность достаточно доказана. Как поднятый в первой четверти нынешнего столетия спор о семундовой «Эдде» блистательно разрешен в ее пользу, так будет и теперь. «Да, я думаю, мы можем и теперь уже отдаться полной уверенности, что неподложность краледворских стихотворений выйдет из горнила критика не тронутая и светлая, как из огня золото, — добавляет проф. Воцель (Die Echtheit der Königinhofer Handschrift, Prag 1863 — развитие его же статьи, помещенной в 1-м № Časopisa musea kralovství českeho за текущий год: Správa kralodvorskeho rukopisu obraně Jos. a Herm. Jiřečá). Нападки противников только навели защитников ее на более близкое знакомство с делом, понудили к частным исследованиям, которые без того никогда бы не были предприняты. Благодаря этому текст краледворской рукописи исследован до мелочей. А исследование все еще длится. Так в новой легенде о св. Мефодии, недавно напечатанной в Белграде Яном Шафариком (хиладуюдишна светковина за спомен. слав. апостола св. Кирилла а Мефодиа. У Београду 1863) J. Jiřeček находит новое подтверждение своей догадки, что «kral» в песне о Забое и Славое⁴⁵ не нарицательное имя, каким оно сделалось впоследствии (краль, король — carolus), а собственное Карл и должно быть отнесено к Карлу Великому. В леген-

де «kral», разумеется, должно означать лице Карла Толстого, + 888, потому что дело идет о времени перевода святого писания на славянский язык и другого Карла за эту пору в немецких императорах не обретается. Вот самый текст: «царь беше греческий Василий а Българом от бога князь Борис, Краль немецким людем».

В прошлом месяце мне удалось на несколько недель заглянуть в Сербию. Мелкие литературы, какова сербская, изучаются только у себя дома; только книги ученого содержания, и то не все, проникают за границу; литература журналов, политическая и изящная, не имеющая такого общего значения, редко выходит за порог; ее значение и жизнь не отделились от почвы. К сожалению, время и средства принудили меня ограничиться Новым Садам и путешествием по монастырям Фрушкой Горы. Здесь видения славянской взаимности осуществились для меня в самых оригинальных, неожиданных формах. Во время моего пребывания в Новом Саде только что вышел сербский перевод Лермонтова: «Герой нашего времени» (перев. Поповича, редактора «Даницы»^{46*}), давным давно известного на Западе. Славянская взаимность и здесь опоздала. Я узнал между прочим, что в России французский язык чуть ли не официальный; меня пренаивно спрашивали по поводу новосадской театральной труппы, есть ли у нас в России русский театр; и выходят ли такие обстоятельные журналы, как «Даница»? А «Даница» за год, что одна книжка любого русского журнала за месяц. Вообще, в своих сведениях о России, дальше 30-х годов нынешнего столетия здесь не пошли.

Прага, 29-го октября 1863 года.

V

Всякому занимавшемуся сколько-нибудь историей древней английской литературы слишком хорошо известно, как самая сложность предмета препятствует полному и всестороннему знакомству с ним. Как английский народ сложился из множества разнообразных элементов, так и английская литература только в XIV веке окончательно выработалась к сознанию своего единства, вместе с окрепшим во французских войнах Эдуарда III сознанием национальной целостности. До той поры национальные элементы бродили в беспорядке; кельтская, латинская, англосаксонская литературы существовали рядом, как выражение класса, сословия и оттесненных к западным границам туземцев. Рядом с ними начинали выработываться признаки английского языка, которого историю возводят обыкновенно к прокламации Генриха III^{47*}. С той же поры

привыкли начинать и историю английской литературы, как отличной от предшествующей англосаксонской и внесенной завоевателями французско-нормандской. Мы не можем согласиться с этим мнением. В литературных памятниках Англии XIII столетия, мы не находим ничего такого, что бы заставило предположить начала какой-нибудь новой жизни, сложение народности, ничего характеристического, выходящего над предшествующим уровнем. Рифмованные хроники, геста о короле Александре, взятые с французского и латинского оригиналов, спор совы с соловьем и геста о короле Горне, до сих пор не возведенные ни к каким западным источникам, но совершенно в их стиле — тут или продолжение старого или внесение чужого, но ничего своего, чему бы можно дать другое название. Рифмованные хроники существовали и у англосаксов; эпический рассказ только распространился на более широкую почву, не приобретя никакой новой национальной основы, ни новой точки зрения. Продолжается старая жизнь, а новая еще не занималась. Историю английской литературы надо начинать или раньше или позже периода, с которого ее обыкновенно начинают: или с «Беовульфа» или с Чосера.

Нам кажется, что те, которые связывают историю английского языка с историей английской литературы, и ту и другую заставляют родиться в XIII столетии — вдвойне ошибаются. Английский язык родился раньше, так рано, что нельзя сказать, когда он родился. Он прямой наследник англосаксонского и развился прямо из него, утратой полногласия и флексий. Усиленный прилив романского элемента, после нормандского завоевания, не был причиной этой утраты, которая началась гораздо раньше. И без этого прилива английская грамматика сложилась бы также или почти так, как она существует теперь; влияние нормандского элемента было почти исключительно лексическое и отчасти фонетическое: романский акцент изменил в начале произношение многих англосаксонских слов, перенеся ударение с коренного слога ближе к окончанию, но и то не надолго. Реакция не замедлила обнаружиться в скором времени и вместе с тем, как оба разнородные элементы приходили в равновесие в языке, мы видим, как англосаксонская основа постепенно берет верх и ударение переселяется опять на коренной слог, даже в словах романского происхождения. История английского языка является таким образом цельною, непрерывною и мы не знаем почему бы искать ее начала по сую сторону нормандского завоевания. И в языке надо начинать с «Беовульфа».

Главная ошибка лежит, как нам кажется, в самом принципе — это вторая ошибка — в принципе, следуя которому обыкновенно соединяют историю литературы с историей языка. Это хорошо

только относительно того периода народного развития, которое мы привыкли называть доисторическим. Тогда история языка была вместе и историей литературы, словно было мифом, отчетом человека о себе и о природе, отражением внутреннего психологического процесса. Книга Pictet «Les origins indoeuropéennes» есть история доисторической литературы. Потом, человек перестал творить в слове, слово окаменело, оно стало только материалом, орудие мысли более широкой — и мы переходим в период собственно, так называемых, литературных памятников, где специализируется все, что до тех пор выражалось только в творчестве языка: мы получаем науку и искусство. Отсюда история языка и история литературы разделяются, и между ними существует только общая связь, отношение содержания по материалу. Если история литературы есть история народной мысли и этим исчерпывается ее содержание, то исторические отношения языка к народности вовсе не такие тесные, чтобы они допустили подобное определение. У нас перед глазами три различные народности, говорящие одним и тем же языком и не перестающие сохранять свой национальный тип; одна из этих народностей говорит даже разными языками, продолжая называть себя одним и тем же народным именем. Литературы Франции, Бельгии и Швейцарии носят на себе каждая особый колорит и резкие отличия почвы. Мы уже не говорим о латинской литературе Средних веков и разнообразии этнографических элементов в Соединенных штатах Северной Америки, которое еще более подтверждает наше положение. Таким образом, теоретически мы могли бы допустить, что народ может утратить свой язык, нисколько не утрачивая своей народности. Если этого не бывает на самом деле и всего чаще случается наоборот, что народ отстаивает свою политическую независимость вместе с языком и вместе с ним падает, то это не доказательство какой-нибудь тесной, физиологической связи между языком и народностью, а следствие всякой борьбы: ввиду тупого насилия упрямее отстаивается все свое, хорошее и дурное без разбора, язык, вера, учреждения. Но может быть и так, что народность не надламывается сразу, а медленно всасывает в себя чужие, подрывающие ее элементы. Тогда язык еще продолжает жить, когда народ нравственно перестал существовать и литература потеряла жизненную силу. Мы все слышали, что такое германизация. Надпись на памятнике Ганки, «что народы не гибнут пока живет язык», надо бы скорее так повернуть, чтоб сохранение народности пришлось условием сохранению языка. Во всяком случае, она говорит о мелком филологическом понимании народности.

Еще на одно практическое неудобство хотели бы мы указать, необходимо вытекающее из соединения истории языка с историей

литературы; указать тем скорее, что оно вошло во многие учебники литературы, где лингвистическая часть играет роль прибавочной статьи, мелкого шрифта. От такого спаивания теряет и история языка и история литературы, обыкновенно первая; в недавно вышедшей книге Marsh'a "The origin and history of the English language and of the early literature it embodies" London 1862 1 v. pp. XV—574, случилось второе. Цель труда филологическая: это преимущественно история английского языка, но не столько изменений в формах и флексиях, сколько синтаксических изменений слога, соответствующих изменениям мысли. «Английская речь и умственная культура достигли теперь (с конца XVI столетия) той степени развития, на которой ни одна из них не выступала с требованиями новых сил от другой. Язык не являл более недостатка в полноте, гладкости, ясности и силе, которые человеческое слово приобретает после долгой практики в разных родах литературы — в повествовании, вымысле, рассуждении и, по крайней мере, в новейшее время, под возбуждающим и изменяющим влиянием истории, поэзии, философии, грамматики и словарей иностранных языков. Между тем и в английский ум и в английское сердце набиралось знания, опыта, силы и общечеловеческих симпатий, и все это могло теперь дать полную волю своему росту, своим высоким нравственным и умственным усилиям, излиться в песни, проповеди, выразиться в истории, парламентской или судебной речи, не опасаясь, чтобы у родного языка не стало слов для точной и звучной передачи их истинных чувств, их святейших убеждений и высоких упований. История этого филологического и умственного прогресса есть, может быть, слишком широкая задача этого курса». Программа заманчивая, исполненная с большим талантом, но непрактичность основной мысли необходимо отозвалась и на исполнении. История литературы подавила филологическую часть труда, которая на половину принуждена удалиться в примечания; со своей стороны филологическая задача не позволила автору обратить внимание на ту часть старой английской литературы, которая писана латинским и французским языком, на важные отделы народной баллады и мистерии, не представлявших твердой опоры для филологических замечаний. «Я уже прежде заметил, — говорит автор на с. 262, — что народные баллады, существовавшие в местных диалектах, еще не составляли литературы, и что Англия не имела собственной литературы до половины XIV столетия. Большинство тех, которые говорили на родном языке, которые слушали баллады и даже сами сочиняли их, были, вероятно, люди необразованные и для них английский язык существовал только как язык разговорный. Предания и легенды, баллады и воинственные песни, передающиеся изустно на каком бы то ни было не лите-

ратурном языке, не могут составить литературы потому, что они не существуют в постоянной установившейся форме». Далее (с. 564) по поводу языка драмы говорится почти то же о народных сценических представлениях. «В народных фарсах и театральных пьесах, вызванных случаем, интересами дня, современный разговорный язык может быть употреблен с успехом; но в драмах, назначенных для более долгой жизни, язык диалога должен быть более прочного и менее переменчивого свойства, чем язык обыденного разговора, который отличается более плавностью сильнее подвержен внешним влияниям, чем обыкновенно полагают люди, не сделавшие разговорную речь предметом своих изучений». В следствие таких соображений народный театр упускается из литературного обзора, как не филологически чистый. Двойственность цели и, может быть, слишком исключительный взгляд автора на значение литературы отозвались неполнотой в его новом труде⁶.

Может быть, та же двойственность помогла ему избежать неполноты в другом отделе англосаксонской литературы. Здесь он выгодно отличается от большей части сочинений по истории английской литературы. Warton^{48*}, как известно, проходит молчанием англосаксонский период; два отрывка, о романтической поэзии и об истории образования в Англии, должны были кое-как восполнить этот недостаток, объясненный временем. Но у нас примеры более близкие: Arnold в своем «Manual of English literature, Historical and Critical with an appendix on English Metres», вышедшем в этом году, обходится с памятниками англосаксонской письменности, как с геологическими редкостями, не представляющими никакого интереса кроме интереса старины. Это уже слишком практический взгляд. Не более дает и Gätschenberger (*Geschichte der englischen Literatur mit besonderer Berücksichtigung der politischen und Sitten-Geschichte Englands*, I 1859, II 1862, III 1863), хотя об его истории нечего было бы и говорить, как о работе в высшей степени поверхностной и некритической. В отделе «Christliche Angelsachsen» у него помещен Gildas, миссионер британского происхождения, автор латинского сочинения о древнейшей истории своей родины; Gildas был кельт, ему приписывается книга «De excidio Britanniae» сперва под игом римлян, потом под жестокостями призванных англосаксов^{49*}. Какое основание было у автора поместить Gildas'a между англосаксами, лучше всего видно из рассказа об их призвании «*Tum omnes consiliarii una cum superbo tyranno Gurthrigerno Britannorum dice caecantur, et adinvenientes tale praesidium imo excidium patriae, ut ferosissimi illi nefandi nominis Saxones, Deo. Hominibusque invisi, quasi in caulas lupi, in insulam ad retrudendas aquilonales gentes*

intromitterentur etc. (Nennius und Gildas ex recensione Stevenson, hrsg. von San Marte, Berlin 1844, p. 150). Это говорит один из древнейших писателей англосаксов? Уже если было писать о Gildas'e, то поместить бы его между тем немногим, что сообщается о кельтских обитателях страны, о кельтской мифологии, о платоническом взгляде друидов на душу и т.п. вздоре, заимствованном по всей вероятности у Dacres'a. Вероятно, опираясь на подобные авторитеты, автор сделал открытие, будто кельтские племена заимствовались культурой и религиозными обрядами у финикийян (Tyrier)! Священный Грааль оказывается совершенно языческого происхождения; как дионисиевская ваза была ключом к елисейским полям и кубок у персов символом природы, так стеклянный челнок был символом посвящения в таинство друидов! Хорошим противоядием против патриотических бредней кельтологов может послужить статья «Druids and bards» в последнем номере «Эдинбургского обозрения» за 1863 год.

Но это наводит нас на другой вопрос. Мы, кажется, угадываем, почему Gildas попал в отдел англосаксов: он жил в период англосаксонского владычества. Может быть, хронологические соображения повели автора к такому забвению народных отличий. Преобладание хронологического начала вообще отличает все руководства к истории старой английской литературы, в ущерб исторической истине. Обыкновенно помещается в начале глава о первобытных обитателях страны, по главе отводится на долю римлян, кельтских бардов, англосаксов, норманнов, и за тем непосредственно переходят к памятникам староанглийской письменности. Как будто всякий последующий период принимал в себя наследие предыдущего и этим самым прекращал его существование. Между тем англосаксонская струя не только продолжает бить рядом с нормандской, но и долго потом чувствуется в английской истории, в борьбе завоевательного класса с побежденным, пока континентальные войны не помогли разнообразным частям английского населения сплотиться в один народ. По крайней мере мы не в состоянии сочувствовать Bonnechose'у, когда он упрекает Тьерри в предвзятой мысли: во всех смутах, вызванных Нормандским завоеванием, и потом долго после него видит борьбу двух враждебных элементов, пришлого и туземного, даже в церковном протесте Фомы Беккета. Кельты, а вместе с ними кельтская литература, также не вымерли с поселением англосаксов; еще в XV столетии, во время борьбы Генриха IV с Глендовером, валлийские барды выступили в челе движения и английское правительство вынуждено было выдать приказ против скоморохов и других бродячих людей, выходивших из Валлиса [Уэльса] (См. Bonnechose'a и Pauli под 1402 г. Rym. 184, que les ministrelx, bardes,

gymours, et westours et autres vagabundez Galeys deinz Northgales ne soient deformes seoffrez de surcharger le pais). Кельтская литература живет; еще и теперь в 1861 году в одном Нью-Йорке выходило 5 валлийских газет (Wotts, A. Sketch of the history of the Welsh language and literature в С. Knight's English Cyclopaedia). Мы только хотели указать, как важно в истории всякой литературы дать преимущество народному началу над хронологическим приемом, который отмечает цифрой крупные, иногда только кажущиеся отделы в истории развития, и проходить, не отмечая, мимо мелких фактов, скромных влияний и доживающей втихомолку жизни. Между тем все они сказываются в результате, который никогда не поймешь из одних крупных явлений и красной буквы надписанных периодов.

Прага

Примечания А.Н. Веселовского

¹ [С. Шевырев, «История русской словесности», 2 ч., изд. 2-е, М. 1859—1860.]

² [E. Ruth, «Geschichte der italienischen Poesie», 2 т., Lpz. 1844—1847.]

³ [K. Biedermann, «Deutschlands geistige, sittliche und gesellige Zustände im 18. Jahrh.», Lpz. 1858.]

⁴ Один анекдот из частного письма, характеризующий католические отношения к науке: когда Грюцмахера допустили работать в Ватикан, один кардинал выразил ему свое скромное желание, чтобы все скандальное, находящееся в стихотворениях трубадуров, не было напечатано! Такими же строго-нравственными требованиями руководились, как известно, Millot, Ренуар и отчасти Фориэль. Грубости немецких ученых мы одолжены тем, что знаем несколько и оборотную сторону медали.

⁵ [G. Gervinus, «Geschichte der deutschen Dichtung», Lpz. 1853. т. I, стр. 131, курсив А.Н. Веселовского.]

⁶ Мы здесь обращаем внимание на предыдущий труд Marsh'a совершенно филологического свойства: Lectures on the English language by the Hon. George P. Marsh. Автор — посланник северо-американских штатов при Туринском дворе.

Комментарии

ЖМНП. 1863. Ч. СХVII. Ноябрь. Отд. II. С. 152—160; 1863. Ч. СХVIIII. Май. Отд. II. С. 216—223; 1863. Ч. СХIХ. Сентябрь. Отд. II. С. 440—448; 1863. Ч. СХХ. Декабрь. Отд. II. С. 557—560; 1864. Ч. СХХI. Март. Отд. II. С. 395—401.

Отчеты I и III (с сокращениями) были перепечатаны в издании *ИП*, 1940, 386—397.

Осенью 1862 г. А.Н. Веселовский был командирован за границу «на два года по рекомендации Московского университета», как писал он в своей

автобиографии. Такого рода поездки были подготовкой к получению профессорского звания. Первый год Веселовский провел в Германии, второй — в Праге. Как было принято, он присылал отчеты, которые публиковались в ЖМНП. Именно в эти годы александровской либерализации, когда поездки русских ученых за границу становятся интенсивными, журнал печатает особенно много отчетов (среди тех, кто одновременно с А.Н. Веселовским пишет о своем опыте знакомства с европейской наукой, — А.А. Потебня, исследователь народной поэзии О.Ф. Миллер, историк В.И. Герье).

Всего Веселовским было напечатано пять отчетов. Два из них — первый и третий (без нескольких заключительных абзацев, «касающихся учебной работы») — были перепечатаны и откомментированы В.М. Жирмуном: ИП, 1940. В настоящем издании впервые воспроизводится полный текст всех пяти журнальных публикаций. Они не только входят в число первых научных публикаций ученого, но и позволяют судить о том, как на раннем этапе формировались его научные запросы, порой находившие себе ответы в новейших направлениях германской филологии, порой отложенные для гораздо более позднего и самостоятельного решения.

I

¹ Наиболее непосредственным образом русская академическая жизнь была ориентирована на Германию, там черпая идеи и находя подтверждение, как обновлять систему преподавания. Но даже в Германии, как убедился Веселовский, новый подход к истории литературы как всеобщей, рассматриваемой в свете идеи *всемирности*, еще не утвердил себя в университетской жизни: подготовленных для этого преподавательских кадров не было.

² Веселовский перечисляет имена наиболее влиятельных немецких ученых. Имена некоторых из них были названы в томе «Историческая поэтика» (например, Вакернагеля). Работы, если они упоминаются Веселовским, вынесены в библиографический список: «Список работ по эстетике, литературе, фольклору, на иностранных языках...»

Диц Фридрих Кристиан (Diez, 1794—1876) — основоположник сравнительного изучения романских языков, профессор Боннского университета.

Эберт Адольф (Ebert, 1820—1890) — выдающийся специалист по романским литературам, профессор в Марбурге, позже в Лейпциге.

Барч Карл (Bartsch, 1832—1888) — немецкий медиевист; в 1858 г. основал первый институт германистики в Росток.

Blanc — Готфрид Бланк (Blanc), профессор романских языков и литературы в Галле, один из основоположников филологической критики текста «Божественной Комедии» Данте: «Бланк составил дантовский словарь, преимущественно к “Божественной Комедии” (1850), обобщивший достижения науки о Данте к середине XIX в.» (*Голенищев-Кутузов И.Н.* Данте и мировая литература. М., 1971. С. 404).

Делиус Николай (Delius, 1813—1888) — один из основоположников шекспироведения в Германии, особенно прославился своими критическими изданиями текстов.

Келлер Генрих Адельберт фон (Keller, 1812—1883) — немецкий филолог; известен как комментатор и исследователь классических текстов, включающих Шекспира, Сервантеса, средневековую повествовательную

литературу и лирику трубадуров. Преподавал, а впоследствии был ректором университета в Тюбингене.

^{3*} *Вольф Фердинанд* (Wolf, 1796—1866) — австрийский испанист, издатель романсов.

^{4*} *Царнке Фридрих* (Zarnke, 1825—1891) — историк немецкой литературы, профессор в Лейпциге с 1858 г., редактор критического текста «Песни о Нибелунгах» (1856). О Мюлленгофе см. ниже.

^{5*} Филарет, епископ харьковский. «Обзор русской духовной литературы». — Ч. 1. Харьков 1859.

^{6*} В.М. Жирмунский предположил, что речь идет о библиографическом обзоре.: *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung v. Karl Goedeke*. Dresden, 1859 (первое изд.).

^{7*} Журнал Г. Штейнталья и М. Лазаруса (Лазаруса) «*Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*» начал выходить в 1860 г. В том же выпуске ЖМНП, где появился первый отчет А.Н. Веселовского, еще один русский ученый, отправившийся в Германию, — Орест Миллер, — дает этому изданию характеристику как журналу, «который, пролагая новое направление в науке, и изучению народной словесности может придать особенное значение. После программы Лазаруса и Штейнталья, она может сделаться одним из богатейших отделов той вновь создаваемой науки, которая, исходя не от метафизических определений, а от опытных наблюдений над человеком, и притом над *человеком в обществе*, над теми собирательными личностями, которые называются *народами*, получает название *психологии народов*, и обещает сделаться совершенно точною, опытною наукою. “Истинно человеческая жизнь человека, говорят Лазарус и Штейнталь, его духовная деятельность возможна только при совокупном действии и взаимовлиянии между собою людей. Дух (под этим словом разумеется у авторов деятельность человеческой мысли) есть совокупными силами порождаемое явление человеческого общества”. Вот на этом-то основании еще Герbart, из положительной школы которого, в числе других ученых, вышли Лазарус и Штейнталь, говорил в одном из главных своих сочинений: “Психология останется одностороннею до тех пор, пока будет смотреть на человека, как на обособленное, единичное существо”».

Такое понимание психологии открывает путь к изучению народной словесности, поскольку она, наряду с языком и мифом, выступает как основная форма народного творчества. В свою очередь, это должно «оживить и другую науку — эстетику...».

^{8*} *Марциан Капелла* (1-я пол. V в.) — автор энциклопедии семи «свободных искусств» под названием «Свадьба Филологии и Меркурия».

^{9*} *Зибелевский журнал* — «*Historische Zeitschrift*», начавший выходить в 1859 г. под ред. Генриха фон Зибеля (Sybel). Первый том открывается серией установочных статей. Автор одной из них — Гизебрехт (Wilhelm Giesebrecht, «*Die Entwicklung der modernen deutschen Geschichtswissenschaft*») — выдвигает задачу создания «исчерпывающей истории немецкой исторической науки» (С. 3 и след.) (*Жирмунский, 1940*).

^{10*} Как явствует из дальнейшего, здесь Веселовский имеет в виду книгу С. Шевырева «История поэзии» (М. 1835). В первой части «Исторической поэтики» — «Определение поэзии» (1890) — Веселовский сочтет нужным подробно и относительно разных теорий рассмотреть категорию изящного,

прежде чем подтвердить свое давнее убеждение, состоящее в том, что он далек «от того, чтобы исчерпать поэзию идеей изящного» (ИП, 2006. С. 146).

^{11*} Такого рода исследование, поставившее куртуазную поэзию в связь с реальным жизненным обиходом и положением женщины, Веселовский напишет спустя десять лет. См.: «Из истории развития личности: женщина и старинные теории любви».

^{12*} *Луцидарий* (лат. *Elucidarius* — буквально: «Просветитель») — средневековый сборник богословского и космографического содержания (около 1190 г.), своеобразная христианская энциклопедия, известная в многочисленных переводах на западноевропейские и славянские языки.

^{13*} *Ярославово серебро* — среди исторических памятников времен Ярослава Шевырев называет «монету его имени с надписью “Ярославле серебро” («История русской словесности». Ч. 1. С. 10—11)» (*Жирмунский, 1940*).

^{14*} С поразительной целеустремленностью и ранним убеждением в направлении, им избранном, уже в этих ранних отчетах Веселовский определяет круг своих будущих тем. Они должны не просто восполнить лакуны в науке, но расширить ее сферу за пределы «изящного». Н. Маккиавелли он посвятит газетный очерк «Итальянская новелла и Макьявелли» (С.-Пб. Ведомости. 1865. 13 (25) марта. № 65); а Д. Бруно — обстоятельный биографический очерк (Вестник Европы. 1871. Т. 6. № 12).

^{15*} *Historische Zeitschrift*. 1859. Т. I. С. 261. Признавая, что «религия, философия, литература имеют каждая свою самостоятельную историю», рецензент высказывает сомнение в существовании истории культуры как «самостоятельной исторической дисциплины» (*Жирмунский 1940*).

^{16*} Веселовский называет имена ученых, которые либо пришли в историю литературы из области политической истории, либо отметились лишь отдельными работами по литературе, по преимуществу оставаясь историками. *Гервинус Георг Готфрид* (*Gervinus, 1895—1871*) до революции 1848 года преподавание литературы совмещал с политической деятельностью, был членом франкфуртского парламента. Впоследствии же он — автор многих трудов по литературе и, по признанию В. Шерера, «единственный историк литературы в большом стиле, которого мы имеем». *Фридрих Кристоф Шлоссер* (*Schlosser, 1776—1861*) и *Леопольд фон Ранке* (*Ranke, 1795—1886*) — выдающиеся немецкие историки.

^{17*} *Вейнгольд Карл* — (*Weinhold, 1823—1901*), немецкий лингвист, медицист; первые работы были выполнены в сфере культурной истории, в том числе книга о положении женщины в Средние века (1851; спустя год вышло двухтомное издание).

^{18*} Веселовский многократно и в позднейших работах упоминает профессора Мюлленгофа (*Müllenhof, 1818—1884*) в связи с его участием в полемике по поводу «Песни о Нибелунгах». Это был эпизод, вошедший в историю немецкой литературной науки. Подробнее о его сути говорит еще один русский свидетель тогдашней немецкой университетской жизни — О. Миллер:

«Профессор Мюлленгоф, самый ревностный последователь покойного Лахмана, который из 26 рукописей “Песни о Нибелунгах” предпочитал А за её относительную краткость, считая это свойство верным признаком старины, а более пространный вид других рукописей — не первоначальною пространностью, а позднейшею распространённостью. Лет двадцать

спустя после знаменитой критики Лахмана вышли исследования о нибелунгах Гольцмана, который древнейшую рукопись считает *C* именно за её пространность, а в краткости рукописи *A* видит только позднейшую сокращенность). “Поэму о Нибелунгах” считает он произведением, относящимся к самому концу XII в., произведением поэта, пересоздавшего дошедший до него, и то не непосредственно, труд другого лица, жившего в X в. и записавшего народные песни о Нибелунгах. Таким образом, по мнению Гольцмана, первоначальная основа является в поэме уже вполне измененной, прошедшей сквозь личное творчество гораздо позднейшего поэта. Напротив, Лахман видел в ней не что иное, как свод народных песен, определив даже их число — двадцать, и время их составления — 1190—1210 г., время же составления свода — несколькими годами позже; но признавая, что и лучшая по его мнению рукопись *A* все таки не есть первоначальная и представляет много позднейших вставок, — нашел возможным определить, что именно составляет позднейшую вставку, и посредством такой критики восстановил первоначальные двадцать песен свода. Мнение его, берлинского ученого, до сих пор еще господствует в Берлине, между тем как в других местах Германии имеет много последователей и Гольцман, труд которого был встречен последователями Лахмана с самым крайним ожесточением».

¹⁹ *Гаццали* (Ghazzali, 1058—1111), или Газали (аль-Газали) — знаменитый арабский богослов и философ.

II

²⁰ «Песни» трубадура XII века Пейре Видаля были изданы Карлом Барчем в Берлине (1857). Веселовский указывает на неисправности текста, в котором появляются невозможные слова или возникают фантастические («сказочные») этимологии. Так, неправильно написанное слово «*peleuqir*» ошибочным образом возводится к глаголу, значащему «не дорожить, пренебречь» (*лат.* *pegligere*), в то время как в действительности оно представляет собой «*releuqir*», «общепонятное», поскольку узнаваемо восходящее к латинскому «покидать» (*relinquere*).

²¹ *Гильем де Бергедан* (ок. 1138—1192) — каталонский сеньор, трубадур; его стихи были изданы Адельбертом Келлером в 1848 г.

²² «Церковная история англо» *Беды Достопочтенного* (673—735) начиная с IX века переводится с латинского оригинала на современные европейские языки, в том числе и провансальский.

²³ *Вальденсы* — секта, возникшая в XII в. и проповедовавшая возвращение к идеалам раннего христианства, чем предвосхитила идеи Реформации.

²⁴ «*Breviari d'amor*» («Любовное обозрение», *лат.*) — своего рода энциклопедия любви, небесной и земной, составленная трубадуром Матфрэ Эрменгау между 1288 и 1292 гг.

²⁵ *Тератология* (греч. *teras, teratos* — чудовище, урод) — раздел медицины, зоологии и ботаники, изучающий аномалии человека, животных и растений. *Tesoro* («Сокровище») — поэтический сборник итальянца Брунетто Латини (1220—1294), представляющий собой свод поздней средневековой учености; здесь Веселовский упоминает его как пример фантастического энциклопедизма.

^{26*} *Сисмонди Жан Шарль Леонар* (1773—1842) — швейцарский экономист и историк, своей историей средневековой литературы («*Histoire de la littérature du Midi de l'Europe*», 1813) способствовавший становлению романтического увлечения Средневековьем.

^{27*} *Вальтер Аквитанский* — легендарный король вестготов, герой нескольких эпических поэм. О его роли в становлении эпической традиции см.: *Матюшина И.Г.* Сказание о Вальтере Аквитанском в средневековой Европе // *Donum Paulum. Studia Poetica et Orientalia: к 80-летию П.А. Гринцера*. М., 2008. С. 115—153.

^{28*} *Теодор-Эрсар де ла Вильмарке* (Villemarqué) в 1839 г. издал «Народные песни древних бретонцев» (1839), которые (как будет установлено) в своем большинстве были его собственными имитациями или текстами, созданными не позднее XVI века. Веселовский, как видно из упоминания, ценит само намерение Вильмарке — расширить культурную область, порождавшую куртуазную литературу, а не сводить ее, поэзию и эпос, к одному Провансу.

^{29*} В XIX веке было принято разделение средневековой поэтической традиции во Франции на основе двух языковых диалектов. К югу от Луары «да» произносили как «ос», в отличие от северного «oil» (современное «oui»). Соответственно южный диалект получил название «langue d'ос», а поэзия, на нем создаваемая, — «poésie occitane». Этот термин считается более точным, географически и культурно, чем «провансальская поэзия».

^{30*} *Guyot de Provins* — Гийо из Прованса, монах, поэт, автор сатирической поэмы, получившей название «Библия Гийо» (ок. 1204). Завершая свой роман, Вольфрам фон Эшенбах ссылается на то, что услышал эту историю от некоего Киота (Kiôt), провансальца (Provenzâl) — и переложил с провансальского (von Provenze) на немецкий. Можно ли отождествить Гийо и Киота? Полагая сложную версию переложения с языка на язык «недоразумением немецкого поэта», Веселовский, во всяком случае, не видит в ней достаточного основания обнаружить провансальские истоки романного сюжета, как это делает Фориэль.

^{31*} *Rispetti*, в ед. числе *rispetto* (итал.) — строфа, варьируемая от 6 до 12 строк, но обычно равная октаве, завершающаяся двумя рифмующимися куплетами: *ababccdd*. Восходит к форме тосканской народной — обычно любовной — поэзии.

^{32*} *Stornelli*, в ед. числе *stornello* (итал. от термина окситанской поэзии — *estorn*, что значит «борьба») — короткая форма итальянской народной поэзии, представляющая собой спор, состязание.

^{33*} *Гейзе Пауль* (Heyse, 1830—1914), немецкий писатель, лауреат Нобелевской премии (1910); в 1852 г. написал докторскую диссертацию о форме припева в провансальской поэзии.

III

^{34*} *Тюбингенская школа* — Веселовский имеет в виду одну из теологических школ, возникших в университете г. Тюбингена. В данном случае речь идет о школе, которую в 1820-х гг. возглавил Ф.Х. Баур и в рамках которой ученик Баура Давид Штраус выпустил книгу «Жизнь Иисуса» (1835). В результате установился новый критический подход к Библии, предполагающий более историческую и человеческую интерпретацию ее событий.

^{35*} Одним из «любителей эпической наивности и первобытной простоты нравов» можно счесть учителя Веселовского — Ф.И. Буслаева, автора работы «Эпическая поэзия» (1851). Веселовский впоследствии будет говорить не об «эпическом периоде жизни», как это делал Буслаев, а об «эпическом мирозерцании», которое он обнаружит не только у истоков истории, но в общественной жизни и бытовом ритуале гораздо более поздних эпох. Там оно проявляет себя как консервативный момент, сопротивляющийся самовыражению и личности, и народности (см. «Из истории развития личности: женщина и старинные теории любви»).

^{36*} *Vermittlung der Gegensätze* (нем.) — «разрешение противоречий», принцип диалектики Гегеля.

^{37*} *Штенцлер* — (Stenzler A.F., 1807—1887) — немецкий индолог, основоположник санскритологии в Германии.

^{38*} «*Гитопадеша*» (Hitopadesa) — сборник древнеиндийских басен и изречений (ок. VI в. н. э.). На основании сходства индийских рассказов с европейскими баснями и сказками о животных, отраженными в средневековом романе о Лисе, Яков Гримм пытался восстановить «индоевропейский» животный эпос и его мифологические основы (J. Grimm. Reineke-Fuchs. Berlin, 1834). Гервинус, на которого ссылается Веселовский, полемизирует с Гриммом, выдвигая *параллелизм* в развитии сказочных сюжетов у разных народов и *влияние* античной «эзоповской» басни на западноевропейскую традицию. (*Жирмунский 1940*).

^{39*} Здесь Веселовский намечает путь определения вначале истории литературы как науки, а затем и новой поэтики. См.: раздел «Определение поэтики» во вступит. стат.: *ИП, 2006, 23—29*.

^{40*} Германист, публикатор многих средневековых текстов *Франц Пфайфер* (Pfeiffer) с 1856 г. издавал ежеквартальный журнал «Germania». Филолог-германист *Оскар Шаде* (Schade) редактировал ежегодник «Weimarische Jahrbuch für deutsche Sprache, Literatur und Kunst» в 1854—1857 гг.

^{41*} *Калевипойг* (Калевипоэг) — герой-великан в эстонской мифологии, сын Калева. Наподобие финской «Калевалы» легенды о нем были сведены в эстонский эпос, названный его именем (1857—1861).

IV

^{42*} *Полкан* — от итал. Pulicane — полупёс (народная русская этимология — полконя), в русском сказочном и былинном эпосе — богатырь, аналог кентавра, как правило — антагонист главного героя, погибающий от его рук. Здесь и далее Веселовский впервые формулирует одно из убеждений, положенных им в основу своего понимания сравнительного метода: *чужое* усваивается ровно в той степени, в какой *свое* готово к его восприятию. Позже он обобщит эту мысль термином — «встречное течение» (см.: «*Поэтика сюжетов*»).

^{43*} В 1828 г. в журнале «Квартальное обозрение» (Quarterly Review) молодой Т.Б. Маколей написал рецензию на капитальный труд Генри Галлама (Hallam) «Конституционная история Англии». Маколей упрекал автора за то, что в оценке событий английской революции Галлам постоянно солидаризируется не с «защитой, а с обвинением», оправдывая Стюартов и безусловно порицая восставший народ. Требование исторической объективности и сожаление о ее отсутствии было ранним проявлением либерального мышления.

⁴⁴ *Краледворская рукопись* — сборник, содержащий 16 песен, в том числе эпических, относящихся к героическим страницам чешской истории в XIII в., был обнаружен филологом, поэтом, энтузиастом славянского единства Вацлавом Ганкой (вместе с И. Линдой) в 1817 г. Веселовский высказывает свое мнение еще до того, как успел de visu ознакомиться с рукописью и до того, как поддельность Краледворской рукописи была сочтена установленной в 1870—1880 гг. Научная дискуссия осложнялась патристическими соображениями, поскольку Краледворская рукопись была создана как документ, предназначенный свидетельствовать о раннем пробуждении чешского самосознания и славянского единства. Попытки доказать подлинность Краледворской рукописи предпринимаются до сих пор.

⁴⁵ *Забой и Славой* — герои песен, вошедших в состав Краледворской рукописи.

⁴⁶ *«Даница»* — журнал, выходивший на хорватском языке в 1835—1849 гг. Полное название — «Даница хорватска, славонска и далматинска» (1835); с 1836 г. — «Даница иллирска». Был важным событием литературной и общественной жизни; ознаменовал начало национального просвещения.

V

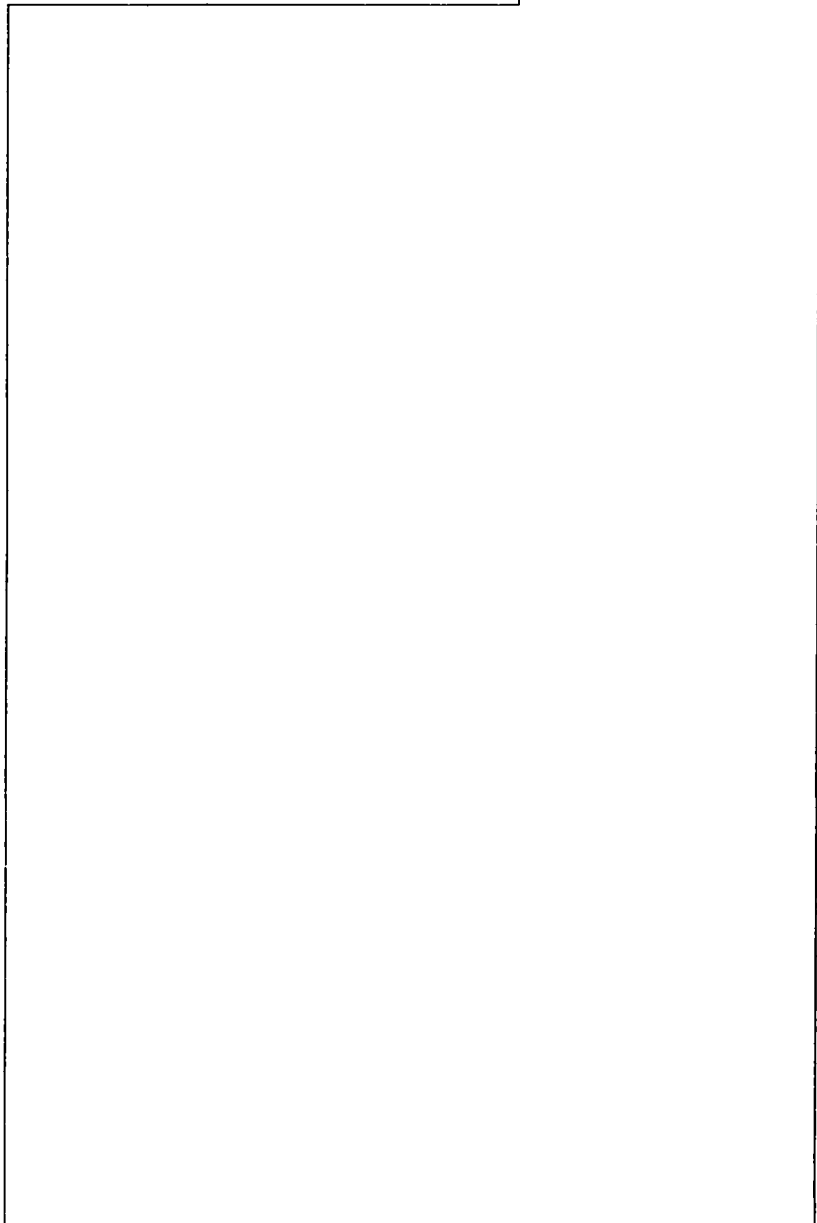
⁴⁷ *Прокламация Генриха III* — по достижении мира с мятежными баронами в Оксфорде в 1258 г. король разослал документ, подтверждающий этот факт. Эта прокламация — первый со времени Нормандского завоевания Англии в 1066 г. королевский документ, написанный на английском языке.

⁴⁸ *Warton* — Томас Уортон, поэт, критик, один из первых историков английской литературы. Свою «Историю английской поэзии» (1774—1781) он начал со времени после Нормандского завоевания.

⁴⁹ *Gildas* — «Гильдас Мудрый (Gildas Sapiens) является самым загадочным английским историком. По отрывочным сведениям источников, он был сыном короля бриттов Кау, бежал в Ирландию от мести короля Артура, потом жил в Уэльсе и умер в Бретани, в основанном им монастыре Руэс. Примерные даты его жизни — 490—570 гг. Сохранилось два жития Гильдаса, написанных в XI и XII вв. Небольшое сочинение Гильдаса является скорее риторическим, чем историческим, однако давно привлекает внимание историков как один из немногих источников по истории Британии V—VI вв. Гильдас осуждает своих соплеменников-бриттов, за грехи которых остров подвергся нашествию англосаксов» (*Гильдас. О разорении Британии // Беда Достопочтенный. Церковная история англов / Пер. с латинского, стат., примеч., библиограф. и указатели В.В. Эрлихмана. СПб., 2001. С. 310—311*).

В переводе В.В. Эрлихмана отрывок, приведенный Веселовским, звучит так: «Собрался совет, чтобы решить, как лучше и безопаснее всего прекратить свирепые и весьма частые набеги упомянутых народов. Все собравшиеся там, включая и гордого тирана [Вортигерна], были ослеплены; защитой для страны, ставшей на деле ее погибелью, сочли они диких саксов, проклятых и ненавидимых Богом и людьми, и решили пригласить их на остров, как волков в овчарню, чтобы они прогнали северные народы...» (С. 218).

Метод новой поэтики — сравнительный



Заметки и сомнения о сравнительном изучении средневекового эпоса

(По поводу итальянских сказок)

1. Volksmärchen aus Venetien, von G. Widter, A. Wolf und R. Köhler в Jahrbücher für romanische und englische Literaturgeschichte, VII, 1, 2, 3. 1866. [Lpz., стр. 1—36, 121—154, 249—290].
2. Italienische Märchen, mitgeteilt, von H. Knust, *ibid.*, VII, 4. [1866, стр. 381—401].
3. Italienische Volksmärchen, von R. Köhler, *ibid.*, VIII, 3. [1867, стр. 241—270].
4. Christian Schneller, Märchen und Sagen aus Wälschtirol. Ein Beitrag zur deutschen Sagenkunde. Innsbruck. Wagner. 1867. [VII+256 стр.].

I

Среди полного пренебрежения, в котором до сих пор находилось и отчасти еще находится в Италии изучение народных мифов¹, нельзя не порадоваться появлению трех сборников итальянских сказок, которыми подарила нас недавно неутомимая германская наука. Еще новая полоса романского мира отвоевана для сравнительной мифологии, расширено поле сравнения и благодаря новым материалам дана возможность более широкого плодотворного наведения: главное условие, обещающее, при участии твердого критико-исторического метода, поднять изучение сравнительной мифологии на степень науки, на которую, к сожалению, она еще не успела стать, несмотря на громадную затрату сил по собиранию сырого материала и на немногие блестящие попытки свести итоги и установить критерий. Мы разумеем здесь труды Куна, Макса Мюллера² и тех немногих исследователей, которые, как, например, М. Бреаль³, вышли из их школы; но пока рядом с ними будут являться такие попытки, как книга Гартунга⁴ или мифологическая энциклопедия Брауна⁵, еще стоящая на точке зрения Крейцеровой «Символики»⁶, пока такие ученые, как Шварц и Рохгольц⁷ уже перешедшие на почву сравнительного метода, будут тратить силы на бесполезное и часто бездоказательное сведение самых разнообразных данных под предвзятые рубрики, до тех пор мы не видим лучшего средства для выработки научного ми-

фологического критерия, как постоянный подбор фактов. Если это отодвигает цели науки вдаль и удлиняет путь исследования, то все же не ставит ему преград и не отводит его в сторону, а главное, не успокаивает путника призрачными результатами. В этом именно смысле мы могли назвать вышеуказанные сборники итальянских сказом новым вкладом в науку сравнительной мифологии.

И в другом еще смысле появление их представляет интерес: до сих пор остаткам народного сказочного эпоса в истории итальянской литературы и итальянского развития не было отведено никакого места. До сих пор было напечатано там и сям лишь несколько одиноких сказок, да упомянуто о местных обычаях и обрядах в приложениях к некоторым сборникам песен; в последнем отношении несколько глав из «*Antichità Italiae*» Муратори^{8*} еще продолжают служить главным источником сведений; но о том, какое богатство поэтического суеверия еще скрывается под спудом, в старых рукописях, в виде рецептариев, суеверных примет и заклинаний, напутственных молитв и детских напевов, обо всем этом некому да и некогда подумать^{9*}. Разумеется, от всего этого нечего ожидать той цельности мифического мотива, какую мы привыкли находить в поэтических памятниках того же рода в северных литературах. Италия пережила больше нашего, и оттого там на первобытную основу легло больше слоев; Риму было ближе приглядываться к остаткам ветхого человека, и он уже на Феррарском соборе осудил поганские обычаи^{10*}. Оттого в Италии языческие формулы скорее и прочнее заменились христианскими, и католицизм положил свою печать на все поэтическое суеверие язычества. В одном рукописном лечебнике XIV века, в числе других заговоров на кровь, мы нашли следующие, на случай, если бы ни один из прочих не подействовал: «*Io ti commando, sangue, de parte di Giesù Cristo che venne in crocie, che tu istea fermo nella vena tua, come istette Giesù Cristo nella fede sua. Amen*»; или: «*Ancora se no ristesse, lègagli il ditto grosso della mano manca trall'uno nodo all'altro e bene istretto; e se questo non giovasse, lègagli quello del matrimonio nel medesimo modo, e anche iscrivi nella testa a chi escie il sangue: consumatum est*»^a. Может быть, евангельское слово заменило здесь какое-нибудь более древнее заклятие, которое если и не привело бы нас в такую нетронутую разложением языческую старину, как, например, «Мер-

* «Приказываю тебе, кровь, от <лица> Иисуса Христа, который взошел на крест, чтобы ты крепко держалась жилы твоей, как держался Иисус Христос веры своей. Аминь». «Еще если не остановится, перевяжи ему большой палец левой руки между одним и другим суставом, и потуже, а если это не поможет, перевяжи безымянный <палец> тем же способом, а также напиши на голове того, у кого идет кровь: *consumatum est* (лат. — свершилось, конечно)» (итал.).

зебургские отрывки»^{11*}, то все же перенесло бы в дохристианскую пору, к последним трепетаниям языческого мира, к демонологии и фессалийским ведьмам Апулея, которых еще так живо напоминают римские колдуньи времени Петра Аретино. При чарующем свете луны они выходят, полунагие, на тайные поиски, крадутся на кладбище, либо на лобное место, за веревкой или башмаками висельника; краденым ножом чертят странные резы, варят волосы и обрезки ногтей на огне, похищенном из лампы у распятия, делают фигуры из воска или бронзы и, пронзая их на том месте, где сердце, припевают волшебные слова:

Prima che'l fuoco spenghi,
Fache a mia porta venghi,
Tal ti punga il mio amore:
Quale io fo questo cuore^a.

Очевидно, это любовный заговор, может быть, несколько более изящный, чем русское заклинание, напечатанное г. Н. Тихонравовым^{1 12*}, но все же относящийся к тому же кругу двоеверных представлений (чтобы не сказать больше), потому что в чарующей песне римской колдуньи нет и следа христианства, или, лучше сказать, оно продолжает существовать лишь как отрицание. Чем более крепла новая религия, подчиняя себе сознание масс, тем более пряталась в тень и уходила в демономанию обрядовая сторона язычества, если только она не успела еще окаменеть в примете, в местном сказании, в темных подробностях сказки. Удаляясь друг от друга, христианство и язычество тем яснее взаимно отрицали себя: с высшим развитием церковной власти в XVI веке совпадает и высшее развитие демономании; тип мага, сделавшийся вместе с собором злых духов необходимою принадлежностью так называемого *христианского* чудесного в ложноклассической эпопее, ведет свое начало именно от этой поры. Как будто под влиянием возродившейся любви к древней науке и древней жизни, которая характеризует эпоху Возрождения, окрепло и древнее язычество, продолжавшее держаться в народе. В высшем своем выражении эпоха Возрождения, в самом деле, есть не что иное, как протест против средневекового христианского развития, протест во имя свободы мысли против схоластического гнета, во имя пантеистического натурализма против религии откровения. Нельзя быть более суеверным, чем первые гуманисты XVI

^a Прежде чем огонь угаснет,
Пусть к моей двери он <любовник> придет;
Так тебя пронзит моя любовь,
Как я — это сердце (*итал.*).

века: вспомним Пико де Мирандола, вспомним странную обрядность классических пиров и академических сходов в Риме и Флоренции. Ученое язычество подавало тут руку язычеству темному, бессознательному, которое еще продолжало существовать, забытое у народного очага. В XVII веке Микель Анджело Буонаротти Младший записывает в своей «Tancia»¹³ несколько любопытных народных заговоров, которых, сколько нам известно, никто еще не помнил в истории народного суеверия. Вот, между прочим, заклятье на случай, если кто съест дурной гриб:

Fungo di pino, ch'è nato jarsera,
Ch'è nato jarsera a quell'acquitrino,
Cresci bel fungo, cresci sin a sera,
E sin a sera, e sin a mattutino,
Fetti'l cappello, mettiti la ghera
E cresci tanto e tanto innanzi al sole,
Che guarisca costei dove al duole^a.

Падучая болезнь, il mal caduco (либо *caduto*), зовется у тосканских крестьян il mal benedetto вследствие того же эвфемизма, который заставляет их и молнию называть la benedetta^b. «Какое против болезни средство», спрашивают у монахи Антонии, и монах Антония сообщает и средство, и формулу заговора:

Io soglio tor dell'unto
A cotesto, e vi spargo su del sale,
Piglio un fuscil di sanguine, e l'appunto,
E poi v'infilzo un formicon coll'ale,
Tuffo'l nel lardo cinque volte almeno,
Poi metto altrui quel formicone in seno^c.

^a Гриб сосновый, что родился вчера вечером,
Что родился вчера вечером у этого сырого места,
Расти, прекрасный гриб, расти до вечера,
И до вечера, и до утра.
Сделай (себе) шляпку, надень поясок,
И расти столько, сколько к солнцу,
Чтобы выздоровел этот (имя рек) от того, что у него болит (*итал.*).

^b il mal benedetto — «благословенная болезнь»; la benedetta — «благословенная» (*итал.*).

^c Я беру немножко сала,
Вот этого, посыпаю на него соль,
Беру (на) соломинку крови и втыкаю,
И потом прокалываю муравья с крыльями,
Погружаю его в сало пять раз по крайней мере,
Потом кладу такому-то (имя рек) муравья на грудь (*итал.*).

Это еще не все; для заговора необходим еще ключ:

Perchè'n tal male altrui
Si mette addosso una chiave di cheto,
Ch'egli non senta e non vegga colui
Che glie la metta^a.

Вот, наконец, самая формула заклятия, может быть, слегка подновленная в литературной переделке, но в сущности воспроизводящая стиль подобного рода суеверных наговоров: падучая немочь представляется здесь чем-то таинственным, проникающим темною ночью в постель, сквозь крышу:

Benedetto; maladetto
Che trovasti aperto 'l tetto
E scendesti al bujo al letto,
E entrasti in questo petto;
Vienne fuor, non ci star più.
Odi tu? senti tu?
Vien tu sù? odi tu?
Vienne via: dammi la mano;
Vienne via pian pian piano;
E s'esser non vuoi sentito,
Piglia'n bocca questo ditto^b.

Все эти усилия деревенского знахарства расточаются напрасно над бедной Танчией, которая все еще лежит в обмороке. Суетящиеся около нее женщины не знают что делать. «Что, если ее околдовали?» — спрашивает Тина (S'ella avesse pigliata una malia?). — «И на этот случай у меня есть стих», — отвечает мона Antonia:

^a Поэтому при такой болезни человеку
Надевается сзади ключ потихоньку,
Так чтобы он не чувствовал и не видел,
Кто ему его надевает (*итал.*).

^b Благословенная, проклятая (болезнь),
Которая нашла открытой крышу
И спустилась во тьме в постель
И вошла в эту грудь,
Выйди прочь, не оставайся тут больше.
Слышишь? Чувствуешь?
Выходишь? Слышишь ты?
Выйди вон тихо, тихо, тихо.
А если не хочешь быть услышанным,
Возьми в рот этот палец (*итал.*).

Io ci so questa bella diceria.
Mi succionno gli orci I sorci,
Mi becconno I polli I porri,
Mi mangionno gli agli I porci.
Io gridava: corri, corri,
E'sorci e'polli, e porci fuggir via.
Malia, malia,
Succinti I sorci.
Becchinti I polli.
Manginti I porci.
Com'e' succionno
Com'e'becconno
Com'e'mangionno
Gli orci, e'porri, e gli'agli mia^a.

Приведенные нами заговоры низводят нас уже в XVII век; это, впрочем, видно и по содержанию их, и по стилю. Старые заклинательные формулы, дошедшие до нас в рукописях XIV и XV столетий, отличаются совершенно иным характером: в них гораздо более христианского элемента, по крайней мере, во внешней обстановке. В этой последней черте, которая, казалось бы, должна обличать их недавность, мы видим, напротив того, доказательство их относительной старины. Припомним прежде всего сущность языческого заговора: что это такое, как не усилие повторить на земле, в пределах практической деятельности человека, тот процесс, который, по понятиям язычника, совершался на небе неземными силами? В этом смысле *заговор есть только сокращение, приложение мифа*; даже во внешнем складе своем заговор только передает миф; самые древние памятники народных заговоров отличаются эпической формой: напоминая мифическое происшествие, они как будто призывают его повториться

^a Я знаю такое хорошее присловье:
Меня сосут орки (сказочные существа) и мыши,
Меня клюют цыплята и пореи,
Меня едят луки и поросята,
Я закричала беги, беги —
И мыши, и цыплята, и поросята бегут прочь.
Порча, порча!
Отсосались мыши,
Отклевались цыплята,
Отъелись поросята.
Как они сосут,
Как они клюют,
Как они едят,
Орки, и пореи, и луки — прочь (*итал.*).

на земле, в угоду людям. Когда-то Водан и Бальдер отправились в лес; конь Бальдера вывихнул себе ногу; заговаривают ее Синтгунт и Сунна, Фрюа и Фолла; одному Водану удался заговор¹⁴. Этот рассказ, очевидно воспроизводящий какую-нибудь забытую подробность немецкой мифологии, и, может быть, не лишенный значения в этом круге представлений, должен был служить заклинательной формулой и, как встарь, призывать на больного чарующее слово Водана. Но возможно ли, чтобы сохранились подобного рода языческие формулы из первой поры введения христианства? Нам кажется, что ответ на это может быть только отрицательный. Если «Мерзебургские отрывки» и еще немногие другие того же рода дошли до нас с почти нетронутой свежестью языческого колорита, то это чистая случайность. В то время как они записывались, церковь еще не покидала своей завоевательной деятельности и из-под меча Карла Великого зорко следила за последними вспышками вымиравшего язычества. К тому же грамотность была исключительно в ее руках; духовному не пришлось бы на ум записать языческую молитву, разве по какому-нибудь случаю и где-нибудь на обертке рукописи; другим этого не позволила бы церковь; а если бы и позволила, то на тех же условиях, на каких она допустила сохранение многого языческого под личиною христианства: как иные христианские праздники удержали за собой весь мифический обиход языческих торжеств, так в древней формуле заговора старые боги должны были уступить новым высшим силам. Изменились, разумеется, одни только имена; не изменились ни содержание, ни эпический мотив. В этом вся сущность средневекового двоеверия: ревностно блюдя свою власть среди борьбы за свое существование, церковь не могла терпеть рядом с собою открытой проповеди иной веры; но этим формальным требованиям церковь и ограничивается и частью от бессилия, частью от неведения принуждена довольствоваться чисто внешнею уступкой, в сущности, ничего не изменяющей. Только позже, когда ее влияние установится и ее власть будет упрочена, может она безбоязненно встретиться с такими языческими порывами, как заклинание римской ведьмы, где нет ни одного христианского имени, которое бы его освящало, хотя в то же время в нем стерты совершенно почти и старые мифические мотивы. Как бы то ни было, мы думаем, что преобладающее участие христианского элемента в старых заклинательных формулах вовсе не может служить критерием их меньшей старины; напротив того, когда дело идет о формулах, сохранившихся в рукописных памятниках, христианский колорит послужит нам одним из доказательств их сравнительной древности, потому что

под его прозрачным покровом мы всегда склонны подозревать притаившуюся языческую основу. Так «Мерзбургский отрывок» был найден Гриммом в восьми позднейших редакциях, в которых имена Одина и Бальдера уже заменены именами Иисуса Христа и Богородицы.

В какой мере такое критическое положение применимо к христианской обстановке древнеитальянских заклинательных формул, это мы сейчас увидим. Пока заметим, что последние исследования в области сравнительного суеверия дали слишком широкое место мифической гипотезе. Чтобы допустить такую гипотезу при толковании мелких подробностей обряда и сказки, необходимо, чтобы за ними вдали стояла прочная основа народного мифа и чтобы связь между ними и мифом не была порвана, а переходные пути можно было бы узнать. Если не исполнено ни одно из этих условий, толкование всегда будет шатко, потому что не будет точки отправления. Известны в северных мифологиях сказания о странствующих богах; встретив подобную черту в позднейшей сказке и заговоре, легко было бы привязать ее к древнему ее корню; христианская оболочка упала бы сама собою. Но как объяснить такую черту в заговорах, совершенно схожих по мотиву странствования, какие часто попадают в латинских и староитальянских текстах? Вот несколько примеров из рукописей XIV—XV вв.; они писаны прозою, но рифмованные строки сохранились, может быть, по смыслу *incanto*^a, о котором говорится в первом заклинании:

«Messere Domenedio e San Piero per una via s'andavano in una donna si si riscontravano, che forte piangieva e gridava. Disse Domenedio a San Piero: che à quella donna che piangie e grida? Dicie che à il suo figliuolo che si muore di mala moria: vieni e segnali lo'ncanto, al nome del padre e del figliuolo e dello spirito santo. S'egli è acierbo, indricto si ritornerà, e s'egli è maturo, inanzi andrà, al nome di Dio e della santa Trinità: perchè primo fu Iddio che la moria fedisse. Al nome del buon Giesù questa moria fedire non possa più. Amen»^b.

В другом заклинании место апостола Петра занимает св. Сикст:

^a Заклинание (*итал.*).

^b Господь и святой Петр шли по дороге и встретились с женщиной, которая громко плакала и кричала. Господь сказал святому Петру: Что такое с этой женщиной, что она плачет и кричит? — Она сказала, что у нее есть сын, и что он умирает от порчи. — Приди и определи порчу во имя Отца и Сына и Святого Духа. Если она (порча) незрелая, она назад воротится, если она зрелая, пройдет дальше (мимо), во имя Бога и Святой Троицы, так как прежде существовал Бог, чем поражала порча. Во имя благого Иисуса эта порча больше не может поражать. Аминь (*итал.*).

«Cristo e Sisto per una via se n'andava (no) e si si riscontravano in una donna che forte gridava. Cristo disse a Sisto: domanda quella donna quello ch'ell'à, chè si forte grida? Sisto disse: Donna, che à tu che si forte gridi? — Io sio febre terzana et quartana e continova. Cristo disse, a quella febbre che s'andassi via, che glielo comandava Iddio e la gloriosa Vergine Maria. Amen»^a.

Латинский оригинал третьего заговора напечатан в «Altdeutsche Blätter», II, 323; в итальянском подлиннике он читается так:

«Questa è la ncantagione che si fa le fedite. In prima si vuole dire tre paternostri e tre Ave Marie e fare partire indi se n'avesse alcuno ch'avesse mangiato carne il sabato; e corpo in lana sudicia, e olio d'uliva, e intignerne e ugnere la fedita, e segnarla in crocie al nome del padre e del figlio e dello spirito Santo, a reverenza della Santa Trinita; e dire questa incantagione tre volte: “Tre buoni frati per una via andavano e nel nostro Signore Gesù Cristo si scontravano. Disse il nostro Signore Gesù Cristo: tre buoni frati, dove n'andate? E que'rispuosino a nostro Signore Gesù Cristo e dissono ch'andavano a monte Uliveto per cogliere erbe per fare unguento per saldare fedite e percosse. Rispuose nostro Signore Gesù Cristo: Tornatevi indietro e terrete òlio d'uliva e lana sudicia agnellina, e mettete lana in òlio, e ugnete fedite e percosse e direte che non dolga, e puza non raccolga, nè nerbo no ratraga, sìcome feciono le piaghe del nostro Signore Gesù Cristo, che fu fedito e percosso da Lungino, che no dolse, e puza no raccolse, nè nerbo no ratrasse. Così faccia questa piaga sìcome fecie al nostro Signore Gesù Cristo»^b.

^a Христос и Сикст шли по дороге. И встретились с женщиной, которая громко кричала. Христос сказала Сиксту: Спроси у этой женщины, что с ней такое, что она так громко кричит? Сикст сказал: Женщина, что с тобой, что ты так громко кричишь? — У меня такая лихорадка — трехдневная, и четырехдневная, и постоянная. Христос сказал этой лихорадке, чтобы ушла прочь, что ему так приказал Бог и преславная Дева Мария. Аминь (*итал.*).

^b Вот какое заклинание произносится над ранами. Сперва надо сказать три «Отче Наша» и три Ave Maria (Богородица) и удалить, если есть кто, кто ел мясо в субботу; и взять грязную (немытую) шерсть и масло оливковое, и смочить, и смазать рану, и осенить крестом во имя Отца и Сына и Святого Духа, в честь Святой Троицы; и произнести такое заклинание три раза: «Три добрых брата шли по дороге и повстречались с Господом Иисусом Христом. Сказал наш господь Иисус Христос: — Добрые три брата, куда идете? И те ответили Господу нашему Иисусу Христу, и сказали, что идут на Масличную гору нарвать трав, чтобы сделать мазь для излечения ран и увечий. Ответил наш господь Иисус Христос: — Вернитесь назад и возьмите оливкового масла и грязной (немытой) овечьей шерсти и положите шерсть в масло, и смочите раны и увечья, и скажите, чтобы не болело, и чтобы гной не собирался, и чтобы жилы не стягивались, подобно тому, как было с ранами нашего господь Иисуса Христа, когда он был ранен и увечен Лонгином, потому что они у него не болели, и гной не собирался, и жилы не стягивались. Пусть будет так с этой раной, как было с раной господь Иисуса Христа (*итал.*).

На первый взгляд нет, кажется, ничего естественнее, как отнести эти эпические формулы к тому ряду заклинаний, которые в христианском покрове таят большее или меньшее сродство с «Мерзбургским отрывком» о лесной поездке богов. Вероятно, так представлял себе и Гримм взаимное отношение между теми и другими, поместив в своей «Мифологии» сходный по содержанию заговор: *Petrus, Michael et Stephanus ambulabant per viam*^a (Myth., S. 1184). Между тем оказывается, что подобного рода суеверные молитвы с давних пор были известны в итальянском народе, и св. Бернардин в половине XV века указывал на некоторые из них, как на издавна ведущиеся. В первой проповеди на четырехдесятницу он упоминает между прочим о заговоре «*Tres buoni fratres*»^b и еще о другом, который начинался словами: «*Longinus fuit Hebraeus*»^c (Bernard. di Siena, tom. I, Serm. 1, in Quadrages, art. 3 et 2). Очевидно эти заговоры не занесены в Италию извне, следовательно, не могут опереться на северный миф о странствующих богах. При совершенной разности двух мифологических почв сравнение тут едва ли повело бы к чему-нибудь другому, кроме признания того результата, что при схожих условиях мифический процесс может независимо повториться на двух совершенно различных почвах и вызвать одинаковые формы. Мы считаем необходимым остановиться на этом обстоятельстве. Нам кажется, что в новейших исследованиях средневекового суеверия, при непрерывном желании добраться, во что бы то ни стало, до мифического зерна (даже там, где оно не существует), обращается слишком мало внимания на физиологию народного творчества, и тем самым упускаются из виду очень многие жизненные его процессы. Упущена из виду та *пластическая сила*, которая творит в сказке, песне, легенде, не столько развивая их внутреннее содержание (что собственно и подлежит мифологической экзегезе), сколько их чисто формальную сторону. В сказке, песне, заговоре не все имеет мифический смысл; многие подробности, эпизодические вставки, повторения и общие места, переполняющие произведения подобного рода, могут быть объяснены единственно тою силою фантазии, которая творит ради самого творчества, без всякого отношения к развитию затаенной внутри мифической основы. Чем более теряется сознание этой основы, чем чаще меняется мифологическая почва, например, при смене одной религиозной системы другою, тем более открывается простора самостоятельному действию этой пластической силы, не связываемой более вну-

^a Петр, Михаил, Стефан (святые) шли по дороге (лат.).

^b «Три добрых монаха» (итал.).

^c «Лонгин был еврей» (итал.).

тренною потребностью точно выразить содержание поблекшего мифа; тем осторожнее надо прибегать к мифологической экзегезе при толковании таких памятников народного суеверия, которые, выдержав несколько переходов религиозного сознания, далеко отошли от своей первоначальной почвы. Нет сомнения, что во многих легендах и заклинаниях двоеверной поры христианские мотивы не более как оболочка, и что старое язычество продолжает в них жить, прикрывшись новыми именами. Но на столько же несомненно и то, что, например, пластическая сила христианского эпоса была так сильна, что могла создать из самой себя целый круг поэтических произведений, разнообразно развивших главные повествовательные мотивы этого эпоса. Так, легенды об известных святых вызывали появление других легенд, подобных первым; так, все количество чудес, которыми наполнены средневековые жития, легко сводится к немногим кругам, в среде которых чудеса плодятся и разнообразятся до бесконечности; вспомним, наконец, апокрифы, это формальное развитие евангельского рассказа из самого себя, без отношения к его целям и к смыслу откровения: если старые мифические черты могли проникнуть там и сям в эти новые создания христианского эпоса, то не иначе, как в виде исключения, а не как момент, определяющий развитие.

Признание этого внешнего пластического начала в народном творчестве может во многом послужить к установлению более правильного взгляда на многие стороны средневекового суеверия. С установлением этого принципа не все, казавшееся странным и непонятным под христианскою личиною, будет, как прежде, манить исследователя к мифологическому толкованию, то есть в смысле древнего мифа, который будто бы скрыт под новым образом. Считаем, однако, нужным оговориться, что мы восстаем только против этого узкого толкования, а не против мифологической экзегезы вообще в ее приложении ко всему поэтично-народному творчеству христианской поры. Мифический процесс присущ человеческой природе, как всякое другое психологическое отправление. Как в былые времена он произвел богатство языка и натуралистического мифа, так он продолжает творить и в века позднейшие, на других почвах, отправляясь уже не от первичных впечатлений и непосредственного знания, а от того богатства объективного знания, которое накопилось в человечестве веками; но, во всяком случае, мифический процесс творит при сходных условиях и отливаются в одинаковых формах. Так, во вторую пору великого мифического творчества, которую мы зовем Средними веками, он мог создать ряд христианских мифов, в которых, вследствие единства психического процесса, могли самостоятельно воспроизвестись

образы и приемы языческого суеверия. Может быть, в числе обрядовых подробностей, окружающих наши годовые праздники, многое надобно будет отнести на счет этого мифического воспроизведения. Точка отправления была, разумеется, другая, но результаты и формы должны были получаться те же. Выше мы заметили, что языческий заговор не что иное, как повторение, сокращение какого-нибудь феогонического^{15*} эпизода, который припоминался с целью вторично призвать его благотворное действие на земле. У северного германца был миф о странствующих богах; у христианина была перед глазами евангельская повесть о странствованиях Иисуса Христа в сопровождении апостолов и с целью проповеди и чудесных исцелений. У того и другого могла сложиться вера, что одно напоминание благотворного события должно утишить боль, успокоить страдание; от Иисуса Христа и его учеников ведут свое начало три монаха и странствующие святые средневековых заговоров³, которые столь похожи на древние языческие заклятия не потому, что повторяют их в новой форме, а вследствие *самостоятельного воспроизведения мифического процесса на христианской почве*.

На этот принцип, деятельно участвовавший в поэтическом творчестве средневековой христианской мысли, мы хотели здесь особенно указать, так как в настоящее время, при общем настроении в пользу мифологической экзегезы в тесном смысле этого слова, на него обращается слишком мало внимания. Между тем из этого принципа может объясниться многое, что не подходит ни под какое другое объяснение. Многие суеверные обряды, праздничные обычаи, заговоры и т.п. прямо примыкают к некоторым чертам легендарного эпоса, которые казались таинственными и полными значения и над которыми в уме двоеверного христианина бессознательно повторялся тот же мифический процесс, какой участвовал и в создании первобытного мифа. Стараться всюду восходить от христианско-суеверной формулы к *фактической* основе старого мифа нет, стало быть, никакой настоящей надобности. Волхвы, шествующие на поклонение спасителю, руководимые путеводною звездой и охраняемые от козней Ирода, представлялись воображению первообразом святых странников; очень естественно, что молитва к ним сделалась охранною молитвою средневекового путешественника. Сходная черта в легенде св. Юлиана вызвала подобное же явление в христианском суеверии, и молитва св. Юлиану обошла с толпами паломников все святые места западной Европы. Житие св. Севатиана-мученика повествует о том, как его предстательством утишалась моровая язва; отсюда в высшей степени суеверный латинский заговор на его имя. Вероятно, какая-нибудь черта в житии св. Киприана, которую мы не могли

проверить, вызвала и то любопытное заклинание от дурного глаза и колдовства, которое мы прочли в одной итальянской рукописи под именем молитвы св. Киприана⁴. В ночь накануне дня св. Агаты был обычай звонить в колокола, чтобы прогнать ведьм. Колокола отвращают также, по народному поверью, молнию и ее следствия. Итальянский заговор, записанный в первой половине XIV столетия, обращается к св. Агате с верою, что она остановит то и другое:

«Questa sequente orazione è quella di santa Agata ed è buona a dire quando viene uno male tempo, e si diparte e non vi cadde saetta dov'ella si dicie. Questa è la orazione: *Mente santa, ispuntania onore, Deo e patrie liberazione*»^a.

С первого раза в этой итальянизированной латинской фразе трудно понять ее отношение к цели заговора; между тем она в высшей степени характеризует приемы средневекового мифического творчества. В одном рукописном Житии св. Агаты рассказывается, что когда, по ее смерти, ее погребли христиане, явился юноша, облеченный в шелковые одежды, в сопровождении более ста других юношей, сияющих красотой и белыми одеяниями; таких прежде никогда не видали. Они подошли к телу святой мученицы и, поставив в головах мраморную доску, в виду у всех исчезли. А на доске стояли слова:

«*Mentem santam, spontaneam honore(m), Deo et patriae liberationem.*

Il quale verso così è inteso: ella ebbe santi pensieri e volontà di sofferire, ella onoro idio e deliberò il paese»^b.

В связи с последним известием стоит следующий непосредственно за тем рассказ о том, как мощи святой чудесным образом спасли город Катанию от пламени, которое грозило истребить его. Непонятная формула заговора объясняется теперь сама собою: народное воображение призывало св. Агату от молнии и громовой непогоды, очевидно, под впечатлением рассказа Жития о чудесном спасении Катании, и наивным образом связало с ним слова надписи, поставленной ангелами, в которых говорилось об «избавлении отечества».

^a Следующая молитва — молитва святой Агаты и ее полезно произносить, когда наступает дурная погода [гроза], и ею удаляется молния и не падает там, где она произносится. Вот эта молитва: святые помыслы, добровольное (бого)почитание и избавление отечества (*итал.*).

^b Святые помыслы, добровольное богопочитание и отечества избавление. Этот стих следует толковать так: она (Агата) имела святые мысли и желание пострадать (за веру), она почтила Бога и освободила страну (*лат.*).

В таком наивно-символическом отношении к фактам евангельской повести и церковной истории, отношении, свидетельствующем о том, что мифологический процесс с прежнею силой продолжал совершаться в уме средневекового человека, надобно прежде всего искать объяснения разнообразных явлений христианского суеверия. Как земное хождение спасителя послужило первообразом странствующих монахов заговора, так и все события евангельского цикла получают таинственный смысл, вызывая мифическую деятельность фантазии. В особенности привлекательными в этом отношении должны были являться события последних дней земной жизни Спасителя и тайна Голгофы. Семь слов, сказанных на кресте, скоро заняли место в средневековой символике цифр, наряду с семью таинствами, семью дарами Духа Святого и семью смертными грехами; они получили новое, мистическое значение; их хорошо было знать и держать в памяти. Самое напоминание обстоятельств крестной смерти Спасителя помогало против искушений дьявола, спасало из воды и пламени и вело прямо в рай. Такое верование высказывается в одной староритальянской молитве, которая сохранилась в одной рукописи XIV века, но, очевидно, имеет более древнее происхождение, чем дошедшая до нас редакция, представляющая уже разложение стихотворной речи в прозу. Замечателен эпический склад этой молитвы в форме разговора между Иисусом Христом и Богородицей; мы, кстати, напоминаем здесь тот же склад древнейших языческих заговоров и объяснение, которое мы ему дали.

«Questa seguente orazione è una visione che fecie la nostra donna del suo figliuolo Gesù Cristo, ed è di grande vertude a dirla e grande perdonanza.

Siedesi, siedesi madre Maria
In su pietra Marmora(ria?)
Il su'bel figlio di là si venia
E dicie: Che fate voi qui, madre mia,
Madonna Santa Maria?
I'ò dormito e so'isvegliato
D'un forte sogno che i'o sognato:
In sul monte Calvano che io ti vedea a menare,
Le mani e i piedi ti vedea inchiavellare,
Corona di spine ti vedea incoronare,
D'acieto e di fiele ti vedea abeverare,
Il tuo bello fianco vedieti lanciare,
Latte e sangue^s vedie versare.
Madre mia, cotesto non è sogno,
Anzi è ben verità di leggi e dio (?).

Sempre che sappia tutta gente, chi per lo mio amore tre volte il diè il dirà, le pene dello'nferno giamai non vedrà, le sedoria del paradise, meco le *riempierà*, nè in acqua corrente, nè in fuoco arezente, nè in podestà potente non *perirà*. Amen»⁴ (повторено пять раз).

Из этих немногих примеров старинного итальянского суеверия легко заключить о той научной пользе, которую могло бы принести более близкое знакомство с ним. В науке сравнительной мифологии оно помогло бы выяснить критический метод и указать на шаткость некоторых существующих приемов: за миром романской цивилизации не стоит, непосредственно примыкая к ее средневековой поэзии и живущему народному преданию, такая плотная мифическая среда, которую можно было бы принять за исходную точку развития народных верований; а если и существует нечто подобное, то в неопределенной дали, притом значительно заслоняемой самыми разнообразными этнографическими смешениями, между которыми трудно и почти совершенно невозможно отыскать то, к чему наука могла бы с точностью привязать известную черту народного суеверия. В особенности все это справедливо относительно Италии. Невозможность мифологической экзегезы, в смысле приурочения существующего суеверия к древнему мифическому первообразу, само собою приводит к сознанию потребности в ином методе, на который мы и старались указать. Если бы мы захотели формулировать его и от частных сомнений, высказанных нами по поводу существующих критических приемов, перейти к

⁴ Следующая молитва представляет видение, которое имела Мадонна о своем сыне Иисусе Христе, и произнесение ее имеет большую силу (действия) и великое отпущение:

Сидит, сидит мать Мария
На мраморном камне.
Ее прекрасный сын пришел оттуда
И сказал: — Что вы здесь делаете, мать моя,
Госпожа моя, святая Мария?
— Я спала, и проснулась
От крепкого сна, который мне снился:
Что на гору Голгофу тебя ведут, я видела,
Видела, что тебе пригвоздили руки и ноги,
Видела, что венчали тебя терновым венцом,
Как тебя поили уксусом и желчью видела,
Видела, как твой прекрасный бок пронзили копьем.
Видела, как полилась кровь с молоком.
— Мать моя, это не был сон;
Нет, это действительно правда закона (веры) и Бога.

Пусть всегда знают все люди, что кто из любви ко мне будет произносить это три раза в день, тот никогда не увидит мук ада, займет вместе со мною место в раю, ни в текучей воде, ни в горящем огне, ни от власть имущих не погибнет. Аминь (*итал.*).

положительному требованию, то могли бы указать только на метод, уже давно признанный исторической наукой, именно на метод, по которому требуется объяснить жизненное явление прежде всего из его времени и из той самой среды, в которой оно проявляется, и лишь тогда раздвигать границы сравнения, когда ближайшие условия не дают исследователю удовлетворительного ответа. Суевренная поэзия христианской поры, прежде всего, сознает себя христианскою, а потому на этой почве и должно искать ее объяснения. Так, еще недавно, разбирая древненемецкий памятник, известный под названием «Muspilli», Царнке доказал, что многое, что казалось в нем забытым следом языческого верования, лучше и проще объясняется из своеобразно понятой евангельской повести и из апокрифических сказаний христианства¹⁶. Только тогда, когда будет исчерпана всякая возможность подобного толкования, на которое вызывает самое свойство памятника, можно будет обратиться к гипотезе старого мифа, хотя и тут она в большинстве случаев устраняется тем, что мы назвали выше воспроизведением мифического процесса. Мы не сомневаемся, что подобного рода соображения могли бы удалить из науки народного суеверия много недомолвок, слишком торопливых сближений и натяжек наведения. Но для этого нужно прежде всего собирание материала и собиратели туземцы, вышедшие из народа, а потому более способные понять его оригинальный склад и сохранить чистоту диалекта, который точно так же предполагает относительную чистоту предания, как стих охраняет древнее содержание песни, и может дать нам важные указания относительно географического распределения сказок и обычаев⁶. Ни одним из этих условий не обладали издатели сборников, вызвавших эти строки¹⁷; Шнеллер, собиравший свои «Märchen und Sagen» в итальянском Тироле, сплошь да рядом прикрашивает рассказ и без разбора приводит названия сказок то на местном наречии, то на литературном языке; некоторые из текстов, сообщаемых собирателем в приложении, совершенно носят формы последнего [литературного языка]. Он даже как будто не замечает различия между теми и другими, прикрывая их разность общим названием Wälsch. Впрочем, тут, может быть, действовал и pudor^a, очень понятный во всяком образованном человеке: нельзя же было толковать об *итальянских* сказках и *итальянских* обычаях, когда с первой страницы своего сборника Шнеллер называет его вкладом в науку *немецкой* саги и потом, на с. 195, по поводу какого-то незначительного случая сходства, объясняет, что различие еще не составляет преграды между народностями⁷.

^a Совесть, стыд (*лат.*).

Для таких исследователей народный говор не раскроет своих богатств, но для их усидчивости всегда раскрыто богатство народного рукописного предания. Там они найдут еще много нетронутых кладов, много поэзии и наивной веры, и, конечно, предпочтут довольно обыкновенной песенке на сон грядущий, напечатанной у Шнеллера, с. 249, две молитвы, которыми мать XIV века укладывала дитя в колыбель. Мы приводим их по одной флорентийской рукописи⁸:

«Questa è un orazione che si dice quand'altri va a letto:

A letto, a letto me ne vo,
L'anema e'l corpo a Dio la do,
Perchè la dia a San Giovanni
Chè'la segni e chè la guardi,
Che'l nimico no'la'nganni;
E poi la dia a San Michele
Chè la pesi e guardi bene,
E lui po'la dia a San Piero
Chè la metta nel regno del cielo. Amen.

Un'altra pure per dire quando vai a letto:

Nel mio letto me n'andai,
Gieso Cristo vistrovai,
Gieso Cristo e San Salvestro
Che ci fecion, questo letto,
E ancor sant'Agostino'l fece
Con sette candele accese,
E con sette agnoli di Dio,
Tutti d'intorno al letto mio»⁹.

⁸ Вот молитва, которая произносится, когда укладывают (ребенка) спать:

В постельку, в постельку я иду,
Душу и тело Богу даю,
Чтобы (он) ее отдал святому Иоанну,
Который ее благословляет и охраняет,
Чтобы враг (дьявол) ее не обманул,
А затем, чтобы отдал святому Михаилу,
Который ее взвесит и охранит хорошенько,
А он потом пусть передаст святому Петру,
Который поместит ее в Царство Небесное. Аминь.

И другая для произнесения, когда (дети) ложатся в постель:

Я ложился на мою постельку,
Там я обрел Иисуса Христа,
Иисуса Христа и святого Сильвестра,
Которые постелили эту постельку,
Еще ее стелил святой Августин
С семью зажженными свечами
И с семью божьими агницами,
Все (они) вокруг моей постельки (*итал.*).

II

О существовании итальянской народной сказки мы знали до сих пор почти так же мало, как и о поэзии обряда и обычая. Сборники, заглавия которых выставлены в начале этой статьи, дали нам положительный ответ по этому предмету. Сказка еще не вымерла в Италии; удалившись из городов, она продолжает еще жить в кампанье Тосканы и Венецианской области, по окраинам страны, в городах Калабрии и Тироля и долинах Пьемонта, где ей легче было прозябать под консервативною тенью феодального замка¹⁰. Города ее пугают: нет ничего испорченнее сказок, записанных Кнустом в окрестностях Пизы; то же самое мы могли бы сказать о сказках, собранных Видтером и Вольфом, с тою разницею, что, по мере удаления от больших населенных центров, на сказках обнаруживается все меньше и меньше городского, буржуазного влияния, хотя и в сельских, и в городских сказках одинаково заметен упадок сказочного стиля, и чистая струя предания помутилась под влиянием новеллы и народных книг, вытекших из литературного источника. Другое дело в горных деревнях Тироля; там сказка и песня еще исключительно составляют литературу народа. Как немецкие крестьяне в своей Spinnstube, так итальянцы Тироля собираются в *filò*, передней части хлева, обыкновенно соединенного с жильем, чисто выметенной и уставленной скамьями. Тут сказываются сказки. Главная роль выпадает, как и везде, на долю женщин; между ними бывают такие, что могут сказывать их целый месяц и притом каждый день что-нибудь новое. Шнеллеру говорили про какую-то «сказку попугая», которая одна занимает семь вечеров к ряду; это напоминает «Tûte-pamêh». Между рассказчиками бывают и мужчины; да и вообще не хорошо, чтобы женщины одни засиживались на *filò*; того гляди, придут Берты, и тогда пиши пропало: придет их двенадцать, одна за другою, носы длинные, и каждой придется припевать вместо привета: «Padrona Frauberta dal nas longh!»^a

И пошлют они засидевшихся кумушек на реку за водою, чтобы сварить их живьем.

Но такие грозные напоминания немецкой мифологии, и, может быть, немецких порядков, по счастью, редки; их перевешивают смех и громкий юмор рассказов, которыми одна деревня дразнит другую, соседнюю, и Иван украдкой кивает на Петра. Так, на крестьян одного села взведут, что они словили месяц из колодца: черта, напоминающая подобную же в немецком животном эпосе; про других рассказывают, что они, увидев по соседству церковь повыше своей,

^a Госпожа Frauberta (госпожа Берта — нем.) с длинным носом (итал.).

вздумали обложить последнюю сеном, либо окороками да колбасами, пусть поест, авось потолстеет и вырастет; но сено поели ослы да коровы, колбасы да окорока деревенский Messner, а крестьяне уверились, что церковь выросла. Рассказы, совершенно схожие с этими, слышатся в Венецианской области¹¹; да и вообще их много везде, всюду они развиваются вместе с муниципальным духом, и чем более он крепнет, дорастая до сознательной политической особенности, тем они живучее. В Италии, где муниципализм был развит так сильно, они проникают в некоторые новеллы Сакетти, в которые вошли больше современных ему народных взглядов, чем в новеллы Боккаччо; наконец, в XVII веке комический эпос Тассони («La secchia rapita»^a) является опять-таки литературным отражением муниципальной сатиры, вышедшей из какой-нибудь незатейливой прибаутки в роде тех, которые слышатся на тирольском *fiid*. Таким образом, от тирольских *storielle da rider*^b через венецианские и до Тосканы протягивается одна и та же нить международных предрассудков, которые так сильно разработала итальянская история. Эта нить протягивается и еще дальше: так, мы находим в Тироле сказку, которая встречается и в Пьемонте, и в Калабрии, и в этих двух редакциях была издана нами¹². Тирольский пересказ носит у Шнеллера название *l'amor dei tre aganci* (любовь трех померанцев); этот пересказ, подобно калабрийскому, представляет странным образом смешение двух мифических мотивов, вначале независимых друг от друга, из которых пьемонтская редакция развивает только первую часть. Мы передаем сказку так, как она рассказывается в Тироле¹³:

«Жили-были царь и царица, и был у них сын. Когда он пришел в возраст, мать начала думать о женитьбе и прочила ему то ту, то другую принцессу; но царь всегда отвечал: “Не думай об этом; когда он станет человеком, сам выберет себе невесту по сердцу”. Однажды случилось царевичу играть в мяч перед дворцом: мяч-то и угоди в окно домика, где жила ведьма, и разбей у нее горшок с молоком. Как ни винился перед ней царевич, ведьма не хотела смилостивиться и насулила царевичу, что он не будет иметь покоя, пока не отыщет любви трех померанцев. С тех пор он стал грустен, вещице слова запали ему в душу и не давали спать. Стал он проситься у своих родителей, чтоб они благословили его в путь, хочет-де он искать любви трех померанцев. Долго они его удерживали, но, наконец, надо было согласиться, и они его отпустили. Неподалеку от дворца повстречалась с ним старушка. Грустный вид царевича поразил ее, и она спросила его о причине. “Вам нечего далеко ходить, — сказа-

^a «Похищенное ведро» (*итал.*).

^b Смешные истории (*итал.*).

ла она, выслушав его, — видите ли тот замок? В том замке есть комната, в комнате сундук, в сундуке ящик, а в ящике три померанца”. Она дала ему на дорогу мяса, хлеба, метлу и склянку масла и пожелала счастливого пути. Только что подошел он к замку, как на него рванулась голодная стая собак; но он отвязался от них, бросив их хлеба; кошкам, которые также накинулись на него, он отдал мясо, метлою вымел лестницу, которая была так засорена, что по ней не было проходу; наконец, маслом помазал петли и замок двери, которая трудно отворялась. Так он прошел в комнату, у стены увидел сундук и в ящике сундука нашел три померанца. Царевич был вне себя от радости; но усталость взяла свое; его мучила жажда, и он надломил один из померанцев. А из померанца вышла такая писаная красавица, что ни в сказке сказать, ни пером описать.

Amor mio, amor mio,
Dammi da bere!

Начала она его просить. И он ей в ответ:

Amor mio, amor mio,
Acqua non ghen'ho.

Красавица запела:

Amor mio, amor mio,
Morìò!^a

И, действительно, умерла у него на глазах. Жалко было царевичу, он утешился тем, что у него осталось еще два померанца. Внизу, на дворе замка стояло дерево и под ним родник. “Если из второго померанца выйдет красавица и запросит пить, я тотчас же понесу ее к колодцу”. Так думал царевич и надломил другой померанец: снова повторилось то же явление и та же просьба: но пока царевич успел добежать до воды, девица умерла у него на руках, и все его усилия оживить ее остались тщетными. Оставался третий померанец; на этот раз царевич надламывает его, стоя у самой воды, и вышедшая из него красавица спасена¹⁴. Они сели у колод-

^a Любовь моя, любовь моя,
Дай мне попить!
— Любовь моя, любовь моя,
У меня нет воды!
— Любовь моя, любовь моя,
Я умру! (итал.)

ца и беседовали: царевич объявил, кто он такой, обещал взять ее за себя в тот же день и сказал, что ему надо только сходить домой за лошадьми и прислугой, а она пусть тем временем подождет его, взобравшись на дерево, что стоит над колодцем. Так и сделали. Недалеко от замка жила старая ведьма и у нее была некрасивая дочь, которая ходила в замок по воду; на этот раз, нагнувшись над колодцем, она увидела в нем отражение красивого лица; а это было лицо девушки, сидевшей на дереве. “Как же хороша я сегодня”, — подумала дочь ведьмы, приняв это отражение за свое; но когда рядом с ним на нее глянуло из воды ее собственное лицо, она поняла, в чем дело, и, увидев красавицу, побежала рассказать об этом матери. Та пришла и дружески стала приглашать девушку слезть с дерева и зайти к ним в домик. Обе ведьмы тотчас же догадались, что это невеста царевича, стали ее расспрашивать, и та им все простодушно рассказала¹⁵. Она позволила себя убрать и расчесать себе волосы; тогда старая ведьма воткнула ей в голову булавку, отчего красавица обернулась голубем; а дочь свою ведьма послала к колодцу дожидаться царевича на дереве. Тот сначала не признает ее: “Какая же ты стала некрасивая”, — говорит он ей. “Это я от солнца загорела”. Нечего было делать, царевич не хотел отступить от слова и повез невесту домой. Назначили день свадьбы; когда гости сидели за столом, и повар на кухне жарил мясо на вертеле, прилетел голубь и стал клевать в окно:

Cogo, bel cogo,
Endormènzate al fogo
Che l'arrosto se possa brusar
E la fiola della vecchia stria non ne possa magnar^a 16.

Повар заснул, и жаркое сгорело, так что запах гари пошел по всему замку; нетерпеливые гости сами идут на кухню посмотреть, что там делается, и повар рассказывает им все. Когда впустили голубя, он сел на плечо царевичу, который понес его за стол и продолжал ласкать его, несмотря на уговоры невесты отогнать от себя несносное животное. Лаская, он ощупал у него в голове булавку, и когда он вынул ее, девушка-померанец лежала у него на руках».

Обнародование итальянских сказок в количестве, представляемом немецкими сборниками, убеждает нас в существовании этой части традиционного эпоса в Италии, и, с другой стороны, откры-

^a Повар, прекрасный повар,
Засни у очага,
Чтобы жаркое могло сгореть
И дочь старой ведьмы не могла бы его съесть (итал.).

вает несколько интересных просветов в историю ее художественно-литературного творчества в его соотношении с народной поэзией. До сих пор, если мы верили когда-нибудь, что народная сказка может вымереть в какой-нибудь стране, то охотнее всего ссылались на пример Италии. Сказка живет только в деревне, среди известного порядка идей, который в Италии давно стал прошлым; там вся история страны городская. Между тем как у нас город является иногда, даже в своем внешнем виде, каким-то случайным распространением села, в Италии деревня уже давно стала не чем иным, как выселком города, и надо уметь забраться в особую глушь, чтобы встретить то, что некогда звалось деревенщиной, паганизмом. Город перенял деревню; в политическом смысле он точно так же определил особенности итальянской жизни, как на севере феодальный строй, выработавшийся из условий германского быта и возведенный в перл создания норманнским устройством. Выражение двух различных почв, лучше сказать, двух различных эпох развития, германский феодализм и итальянский муниципализм, взаимно отталкивают друг друга: в такую характеристическую пору Средних веков, как крестовые походы, они раз сошлись для общего дела, чтобы разойтись по разным путям, к особым целям. И не мудрено: они преследовали каждый свой собственный идеал, и эти идеалы не соответствовали друг другу; рыцарь кончался там, где начинался горожанин. Понятно, что когда тот и другой найдут себе выражение в литературе, их родовая противоположность перейдет вместе с ними и в литературные типы. В XII—XIII веках французско-нормандский роман дает направление всему умственному развитию Севера; в Германии он даже вытесняет из искусственной придворной поэзии древнюю народную сагу, которая продолжает жить без имени, тогда как лучшие певцы заняты переработками и подражаниями французским романам из каролингского и бретонского циклов. В Италии нет ничего подобного: феодализм, коснувшись ее крайних рубежей, оставил на юге преходящую память о себе в двух-трех нормандских хрониках, а на севере — в нескольких прозаических переделках и распространенных французских романах на французском же сильно италянизированном языке: черта, характеризующая степень их влияния и неподатливость почвы. Нет сомнения, что позднейшие «*Reali di Francia*»^{18*}, сделавшиеся одною из самых распространенных народных книг в Италии, стоят в связи с этими французско-итальянскими пересказами, но не послужили в Италии материалом к поэтическому воспроизведению в смысле немецких *Ruolantsliet*^a, Парцивала и Тристана, в смысле дальнейшего

^a «Песнь о Роланде» (нем.).

развития того же рыцарского идеала, который лежал в их оригиналах. Если «*Reali di Francia*» и возбудили там народно-поэтическое творчество, то совершенно в другую сторону — мы хотели бы сказать, в сторону новеллы: отдельные эпизоды романа переносятся на площадь без особой веры в них и с сильным сомнением в историческом достоинстве того чудесного, которым они любят окружаться; в воззваниях к Богородице и святым, обыкновенно начинающих каждую новую песнь, трудно бывает отличить пародию от освященной стариною формулы, и всюду, сквозь натянутую серьезность рассказа, прорывается как будто сдержанное желание смеха, с любовью останавливающееся на нескромных подробностях. Таков характер так называемого *cantare di piazza*⁴, который в XIV веке prepares нас к гениальным пародиям Пульчи, Ариоста и Берни. В его отрицательном отношении к наивной вере северного эпоса мы видим выражение романского характера, неспособного понять сентиментальную воздушность рыцарских идеалов, практического, ближе идущего к земле, любящего счет и меру и в самой силе предпочитающего пластичность безграничным взмахам меча. В Италии, где меньше было инородных помесей, таких, по крайней мере, которые закрепились бы постоянной оседлостью, этот характер должен был сохраниться яснее, чем в других романских странах: классическое наследие, удержавшееся среди погромов Средних веков вместе с преданиями римского муниципия. Не даром же эпоха Возрождения вышла из итальянского города; в то время, как в северном замке герои романа из греко-римских преданий еще одевались в костюм средневекового паладина, в Италии уже с XIV века паладин прилаживает к себе тогу, воображая себя гражданином Рима. В этом вся противоположность германского и романского мира: с одной стороны, феодальный роман, а с другой, критика в итальянском *cantare di piazza*, в насмешке Ариосто, особенно в новелле, в которой лучше всего выразилось коренное отличие двух рас и цивилизаций.

Говоря о новелле, мы равно имеем в виду и целый род представлений, обусловленных отрицанием феодального порядка вещей, и тот литературный вид, который с XIII века является характеристическим выражением итальянской буржуазии, подобно тому, как в романе воплощались идеалы рыцарского мира. Роман и новелла исчерпывают почти всю светскую литературу Севера и Юга; там и здесь весь наличный повествовательный материал, требовавший разработки вне практических насущных целей, укладывался в ту или другую народную форму, необходимо располагаясь по ее лини-

⁴ Пение на площади (*итал.*).

ям и принимая ее освещение (историческое сказание, легенда, народная повесть, рассказы о путешествиях); что там казалось чудом, вызывая сверхъестественные силы и содействие свыше, то здесь могло быть приведено к естественным размерам и объяснялось человеческою хитростью. При экспансивности итальянского города, постепенно забиравшего в себя деревню, очень легко представить себе, каким растлевающим образом должна была подействовать эта буржуазная литература на первобытную сказку и на чистоту народного предания. Что это так и было, тому лучшим доказательством служат сказки, записанные Кнустом в Пизе. Но, с другой стороны, если новелла в самом деле явилась нам выражением особого склада романского ума в его отличии от германского, трудно предположить, чтобы направляясь к той художественной высоте, на которой мы ее впоследствии находим, она не вышла из народных основ и не обновилась ими в период своего исключительно литературного существования. На это взаимное отношение устной народной поэзии с тем художественным родом, который стал характеристическим для итальянской литературы, мне кажется, до сих пор не было обращено должного внимания. Нет сомнения, что известная отрасль новеллы, обращенная к критике существующего и к насмешке над известными слабостями людей, стоит в связи с теми традиционными, и потому более наивными, пародическими проявлениями, без которых не обходится ни одна сказочная литература¹⁷. На возможность подобной связи мы уже указали выше, говоря о тирольских *storielle da gidere*. В одном небольшом стихотворном прикладе Пуччи, поэта XIV века, рассказывается про заезжего молодца, как он завернул по дороге в один замок, где его принимают дружелюбно, и сам хозяин доходит до такой услужливости, что гостю становится совестно, и он принужден отказываться; но всякий раз, как он откажется, его бьют и корят: заехал-де в чужой дом, на даровые хлеба, так и живи, как велит хозяин, а в чужой дом со своим уставом не суйся. Очевидно, комическое развитие того общественного правила, которое в Англии создало пословицу и легло в основание английской жизни и самоуправления. Тот же самый рассказ и точно так же мотивированный встречается и между русскими сказками, с тою только разницей, что к начальным чертам тут присочинена еще вторая часть, назначенная усилить комическое впечатление и затемняющая основной смысл. Очень вероятно, что и у Пуччи могла быть в виду народная прибаутка подобного содержания. Каким образом чисто мифические мотивы народного эпоса проникли в некоторые из его мелких поэм, было нами указано при другом случае¹⁸. Очевидно, сказка проникала в литературу постепенно, незамеченная, иногда влияя на содержание, иногда помогая созданию

типа. В одной рукописной повести о сильном Геркулесе (*Ercules il forte*) герой перенесен в Испанию, в страну *Bellamagina*, которой король, *uno nobile Saracino*, по имени *Angostena*, сзывает турнир; множество рыцарей съезжается и бьется: кто восемь дней сряду выйдет победителем, получит богатые дары. Верх постоянно остается за Сарсилио; о нем все толкуют, сулят ему окончательную победу; один только Геркулес стоит себе молча, не выражая никакого сочувствия среди всей этой толкующей толпы. «А ты видно хороший ломовой, — говорит ему один ученый муж, — и поднимаешь большие тяжести: и ростом велик, и сложен молодцом». Только после такой насмешки просыпается и обнаруживает признаки жизни Геркулес, которого не тронули подвиги Сарсилио; он начинает грозить палицей, и когда раздраженная его угрозами толпа окружает его с оружием в руках, он только усмехается: на всех бы его стало, да не стоит выходить из себя, завтра они увидят его на турнире. Как здесь Геркулес является каким-то сиднем-богатырем, лениво развязывающимся, чтобы потом неудержимо расхотиться, так у одного итальянского поэта конца XIV и начала XV веков миф о Нарциссе принимает формы известной народной сказки о феях, присутствующих при рождении ребенка и разным образом определяющих его участь¹⁹; у Нарцисса три няньки: одна пророчит ему такую красоту, какой не видно было ни в каком другом смертном; наперекор ей другая предвещает, что он не полюбит ни одной женщины; услышав это, третья определила (*dispose fatare*) ему влюбиться в свой собственный образ.

Эти немногие черты народной поэзии, будто затерявшиеся в массе искусственной литературы, какую обыкновенно представляется итальянская, — эта литература римских эпигонов, как называл ее Фердинанд Вольф^{19*}, — делают для нас еще привлекательнее вопрос о проникновении народного мифа в позднейшую, сознательную словесность — в особенности теперь, когда сказки, собранные Шнеллером, Видтером и Вольфом, сообщили нам материал, богатый для сравнения. Сам Шнеллер указал, по поводу приведенного нами рассказа о любви трех померанцев, на сходный эпизод в «Пентамероне» Дж. Базиле²⁰; и этот пример не стоит одиноко. Разумеется, во многих случаях такое тождество может повести и к другому, совершенно противоположному заключению: литературная повесть могла вызвать народный пересказ, как, например, известная *storia popolare*, ходящая под названием «*Liombgino*», повлияла на венецианскую сказку, помещенную у Видтера и Вольфа под № 10²¹. Но такое влияние, справедливое в известном частном случае, в сущности, несколько не изменяет вопроса, а только отодвигает вдаль и обобщает

его. Уже самая возможность взаимодействия сказки и литературной повести указывает, что та и другая отвечали одним и тем же народно-поэтическим идеалам, причем мера влияния последней необходимо должна была определиться ее близостью к основе традиционно-сказочного эпоса, из которого она вышла или по типам которого сложилась, если доказано внешнее происхождение повести из чуждых источников: точка зрения, вообще определяющая границы постороннего влияния на самостоятельное развитие народного творчества, которое необходимо подчиняет своим собственным законам всякий насильственно вторгающийся в него материал. Таким образом, частный случай перехода народной книги в сказку тотчас вызовет вопрос о его причинах, и вопрос этот разрешится в том же смысле, в каком мы выше говорили о переходе народного мифа в литературу, то есть, что народные книги, насколько они народные, в свою очередь выработались из той же эпической почвы, из которой возникла и сказка²². Оттого между ними такая близкая связь, что в цепи одного и того же развития они представляют смежные явления, еще не далеко отошедшие друг от друга и не успевшие проявить в себе никакого самостоятельного разъединяющего принципа: народная книга — это первая, чисто внешняя попытка перехода от народного мифа к творческому воспроизведению его в типах позднейшей литературы. Собственно говоря, от сказки до народной книги нет сознательного прогресса, потому что нет развития: та и другая равно наивны; наивность исчезает, когда новелла, *Schwank*, критически отнесется с точки зрения новой жизни к своему содержанию и с новым отношением к нему вложит в него новую мысль. Вот на это-то проникновение народного сказочного мифа в позднейшие формы народной книги и новеллы хотели бы мы указать в нашем последующем рассказе. Мы не забыли легенды, но она выходит из определения поэтического творчества в той мере в какой сознательно служит церковным целям, и потому не может интересовать нас в этом обзоре; в той же мере, в какой она указывает древний миф в себе, она подходит под точку зрения сказки и народной книги.

Между поэтическими типами, которыми пробавлялось досужее воображение средневекового человека, не было, может быть, ни одного более популярного, чем тип преследуемой красавицы: он сделался любимым сюжетом легенд и повестей, разнообразясь до бесконечности, обставляясь новыми подробностями, новыми мотивами преследования; в одной Италии он раздробился на несколько самостоятельных типов, воспроизводившихся в народной книге и в народной драме²³. Что в основе той и другой лежит

старый миф, это доказывает очень распространенная народная сказка, развивающая то же самое содержание и существующая во множестве пересказов, отчасти в таких, в отношении к которым *невозможно* допустить литературное влияние. Последнее обстоятельство ясно устанавливает отношение сказки к литературной повести; очевидно, что только последняя могла выработаться из первой, а не наоборот, и что распространенность одной должно объяснить повсеместным существованием другой. Для полноты доказательства не доставало еще, чтобы в самой Италии записана была сказка, содержание которой нам до сих пор было известно лишь из позднейших драматических и легендарных обработок. И вот в горных деревнях Тироля, вдали от большой литературной дороги, нашлась эта старая мифическая сказка: это все та же легенда св. Оливы, как ее и до сих пор играют в Тосканской кампании; только некоторые черты в ней иные, либо сохранившиеся в большей свежести. Любопытно, что в тирольской сказке преследующею является мать-красавица, ревнующая к дочери за ее молодую красоту, которая начинает затмевать ее собственную, точно в «Спящей царевне», пересказанной Жуковским^{20*} 24. Мать поручает одному из своих приближенных отвести дочь на гору и там убить, а ей принести сердце убитой в знак того, что он верно исполнил поручение. Но слезы девушки останавливают его; он шадит ее жизнь под условием, чтоб она удалилась в чужие страны и никогда не показывалась домой; матери он приносит сердце собаки. Оставшись одна, красавица идет, куда глаза глядят, приходит в какой-то город и там нанимается служанкой. Вскоре взяла ее тоска по родине; ей не верится, чтобы мать ее была столь жестокою: верно раскаялась и тайком горюет по ней. И красавица возвращается домой. Новый гнев матери и новый замысел извести дочь: на тот раз она велит принести себе в доказательство смерти дочери ее отрубленные руки. Снова мольбы девушки трогают посланного, который ограничивается тем, что рубит ей руки, но оставляет жизнь и берет слово никогда не показываться на глаза матери. Изувеченная красавица остается в лесу, где живет в дупле старой ивы. Здесь находит ее охотившийся в лесу царевич, берет с собою во дворец и женится на ней, несмотря на угрозы своей матери, которая и слышать не хочет о такой свадьбе и готовит снохе новые преследования. Царевич идет на войну, поручая своим служителям беречь жену; в его отсутствие она родит ему двух близнецов, что еще увеличивает гнев старой царицы, и она готова бы отнять детей у своей невестки, если бы за ними смотрели плохо. Тогда царица выбирает другое средство: пишет письмо сыну, что-де жена его родила не то детей, не то щенят, и что народ волнует-

ся. Она рассчитывала, что царевич велит умертвить мать и детей; но тот отписал, чтобы до его приезда их берегли и не смели их касаться. В следующем письме к сыну царица уже прямо грозит народным бунтом и говорит, что принуждена будет сжечь виновных на площади. Она бы и сделала это, но молодая мать предупреждена вовремя; ночью она выходит из замка, неся на руках обоих младенцев, и снова для нее начинаются блуждания. В долине, среди дикого леса, ей встречаются два старца. «Крещены эти дети?» — спрашивают они. «Нет», — отвечает мать и рассказывает им свое несчастье. «Ну, так я их окрещу», — говорит один из старцев и крестит их в реке, одного Иоанном, другого Иосифом. А те старцы были св. Иоанн и св. Иосиф. В глубине долины они указывают ей хижину, где она и дети ее найдут все нужное. По дороге встречается ей красивая женщина, — это была Богородица, — велит ей опустить руки в воды реки, и они отрастают²⁵. В хижине она дождалась через шесть лет своего мужа, и оба узнают друг друга после долгой разлуки.

Простое сличение этой сказки и подобных ей у других народов с ее литературными переложениями в легенду, драму и народную книгу убедит нас не только в тождестве их содержания, но и в тождестве типов и общего колорита; к драматизму самого положения, к сочувствию, которое возбуждают преследования несчастной красавицы, трудно было что-либо прибавить в том же направлении; а выше мы сказали, что точка зрения сказки и народной книги в сущности одна и та же. Другое дело новелла, когда ей случится подойти к тому же самому эпическому мотиву; тогда меняется не только точка зрения, но и в рассказ вторгаются новые черты, чуждая обстановка, историческое приурочивание, сознательные, практические и нравственные цели, под влиянием которых сказочные типы наполняются новым содержанием, которое удаляет их от первобытной эпической простоты. Не мудрено, что, наконец, новелла является иногда не более, как пародией, отрицанием той мифической сказки, которую она старалась воспроизвести. В избираемом нами примере эти критические приемы новеллы выступают, может быть, не довольно резко, но за то мы могли пользоваться более длиною цепью сравнений, выследить постоянное обогащение идеала, не выходящее из одной и той же традиционной формы; а главное, мы могли начать сравнение с итальянской сказки и приходим к итальянской же новелле.

Известна народная сказка, которой братья Гриммы дали название: «Четыре брата художника»; она соответствует нашим «Семи Семионам», распространяясь в разнообразных редакциях от преданий Индии, от Шиддикур и сказок «Тысячи и одной ночи» до

Мадагаскара и европейского Севера²⁶. Первообраз ее мы думаем найти в известной сказке о *благодарных зверях*, сопутствующих герою и помогающих ему в его предприятиях^{21*}; на более поздней, антропоморфической степени развития, которая также закреплена во множестве пересказов, звери-помощники обращаются в дивных людей, которые одарены необычайными качествами силы, прозорливости, слуха и становятся в такие же служебные отношения к герою, в каких прежде стояли звери²⁷. Отсюда легко было выработаться третьей форме сказания, отмечающей переход от мифологической точки зрения к исторической: вместо героя, сопровождаемого в своих подвигах какими-то чудными существами, сверхъестественными силами, являются несколько героев, действующих сообща и взаимно восполняющих друг друга то особою присущею им силой, то каким-либо особым умением. Как видно, и на этой степени формального развития сказочные типы могли принять различные пути развития, смотря по тому, насколько ими овладело более человеческое, историческое понимание жизни: сказочные братья-герои являются иногда обладателями чудесных талисманов, за которыми они ходили на поиски и которые сообщают им такую же сверхъестественную способность видеть что-нибудь на далеком расстоянии, легко переноситься с места на место и т.п., какую, в предыдущем разделе сказок, обнаруживают таинственные помощники одинокого героя, заменившие благодарных зверей первобытной редакции. Во всех этих случаях сила еще приходит к герою или героям извне, в магическом талисмане, либо чудесных помощниках; но она же может развиваться из самого человека путем труда и опыта; и вот, на место братьев-героев, сильных волшебною помощью талисманов, являются братья-художники. Семь Семионов, из которых каждый ходил в науку, научился какому-нибудь ремеслу и стал мастером своего дела. Мифическая почва незаметно перешла в историческую и продолжает отзываться только в подробностях, которые сообщаются о хитром мастерстве и сноровке братьев-художников. Обыкновенно выказывается то и другое на подвиге, предпринятом сообща, для освобождения светлой красавицы, похищенной темною силой. Иногда является тут третье лицо, царь, для которого и добывается красавица; но большею частью братья не руководятся чужими интересами и действуют сами собою, один помогая другому своим особым умением, так что и обойтись им одному без другого невозможно, и из общего дела ни одной силы не выкинуть. Понятно, что когда предприятие удалось, и поднимется вопрос, кому должна принадлежать красавица, каждый предъявит одинаковое право и укажет на свое участие в деле, без которого и

самое дело не состоялось бы, и начнется между ними бесконечный спор.

На этой точке зрения стоят итальянские сказки и происшедшие из них новеллы. У одного небогатого, но зажиточного отца было четыре сына, красивые и сметливые молодцы, которых он старался пристроить; и была у него на попечении девица красавица, и каждый из молодых думал на ней жениться. Раз отец повел своих сыновей на перекресток и сказал им: «Пусть каждый из вас пойдет по одной из четырех дорог, научится какому-нибудь ремеслу и через год вернется на это место; и когда вы сойдетесь, тогда все вместе придете ко мне; кто из вас выкинет самую хитрую штуку в своем мастерстве, тому достанется моя воспитанница, а другие получают по третьей части моего имения». Так и сделали. Один сын сделался плотником, другой охотником, третий вором, четвертый магом. Ровно через год сошлись они у отца, у которого между тем успели похитить девушку, и он приступил к испытанию. «Ну, — сказал он, обращаясь к вору, — вот тут на дереве есть гнездо дроздов, и самка сидит на яйцах; можешь ли своровать яйца так, чтобы она не заметила?» «Это очень легко», — отвечал вор, влез на дерево, пробуравил гнездо снизу, так что яйца выпали и разбились, а самка продолжала сидеть, как будто они были под нею. Тогда отец обратился к плотнику: «Можешь ли ты починить яйца?» «Отчего же нет», — отвечал плотник, и зачинил яйца, как ни в чем не бывало. Очередь была за охотником: «Вскоре должен прилететь самец; посмотрим такой ли ты дока в своем деле, что можешь одним выстрелом отбить клювы у обоих дроздов». «Разумеется», — отвечал охотник, прицелился, и оба дрозда слетели бесклювые с гнезда. Оставалось еще испытание мага, и на вопрос, кто похитил воспитанницу, и где она находится, маг отвечал, что похитил ее могущественный принц Сегеатого, и сидит она теперь у него в саду и ест персик. Братья все вместе отправляются на поиски за красавицей; вор проникает в царский сад, схватывает девушку и вместе с нею бросается в лодку, которая стояла у берега протекавшей мимо реки. Напрасны были крики и суетня царской прислуги: вор был уже далеко. Тогда садовник спустил с цепи дракона, сторожившего сад; он нагоняет лодку и опускается над нею, но тут настигает его пуля охотника, и дракон падает, смертельно раненый, прямо на лодку, которая разбита вдребезги. Вор и девушка потонули бы, если бы плотник не бросился в реку, не исправил лодку в несколько мгновений и не вытащил из воды погибавших. Тогда отец решил на радостях: «Маг открыл девушку, вор ее похитил, охотник спас от дракона, но не умеет плотник плавать да не почини лодки, ей бы не быть живой. Пусть же бу-

дет она его женой, а вы разделите между собой мое состояние»²⁸. Но обыкновенно дело не кончается так просто и бесспорно. В тирольской сказке «I tre amanti»^a (Schneller, № 14), впрочем, приближающейся более к типу трех талисманов, чем к представлению о трех братьях-художниках, спор так и не доведен до разрешения, и сказка кончается вопросом «за кого же из трех выйти девушке?». В том же самом смысле поставлен вопрос и в конце новеллы Страпаролы (см. его «Le piacevoli notti»^b, VII, 5²²; слич. также Moglini, № 80²³), в сущности, воспроизводящей венецианскую сказку, если только тут не было обратного влияния; у Страпаролы только трое братьев, один солдат (охотник), другой научился строить корабли (плотник), третий понимает птичий говор (маг); точно так же освобождают они девушку, и возникает борьба: «и до сих пор еще дело ожидает разрешения». Неаполитанский рассказчик, овладевший тем же сюжетом народного мифа, не думал удовлетвориться подобною юридическою неизвестностью и стремится привести ее к какому-нибудь, хотя бы искусственному разрешению: у него пять братьев, первые три — вор, кораблестроитель (плотник) и стрелок (охотник), четвертый обладает травой, что воскрешает мертвых (врач), пятый понимает птичий язык (маг); когда в присутствии короля поднимается между ними вопрос, кому предоставить освобожденную красавицу, и никто не в силах преодолеть другого своими доводами, выступает вперед отец: он больше всех имеет права на свою питомицу, он вывел в люди своих сыновей; если бы не его деньги, не стали бы они мастерами своего дела и не освободили бы красавицы. Ему она и присуждается (Lo cunto de li cunti, V, 7) рассказчиком скорее затем, чтобы внешним образом успокоить читателя, чем для удовлетворения внутреннему требованию права.

В исходе XIV столетия, в одной из подгородных вилл Флоренции, на веселой сходке горожан и горожанок, которою обыкновенно празднуется пришествие мая, еще раз рассказывается та же самая старая сказка, по обыкновению переделанная в новеллу. Не будем говорить, какая живая умственная деятельность кипела во Флоренции на переходе от XIV века к эпохе Медичи, когда, опираясь на вновь открытый мир классической древности, общество начинает вымогаться из темных затворов средневековой жизни и схоластики навстречу новым нравственным идеалам и новому знанию. Правда, что на этих первых порах классическая древность имела влияние более отрицательное, противодействующее старо-

^a «Трое влюбленных» (итал.).

^b «Приятные ночи» (итал.).

му застою, чем значение материального обогащения науки, какое она обнаружила во второй период Возрождения. Оттого ее действие ограничивается пока внешностью, не затрагивая глубины, не вызывая новых жизненных требований; в литературе оно выразилось классической травестией; но и этого одного было достаточно, чтобы выдвинуть вперед небывалые вопросы, которые обуславливались самым выходом из традиционной литературной обстановки. Не мудрено после этого, если в новелле XIV века, сохраненной одним из собеседников в рукописи начала XV столетия, нам трудно будет с первого раза дознаться старинной народной сказки; ведь и начинается-то новелла с Троянской войны, а заканчивается в окрестностях Прато, и сказочный мотив является занесенным в легенду об основании этого флорентийского пригорода. По взятии троянского города Пидазонда Улисс встречает в толпе пленников Мелиссу, дочь царя Пидазия, и женится на ней, обещая ей, что она будет не рабыней, а спутницей его Пенелопы. Недолго прожила Мелисса: родила дочку, которую назвала своим именем, и умерла, оплакиваемая всеми. С тех пор все мысли Улисса обратились к дочери. Между тем Троя взята, и пришло для греков время возвращаться восвояси. После долгих блужданий Улисс пристает к острову Цирцеи. Нежная любовь отца к юной Мелиссе возбуждает ревность волшебницы; на пиру она подает ей одной очарованный напиток, от которого Мелисса обращается в ястреба (*sparviere*, голубятник) и улетает на виду у всех. Отец неутешен. Здесь собственно начинается сказка. С теплым ветром, поднявшимся от песков Эфиопии, ястреб-Мелисса доносится до вершин древнего Фьезоле; здесь, понуждаемый голодом, охотясь за дроздом вдоль по речке Муньоне, он схватил было свою жертву над водою, но сам попал в нее, не рассчитав полета и запутавшись в побережном кустарнике. Так находился он между жизнью и смертью, когда неожиданно приспела помощь. Был в то время царем Этрусков Камерий; он очень уважал божество благотворного Яна и каждый год обсылал его святилище, на оконечности Лигурии, где теперь Генуя (*Giapo-Gianova*). Случилось так, что в то самое утро, когда Мелисса попала в волны Муньоне, четыре царственные юноши, посланные Камерием к святилищу Яна, проезжали мимо: Лаэрт, Целий, Септимий и Резий. Лаэрт, ехавший впереди, первый увидел выбивавшегося в надводных кустах ястреба и умолял спутников высвободить его. Целий, ехавший к нему всего ближе, тотчас же бросился в воду и высвободил из кустов полумертвую птицу. Тут подошел разумный Септимий, признал, что ястреб хороший, калабрийской породы, и побуждал Целия позаботиться о нем, осушить и отогреть его. Когда прибыли они потом на стоянку,

Септимий опять напомнил о ястребе; посмотрели, а тот еле жив. Тогда Резий крикнул хозяину, нет ли у него какой живой птички, чтобы покормить ястреба. Пока ходили за кормом, подошли с гор крестьянки, предлагая корзины, полные померанцев, цветущего шафрана и пахучей мяты (пчельник, маточник). Резий берет в руки померанец и несколько листьев мяты и шафрана; ястреб-Мелисса, полагая, что ему принесли корм, едва дотронулся клювом до соименной травы, как принял свой прежний образ красивой девушки. Что за обладание ею будут спорить четыре юноши, понятно из самого хода рассказа: Лаэрт первый увидел ее, Целий высвободил из воды, Септимий заботился о ней, наконец, Резий, хотя и случайно, возвратил ей человеческий образ. У всех оказывается одинаковое право, и так как никто не хочет уступить, то спор готов перейти в кровавую схватку; но тут подает совет старый поселенин: на соседних холмах стоит храм, посвященный Зевсу; туда обращаются люди за советом и разрешением трудных дел. Решили идти туда; в храме присутствуют боги; Зевс созвал Минерву и Венеру, Аполлона, Марса, Меркурия и отца Яна; перед ними будут судиться спорящие; по слову Зевса, Мелисса должна быть отдана достойнейшему из них. Разошедшись по разным углам храма, они обращаются с мольбою каждый к своему заступному богу: воин (охотник) Лаэрт к Марсу, разумный Септимий к Яну, Резий к Аполлону, Целий к Меркурию. И боги в самом деле заступаются за своих поклонников, являясь их адвокатами; дальнейший спор перед лицом Зевса ведется уже не между противниками, а между самими богами, которые, заявляя друг перед другом заслуги своих поклонников, выставляют преимущество того ремесла или искусства, которое находилось под их верховным покровительством, и представителями которого являлись их клиенты. Так, защищая дело Лаэрта и возвеличивая его долю в спасении Мелиссы, Марс указывает на обнаруженную им быстроту взгляда и сметливость, которая необходима воину, и затем восхваляет перед всеми другими военное искусство. Ян защищает Септимия и земледелие, Аполлон — Резия и музыкальные искусства, Меркурий — Целия и торговлю. Одним словом, не только отодвинуты в сторону спорящие братья-художники, которые в предыдущих редакциях заменили первобытные чудесные существа, не только удалено из рассказа все необычайное в их подвигах, и на место таинственности явилась случайность, но на время будто забыт самый предмет мифического спора; вопрос о личных заслугах и достоинствах каждого не обещал привести к должному покою, оттого он и поставлен выше и общее, как вопрос об относительных преимуществах той или другой науки. Такому обобщению, очевидно, помогло внесе-

ние классического антропоморфизма, который, не будучи связан никакими залегшими в обществе традициями, равно поддавался и олицетворению, и самой широкой абстракции. Снова на землю спустились древние боги, присутствуют на людском суде, говорят витиеватые речи, будто риторы времен упадка империи; вместе с тем они же являются отвлеченным выражением человеческого знания и устройства, и благодаря этому самый спор мог подняться на высоту, недоступную мифической сказке, мог найти себе новое, человеческое разрешение. Напрасно говорят друг перед другом боги: ни одной науке не взять верх над другою; но на суде недаром присутствуют Минерва и Венера; они заступаются за права Мелиссы. Ведь спор идет из-за любви девушки, которой домогаются все четверо юношей, а любовь только и может быть взаимная; пусть же самой Мелиссе предоставлено будет право выбора. Так решают богини. Народная сказка, очевидно, не предполагала возможности такого исхода; женщина играет в ней еще страдательную роль, ее не спрашивают. Но внесение античной обстановки и классического Олимпа значительно изменило эту роль; надо же было и Минерве, и Венере предоставить какое-нибудь участие в суде, дать им высказаться; очень естественно, что они становятся на сторону женщины, освобождая Мелиссу. Таким образом, литературное влияние эпохи Возрождения, вначале внешнее, необходимо сопровождалось вещественным расширением народных идеалов, которые так резко определяли литературное развитие средних веков; уже позже из литературы проникает оно в жизнь, хотя до сих пор не везде проникло. Между сказкой и тосканскою новеллой прошла целая история <и это сказалось> в социальном обогащении одних и тех же народнопоэтических образов.

В последнее время, под влиянием пробудившейся охоты к изучению народной словесности, вошло в обычай отводить в наших хрестоматиях, назначенных обнять все богатство нашего классического слова, укромное место для сказки и песенного эпоса. Под влиянием тех же идей наши руководства к истории литературы принято начинать прологом о народной поэзии и о доисторическом творчестве мифа, прологом, который обыкновенно стоит как-то особняком от последующего изложения, где главное место отведено искусственной литературе, около которой неровною струей пробивается поэзия народа, забытая, иногда преследуемая, без всякой видимости связи с тем, что мы готовы назвать нашим кабинетным развитием. Если такого рода литературный прием не более как заявление случайной смежности двух путей развития, то мы, пожалуй, готовы на нем успокоиться, как ни странно, оно само по себе; но нам говорят о преемстве, причинности, ставят на-

родно поэтическое творчество во главу угла, им предваряется история; между тем этого преемства нам не показывают на самом деле, и вся последующая история объясняется рядом посторонних причин и скрещивающихся влияний, под которыми исчезает древняя основа и ступшевается самая точка отправления. Таким образом, переход от поры бессознательно-поэтического творчества к искусственной поре мы не видим; мы только смутно сознаем преемство, но нигде не в состоянии проследить его фактически. Это идеальная задача истории человеческой мысли; в тесном смысле — *это задача истории литературы*. Эта наука должна взойти к первобытной эпохе создания слова, в котором еще слиты нераздельно эстетические и научные представления человека о действительности, и наука еще не выделилась из искусства. Как в прозрачном корне первобытного слова уже дан постоянный эпитет, с которым он явится в последующем эпосе (белый свет, красная девица и т. п.), так определены и общие очертания его эпической роли (*nomina agentis* и т. п.). Каждая последующая фаза мифического творчества, которого начальная форма проявилась в слове и которому конца мы не предвидим, подобным же образом определяется условиями предшествовавшего развития. Таким образом, одна фаза обуславливает другую и вместе с тем устанавливает меру и возможность постороннего влияния, всегда недолговечного и разрывающего народную среду, когда оно является незванным, несовместным с органическим ходом жизни. Период искусственного творчества станет, таким образом, в определенные отношения к своим исходным народным основам, и самое сознание преемства между ними прояснится. Потому-то о всяком исследовании, не поставившем себе хотя бы вдали подобной цели, мы можем повторить слова Шеллинга о том узком поклонении Гомеру, которое, не сопровождаясь смутным чувством стоящего за ним прошлого, не может привести к верной оценке величавых образов гомеровского эпоса, приведших это прошлое к художественному успокоению.

III

На немногих примерах, взятых случайно из истории итальянской поэзии, мы старались показать то, что вообще мы считаем приложимым и ко всякой другой, именно глубокую связь преемства между первообразами народного творчества в слове и мифе и позднейшими формами сознательной литературы. Если бы мы захотели руководиться примером Шнеллера и опереться на преемство сказки и новеллы, мы точно с таким же правом могли бы

назвать его тирольские сказки вкладом в итальянскую литературу, с каким он называет их вкладом в науку германского мифа, вероятно, на основании параллелей, найденных им в преданиях немецкого народа (потому что мы не думаем, чтобы такая пометка на титуле целой книги опиралась единственно на ее 2-й и 3-й отделы, которые хотя *внешним* образом и подтверждают германские притязания, все же составляют лишь шестую часть сборника). Но едва ли нужно еще доказывать, что сказка и вообще эпические мотивы народной поэзии не всегда могут служить прочным критерием народности; народность предполагает нечто отдельное, оригинальное, сложившееся, а в сказках преобладающая черта есть сходство мотивов и одинаковый характер подробностей, по крайней мере, в пределах одной расы, одной лингвистической семьи. Сравнительное изучение языков и мифов достаточно выяснило, каким образом следует понимать их общие, родовые черты; разойдясь из одной прародины, племени индоевропейской семьи унесли к своим историческим сельбищам отпечатки одного того же языка, обломки одного и того же первобытного мифа; память о доисторическом сожительстве этих племен определила общее сходство того и другого; о заимствовании, о перенесении с одной почвы на другую в исторически засвидетельствованную пору тут, очевидно, не может быть и речи, и тем менее, чем шире географические границы, в которых проявляется сходство, чем отрывочнее и разбросанные его черты, и чем более труда приходится употреблять, чтобы схватить образ первоначального целого. Всего этого слишком мало для гипотезы исторического заимствования; от него мы необходимо ожидаем не только возможно полного сохранения идеи целого в каждом частном случае, но и сохранения исторической обстановки и подробностей того быта, при котором совершалось перенесение. Так, средневековая легенда о Варлааме и Иосафате воспроизводит до мелочей житие Гаутамы-Будды; так Шемякин суд и тому подобные сказочные мотивы, распространенные на Западе, переносят нас всем своим складом в среду буддийского мирозерцания: в том и другом случае мы говорим о влиянии буддийских источников и можем обратиться к становлению его исторических путей. Сохранение исторических имен на новой, не породившей их почве тем более должно вести к подобному заключению: если Руслан, Залазарь, Киркоус нашей сказки не более, как искажения Руста́на, Заль-Зера и Кейкауса, действующих в «Шах-Намэ», нам трудно обойти идею заимствования — если не из поэмы Фирдоуси (что впрочем очевидно), то во всяком случае из иранского предания, уже закрепленного письменностью; иначе как же объяснить себе искажение имен в русской сказке, плохо запомнившей пер-

сидскую форму слова? В устной передаче предания слово обыкновенно не искажается, но или пересоздается вновь, пока жива еще в народной фантазии творческая потребность осмысления, или приурочивается к новой исторической почве²⁹.

К этим общим положениям, дающим более или менее вероятный повод к гипотезе о заимствовании, можно присоединить и другие, более частного свойства, но которые, тем не менее, нельзя упускать из виду при сравнительном изучении народных преданий. Мы заметим, между прочим, следующее: когда мы находим две различные редакции сказания, и в одной из них какая-нибудь отдельная эпическая черта является полною смысла туземного колорита, между тем как в другой она затушевана до неузнаваемости, либо поражает своею странностью и несообразностью с общим характером рассказа, то очень естественно, что в последнем случае нам представится искажение, и что с более полною осмысленной редакцией мы соединим понятие о ее большей цельности и относительной древности. Но отсюда до заключения о первоначальном источнике и до гипотезы заимствования, по которой менее совершенная редакция должна была исказиться из более совершенной, еще далекий путь, который можно обходить околицей только при намеренном забвении научного метода. То, что на первый взгляд мы склонны принять за заимствование, часто не более, как иллюзия исторического приурочения, более совершенного в одной среде, а в другой происходившего при менее благоприятных условиях, не приведших к полной устойчивости общественных и поэтических форм; в том и другом случае общий корень явлений может быть скрыт далеко за ними, и из него они могли развиваться, следуя раздельными путями. Так, например, нет никакого сомнения в сходстве наших калик перехожих с буддийскими странниками; эпические подробности, окружающие калик в духовном стихе, легко могут найти себе отражение в религиозных легендах буддизма; но едва ли позволено на основании подобных соображений ставить тех и других в генетическую связь и объяснять из обихода восточной секты оригинальную обстановку русского стиха — сумки «рытого» бархата, клюки-посохи, наконец книги наших калик, которые будто бы не что иное, как «уцелевшее воспоминание этих книг буддийских странствующих монахов»³⁰ и т.п., между тем как все эти подробности легко объясняются из народного представления калик паломниками и их хождений — хождениями в Святую Землю: «святой святыне помолитися, во Иордане реке покупатися». Разумеется, в этой обстановке найдется много странного, загадочного; но загадочное легко объяснится из затертого мифического грунта, а странное — из последовательно повторявшихся исторических на-

ростов. В связи с тем же представлением калик набожными паломниками является и зарок, который они кладут на себя: в дороге не красть и не лгать, и не покушаться на блуд; это само собою лежало в их эпической роли, для объяснения которой едва ли надобно оглядываться на обеты бедности, целомудрия и воздержания, налагаемые на себя буддийскими странниками. Ясно после этого, что пока связь буддийской легенды с темным бытовым явлением калик не будет доказана более строгим научным наведением, нам нечего ставить их в историческую связь; общее сходство эпического мотива само собою возводится к общей основе мифа, стоящего за пределами истории и народности; несходства же вложены историей и особенностями народного развития, приведшего, с одной стороны, к яркому явлению буддизма с его определенным мирозерцанием и сознательным аскетизмом, а с другой, не успевшего отстояться в прочной исторической форме и противопоставившего буддийским странникам наших калик, этих представителей былых времен периода стихийного брожения и кочевания на Руси, как выразился один из наших исследователей³¹. Очевидно, если тут позволено говорить о сходстве, то только в смысле исконного единства эпических мотивов, к которым народная фантазия продолжала обращаться свободно и независимо, как только на поверхность истории всплывала черта, которой удобно было выразиться в готовой эпической форме. Таким образом, легенды о буддийских странниках и наших каликах стали рядом друг с другом, но независимо, хотя те и другие напоминают друг друга, будучи вызваны схожими потребностями быта и готовую основой доисторического предания. Тем же путем могли произойти у разных народов и более сложные мифы, сходные не только в общих чертах, но и в мелочах, и в самой последовательности развития, которые обыкновенно заставляют нас заключать о заимствовании, между тем как сходство могло здесь произойти и помимо его, независимо от совершившейся там и здесь ассоциации мифических идей, вызванной одинаковою потребностью фантазии и приведшей к одинаковым результатам. Так, например, мифической идее преследования было всего естественнее вызвать образ девушки, как беззащитного существа; преследователями также естественно должны были являться лица, с которыми и в жизни ей приходилось встречаться неприязненно, как, например, мачеха, неприглядный любовник; по той же причине и самые подробности преследования одни и те же: изгнание, трудные задачи, заточение и т.п. Все это очень древние черты, первоначально полные определенного значения в цельном составе мифа; с распадением этой цельности, с затмением первобытного мифического сознания эти черты разрознились, и подробности стали чуждыми

целому, так что в эпоху позднейшего творчества, которую мы называли бы эпохой *воспроизведения* мифического процесса, народной фантазии вольно было распоряжаться их древним материалом для новых построений по ассоциации мифических идей. Так, в стихе «Сорока калик со каликою» эпизод о Владимировой жене, может быть, имеющий мифическое происхождение, очевидно, вызван зарокотом воздержания, который калики кладут на себя, пускаясь в путь, хотя, по самому свойству *духовного* стиха, необходимо в объяснении его отвести место и влиянию повести о прекрасном Иосифе. При сравнительной однородности мифического материала и однообразии эпических приемов народной фантазии легко было, преследуя одни и те же мотивы, придти к одним и тем же средствам изложения и даже воспроизвести одинаковые подробности. Мы, по крайней мере, того мнения, что иногда даже сложное сходство двух или нескольких сказаний, проникающее и в частности, не дает права на гипотезу заимствования, если в это сходство не привносятся какие-нибудь исторически определенные черты.

Мы не стали бы останавливаться так долго на этом вопросе, уже давно решенном для нас теоретически, если бы статьи г. Стасова о происхождении русских былин³² не поставили его вновь на вид, возобновив гипотезу исторического заимствования даже в таких случаях, где ее невозможно прикрепить ни к какому определенному источнику. Разбирая былинку о Садко сравнительно с восточными обработками того же эпического мотива, г. Стасов не может не сознаться, что только в одной русской песне уцелел намек на первоначальные стихийные и космические мотивы этой легенды. Правда, у нас уже ничего не говорится о символических образах круглого года, шести времен его, божественной амброзии и т.д.; это доказывает, что наша былина не произошла ни от одного из известных нам и приведенных здесь восточных пересказов; она имеет с ними, конечно, много сходства, как с одними из посредствующих ступеней между самыми древними и более новыми редакциями рассказа; *но еще гораздо более сходства будет она, без сомнения, иметь с теми восточными редакциями (если только они будут открыты), которые непосредственно предшествовали нашей былинке*³³.

Пока эти исконные оригиналы находятся еще под сомнением, г. Стасову приходится воспроизводить их, возводя отдельные эпизоды и самые одинокие подробности наших былин к сходным эпизодам и подробностям самых разнообразных восточных сказаний; их целое должно, по его мнению, представить нам образ первоначального подлинника, который пока не отыскался. Подобный метод сравнительного изучения, восстановивший из разрозненных черт полный смысл эпоса, был между прочим одною из причин, за-

ставивших ученых отвернуться от старой гипотезы исторического заимствования, как предполагающей иные условия, и на ее место поставить общее всем индо-европейским народам богатство первобытного предания, разделившегося по мелочам с историческим выделением народностей. Г. Стасов пользуется тем же методом, но теория заимствования остается у него во всей силе, как вполне с ним соединимая, и он допускает ее в самом широком объеме. Так, из разбора былины о Соловье Будимировиче мы узнаем, что в ней слиты в одно два разных рассказа восточных оригиналов, и в каждом из главных действующих лиц слито по два лица: одно взято из первого индийского рассказа, а другое из второго, так что наши главные действующие лица совокупляют в себе: мужчину — похождения отца и сына, а женщина — похождения матери и дочери; вот именно это-то обстоятельство и объясняет, почему в наших песнях о Соловье Будимировиче есть два совершенно разные и противоположные окончания: одно идет от одного из двух восточных рассказов, а другое — от другого³⁴.

Такое слитие двух или нескольких первоначально отдельных лиц в одно, и наоборот, распределение по разным лицам того, что первоначально было соединено в одном, легко объяснить, по мнению г. Стасова, почему в русских былинах «странный и чудовищный вид»³⁵ усваивается многому такому, что в первоначальных восточных оригиналах является логичным и вполне последовательным. Так, смесь «грубости, нелепости и чудовищности»³⁶, какую представляется нам былина о Дунае, становится прозрачною и полною смысла, лишь только коснется своей родимой почвы. Эта большая или меньшая логичность и объяснимость дают г. Стасову один из поводов привести наши былины в филиальное отношение к восточным сказаниям, тогда как более логичное заключение ведет разве к признанию относительно большей или меньшей цельности, если и не всегда древности, наших былин. Другим критерием, побуждавшим г. Стасова к тому же выводу, было то обстоятельство, что содержание русских былин исследователь встретил разбросанным по разным сказаниям Востока; но мы уже знаем, какое значение можно придавать подобному критерию, и как самому автору подчас от него не легче и приходится указывать на какие-то пока не открытые восточные редакции, которые и будут настоящими подлинниками наших былин. После всего этого мы не знаем, какую цену могут иметь те мелочные сличения самых незначительных подробностей, какими хотят подкрепить все ту же теорию заимствования; они могут быть допущены только в том случае, когда самое заимствование явится уже доказанным фактом; иначе они заключают в себе ре-

titio principii⁴. Так, в исследовании об источниках были про Илью Муромца, собираемых отдельными чертами из разнообразных восточных повестей, едва ли возможно опираться на такие мелкие соответствия, как например, троичность действующих лиц³⁷, легко объяснимую самым обыкновенным эпическим приемом трилогии, либо придавать значение следующим сближениям нашей былины с песнью чернолесных татар: «Илья Муромец пообещает Соловья-Разбойника, пронзив ему глаз стрелой; Тана побеждает черного вола, пронзив ему губы копьем. После того Соловей падает на землю; к земле же Тана пригвождает черного вола». Или: «От семихвостной плети Ильи погибает дочь Соловьева; от осьмихвостной плети Таны погибает сам Иельбеген-Соловей. Перемена эта произошла, вероятно, от того, что у нас в лице Соловья слиты два чудовища восточных оригиналов: Иельбеген и черный вол, и значит, смерть первого, случающуюся посреди рассказа, пришлось перенести с Соловья на его дочь»³⁸. Это параллели, предполагающие уже и сходство и генетическую связь сказаний, между тем как от них же ожидается на то доказательство, потому что если события в обеих песнях почти совершенно одинаковы, то мотивы действия все же до некоторой степени разнятся³⁹. Очевидно, что прежде, чем спуститься до подобных мелочей, надо или удалить эту маленькую разницу, или даже привести богатый разнообразием вымысел эпоса к таким общим формулам, в какие так удобно отлилась былина об Илье Муромце:

Происходит нашествие иноплеменников на страну. Главный богатырь здешний тайно идет во вражеский стан и тайно высматривает там неприятеля. Лично сам убивает главного человека неприятельского войска и, наконец, при помощи подоспевших товарищей своих, истребляет все это войско⁴⁰.

Но на высоте таких бесплотных формул все сличения возможны, если они еще нужны.

Мы едва ли исказили в нашем изложении руководящие начала критики Стасова, сводящиеся, в конце концов, к отыскыванию повсюду родителей наших былин, с чем логически соединено второе требование — определить, насколько в них действительно народного содержания. Это последнее у г. Стасова разрешается отрицательно, так как все содержание нашего былинного эпоса приписывает он нерусскому происхождению. Вот его слова:

Нельзя оспаривать пользы изучения наших былин сравнительно с литовскими, чешскими или сербскими песнями и сказками, с

⁴ Предвосхищение основания (*лат.*). [Логическая ошибка, заключающаяся в скрытом допущении недоказанной предпосылки.]

рассказами скандинавской «Эдды» или германских «Нибелунгов», финской «Калевалы» или англо-саксонского «Беовульфа»; нельзя сомневаться в том, что такое изучение приводит к убеждению в значительном сходстве мифологическом и бытовом тех и других. Такое изучение не только полезно, но необходимо... *Но все-таки, в конце концов, мы добываем здесь только те черты родства и сходства, которые всегда существуют между братьями и сестрами; то есть, мы приходим тут только к убеждению в одинаковом, общем их происхождении. А этого, мне кажется, мало, потому что мы имеем теперь возможность восходить до самых корней и первоначальных основ наших былин, можем указать родителей, от которых пошли все эти братья и сестры...* Но, кроме того, я не могу твердо веровать и в те национальные выводы, которые так часто извлекаются из наших былин и потом в виде чисто русских материалов вставляются в мозаику древнерусской истории и в объяснение древнерусской жизни. Мне кажется необходимым оспаривать многие из таких выводов, потому что у нас есть теперь в руках средства отделять созданное фантазией и воображением от фактов, действительно исторических⁴¹.

С теорией «родителей» мы покончили выше, когда назвали ее теорией заимствования, потому что едва ли г. Стасов разумел под названием родителей те общие типы предполагаемого исконного предания, из которого пошли и разрознились все остальные; на таких родителей нельзя *указать* воочию, их можно только воссоздать, как из сравнительного анализа существующих индо-европейских языков воспроизводятся общие предполагаемые формы первобытного слова; между тем самый способ и выбор сближений, которые позволяет себе г. Стасов, показывают, как конкретно-исторически следует понимать его теорию *родителей*. Мы, впрочем, понимаем и ее происхождение, и вместе умысел автора во что бы то ни стало привязать наши былины к какому-нибудь восточному оригиналу: это все тот же таинственный, привитый воспитанием стран Востока, который долго мешал проявиться здравому сравнительному методу языкознания и который даже по открытии санскрита мог отводить исследователя от этого единственно возможного пути, ставя санскрит в корне развитии и добывая из него свет и толкование всему организму индоевропейского слова. Как сравнительная грамматика перешла за эту точку зрения, усмотрев, что в иных языках Европы формы сохранились в более древнем виде, чем в соответствующих формах санскрита, так науке сравнительного мифа и литературы пора бы отказаться от исключительных восточных пристрастий, не дожидаясь того, чтобы Бенфей доказал, что индоевропейское племя вышло из Европы, а не из Азии⁴², и что, стало быть, нам нечего ходить на Восток за доказательствами древности.

Второе положение г. Стасова, разделяемое, между прочим, и г. Афанасьевым⁴³, обращено главным образом против исследователей нашей песенной старины, думавших встретить русское содержание там, где г. Стасову виделась гипотеза о заимствовании с Востока. Справедливое в частности, которые автор преследует в критике каждой отдельной былины, это положение грешит в общем неясною постановкой вопроса и непризнанием свойств исторического приурочения. Что такое историческая былина? Какие ее отношения к истории и к не приуроченной к месту и времени сказке, наконец, к живущему в народе обрядовому мифу? Все эти вопросы, в высшей степени важные для развития народно-мифического творчества, необходимо было поставить и разрешить, прежде чем приступить к частным приложениям.

Первое проявление мифического творчества обнаружилось в создании языка, в котором богатство явлений объективного (или принимаемого за объективный) мира закрепилося целым рядом субъективных впечатлений, выраженных звуками. Что такие впечатления, по самому существу дела, могли быть только одинаковые, односторонние, и что цельность впечатления не соответствовала цельности явления, понятно само собою: синтез понятий, как и синтез впечатлений, поздно является в истории; ему предшествует продолжительный мелочный опыт, собиравшие разрозненные черт, работа психической ассоциации. Если в настоящее время каждый предмет окружающий нас повседневной действительности, каждое слово вызывает в нас целый комплекс представлений качества и количества и т.п., разнообразно исчерпывающих их содержание, то мы одолжены этим историческому накоплению впечатлений и работе психической ассоциации, которая свела их к единству, отчасти воспроизводящему действительность. Но первобытный человек еще не вступал на дорогу синтеза; у него не было готового знания; от предметов он получал первое впечатление, по необходимости неполное, одностороннее, разнообразившееся, смотря по тому, какая сторона предмета наиболее поражала наблюдателя, и каков был характер его восприимчивости. Эта выдающаяся сторона заслонила собою в акте чувственного восприятия все остальные, скрадывая их, вырастая на их счет в характеристику целого, являясь в понятии первобытного человека, всюду преследовавшего образ своей личности, как жизненное начало, одушевляющее самое явление. Такое наивное отношение к предметному миру, схватывающее его резкие черты и возвышающие их на степень живых, деятельных символов самих предметов, мы называем *мифическим*; закрепляясь в членораздельных звуках, *миф* становится *словом*. Если в первобытном языке индоевропейского племени дочь называлась *доющая* (то

есть кормящая, назначенная кормить), а сын *рождающий, оплодотворяющий*, то, очевидно, что черты, послужившие к таким названиям, и в самых лицах являлись характерными. Это, разумеется, не исключало возможности, чтобы те же предметы в другой раз и при других условиях не поразили внимания другою какою-либо чертой; но тогда повторится и мифический процесс, указанный выше, и снова закрепится словом, в котором новая сторона предмета опять явится символическим выражением целого. Таким образом, одно какое-либо явление действительного мира могло вызвать разнообразие мифической деятельности, целые ряды впечатлений и слов, их воплощающих; отсюда в языках, которые еще недалеко отошли от наивного мирозерцания первобытного человека, приходится, сравнительно, такое множество различных выражений на один и тот же предмет, вызванных односторонним освещением частных сторон. Таких выражений надо было ожидать тем более, чем сильнее в расе жизненная струя, чем больше в человеке исторических задатков, чем горячее борьба с природой, которую он осиливает по частям, подходя к ней с разных сторон и набираясь подробностей в ожидании синтеза, который подведет им итоги. Потому только исторические народности обладают действительным эпосом, с его роскошью эпитетов и разнообразием синонимов, на которые раздробилась картинная целость первобытного слова. Но такое раздробление уже предполагает в уме участие синтетического процесса, приготовляющего историю. Чем более накоплялся у человека опыт, тем полнее становилось понимание явлений природного и общественного мира: там, где наивное воображение открывало только одну какую-нибудь черту, выдававшуюся над всеми другими, позднейший человек приучился воспринимать зараз целый комплекс впечатлений, массу подробностей; психическая сила ассоциации начинала соглашать между собою ряды частных впечатлений предмета, характеризующих первобытное восприятие и закрепившихся рядами соответствующих слов. Таким образом, все особенности качества, действия, места, все обстоятельства генезиса и развития, одним словом, все, что в предмете сначала подмечалось отдельно и независимо друг от друга, водится теперь к одному цельному, возможно полному представлению. Что такое полное представление не исчерпывалось ни одним из существовавших дотоле *частичных* определений слова, понятно само собою. Но, с другой стороны, с появлением синтеза, в виду наступающей исторической эпохи, должна была неминуемо ослабеть и самая сила лингвистического творчества, обусловленного тем мифическим отношением к природе, о котором мы говорили и которое исключалось самою сущностью синтеза. Чтобы найти себе выражение,

новому синтетическому понятию предмета оставалось обрушиться на одно из готовых словесных определений, которое поступалось своим исконным живописным смыслом, обращенным к характеристике частных, и становилось отвлеченной формулой общего. Так, например, слово *рука* значило уже не только *хватаящая* (*χεῖρ*), *меряющая*, но давало разуметь под собою все, что мы обыкновенно соединяем с идеей руки. В силу такого выделения одного слова из ряда других, смежных с ним, эти последние должны были стать к нему в отношении служебное, как его восполнения, указывающие на частные подробности того, что руководящее слово должно было воспроизводить в целом, как его синонимы; и *синонимы* эти сохраняли значение более специальное, живописное, то есть более удерживающее в себе характер первобытного впечатления, но с тою разницей, что теперь оно сознательно ставится как специальное, одностороннее, картинность которого, поблекшую в отвлеченной формуле слова, приходится подновлять эпитетами. Пора словесно-го творчества за нами, мы уже стоим на почве *эпоса*.

Если мы обратимся к внутренней истории этого синтетического процесса, то будем вправе предположить подобную же последовательность и в изменении мифических впечатлений, обусловивших создание первобытного слова. Первоначально каждое слово есть миф в той мере, в какой оно выдвигает вперед одну какую-нибудь единичную черту предмета и возводит ее в определение целого, в его жизненный символ. Но таких выдающихся сторон в одном предмете могло представиться несколько: могла поражать его величина, качество, цвет, то или другое характерное влияние на наше чувственное восприятие, резкие порывы произвола в живом субъекте, либо иллюзия произвола в предмете, который казался одушевленным. Мифические представления о действительности разнились и разнообразились, закрепляясь словами, соответственно углу зрения или роду впечатления. И здесь внесение синтеза было внесением единства, более цельного понимания жизни: прежде мифические представления предметного мира, закрепленные в слове, ограничивались символическою частностей, которая заменяла знание общего; теперь эти частные мифы сводятся, сличаются, мифы цвета и протяжения, мифы действия и страдания; между ними открывается генетическая связь, связь причин и следствий, пробуждается сознание организма. Частные мифы уступают группам мифов, и мы подходим к *мифологии*, как внешняя история слова привела нас к требованию *эпоса*.

Само собою разумеется, что на той точке, до которой мы проследили совместное развитие слова и мифа, то есть до зародышей мифологии и эпоса, ни в той, ни в другом еще не успели

выделиться те исторические и религиозные начала, которые становятся впоследствии их родовым отличием. Ни один памятник первобытного творчества не представляет критике исторически определенных черт; даже в гимнах Вед, этом древнейшем наследии индоевропейской расы, вступившей в историю, религиозный элемент еще шаток и прозрачен, личные боги еще не выделились из словесного мифа, колеблются между символическим олицетворением предметного мира и зарождающимся Олимпом, так что одно и то же слово обозначает попеременно то бога, то самый предмет, послуживший идее отдельной от него божественной сущности. Религия и история вторгаются в миф только с историческим раздроблением индоевропейской расы. Каковы бы ни были причины этого влияния, нет сомнения, что выделение народных особей не могло не сопровождаться параллельным движением в языке и мифе: там и здесь действовали одинаковые условия. Как новые народности разнообразно развивали на разных почвах принесенный ими физиологический и духовный материал, в соответствии с новой своею обстановкой и иными потребностями развития, так общий запас индоевропейского слова дробился и вырастал в народные говоры, самостоятельно развившиеся из одних лингвистических основ, не выходя из условий одного родового организма. То же самое соответствие должно было повториться и в жизни мифа, который также дробился и разветвлялся из общего источника, располагаясь по выделившимся языкам и народностям. Переход к истории из безразличного природного существования должен был на первых же порах сказаться потребностью бытового и местного самоопределения; исторические сельбища вызвали и новые культурные формы; вместе с обособлением народностей обособлялись из безразличия первобытного предания группы народных традиций, из которых каждая развивается потом в своей исторической рамке под условиями нового быта и вместе с ним, под влиянием местного и исторического приурочения. В силу того же самого процесса, вследствие которого имя нарицательное становилось именем личного бога (Agni), или, в другой раз, служило обозначением местности, с утратой своего исконного смысла (Дунай), — часть мифических представлений, общих всей расе, притягивается географическими условиями нового сельбища, либо каким-нибудь крупным фактом народной жизни, зачавшейся вслед за водворением на нем, или, наконец, служит потребности религиозного сознания и прочного культа, являющейся с первыми начатками народно-исторического строя. Как видно, видоизменения слова и мифа одинаково обуславливались действием исторического и религиозного раздробления ин-

доевропейской расы; вместе с народностями и народными языками *местная сага, историческая былина и религиозный миф* являются только на почве истории. Этим, разумеется, не всегда и не везде в равной мере исчерпывалось богатое содержание первобытного мифа: многое в нем не отвечало потребностям развития в смысле народно-историческом и религиозном и потому оставалось в памяти не приуроченным ни к какому акту новой жизни. Недаром наши сказки переносят нас в какое-то темное тридевятое царство, тридесятое государство: *сказка* есть отложение древнего доисторического мифа.

Если мы на сколько-нибудь разрешили поставленный выше вопрос о взаимном отношении былины к сказке и обрядовому мифу, то тем самым получается разрешение и для вопроса об отношениях тех и других к исторической и мифологической критике.

Остановимся, прежде всего, на форме исторического и местного приурочения мифа, то есть на былине. Оно, очевидно, было вызвано иллюзией сходства или соответствия в топографических условиях местности или исторического явления: коль скоро то или другое возбуждало ослабевшую впечатлительность мифической фантазии, всплывала наружу память старого мифа, которым некогда закрепилось подобное же впечатление; теперь этот миф становился формулой нового, принимая его историческую обстановку и местный колорит. Таким образом, он, видимо, проходил в историю, чтобы впоследствии, когда забудутся и отойдут в седую древность исторические факты, вызвавшие его воспроизведение, примкнуть к группе религиозных мифов, в которых выразилось религиозное сознание народа; вблизи богов типы исторической саги получали освещение, становились полубогами. По крайней мере, мы не объясняем себе иначе генезис *героической саги*, как тем сложным процессом, вследствие которого, с одной стороны, первобытное мифическое представление, безразличное само по себе, постоянно приходило к историческому закреплению, а с другой — забвение истории давало повод относить его на ту отвлеченную высоту вне времени и пространства, на которой успел уже сложиться религиозный Олимп.

Здесь нас занимают собственно условия и следствия самого процесса приурочения. Прежде всего, не забудем отличить в нем два элемента: во-первых, старый миф, стоящий вне истории, и, во-вторых, самый факт, к которому он прикреплен; это последнее обстоятельство собственно и делает миф *историческим*; в этом заключается вся сущность былины, а не в мифическом содержании, которое она может разделять со сказкой и т.п.; только в этом смысле, стало быть, она и может служить материалом для истори-

ческой критики, и если г. Стасов отнимает у наших ученых право пользоваться ею для целей народного самоопределения, потому только что ее внутренняя мифическая основа встречается в целой массе восточных пересказов, то такой запрет объясняется неясным пониманием отличительных свойств исторической былины. Надобно не отрицать это право, а разве стараться ограничить его в том смысле, в каком Яков Гримм советовал не посягать на достоверность истории допущением в нее неопределенного свидетельства саги⁴⁴. Неопределенность здесь, разумеется, не столько в смысле трудности выяснить источники мифического мотива саги, до которого историку мало дела, сколько в том, что иногда в исторической оболочке былины невозможно бывает отличить новое от старого, обстоятельства первого приурочения от последующих наростов, и что таких образом ее свидетельство для истории всегда останется шатким. Так, на былевые песни, группирующиеся около Владимира Красного-Солнышка, легло друг за другом несколько разнообразных исторических пластов, и Илья Муромец сражается с бурзами-мурзами татарщины⁴⁵. По каким эпохам распределятся эти исторические черты, будет зависеть от умения историка открыть разнообразное и разновременное в общем и представляющем сплошное целое, чтобы таким образом дойти до той исторической почвы, на которой впервые совершилось прикрепление мифа и определились самые свойства его исторического проявления и законы его будущего развития. Так как самый процесс приурочения предполагает соответствие между мифом и притянувшим его фактом, так как он возможен лишь при зыбкости исторического чутья, отличающей всякое раннее развитие (почему и не повторяется на наших глазах), то отсюда следует само собою, что историческая былина должна сохранить нам миф в пересказе, относительно близком к исконному преданию, и отвечая первому условию приурочения в виде менее искаженном. То и другое подтверждается примерами. Но, с другой стороны, самый акт прикрепления, определивший характер былины, остановил в ней и дальнейший самостоятельный рост мифа: теперь миф связан с историей, связан ее определениями, мелочами быта и исторически определенных событий; поставленный в эти условия, он не может более развиваться свободно, отвечая всецело нарастающим потребностям народа. Оттого былина развивается только *формально*; раз закрепленное историей, ее мифическое содержание остается то же; приходят в нее только новые исторические черты, и меняются лица, не покидая границ, намеченных первоначальным приурочением. Неподаром наши былины и сошлись около киевского князя, а немецкие саги — к двум-трем

руководящим событиям народной жизни; это надолго определило их стиль и характер, так что все черты последующей истории найдут себе место в них, только распутившись в их первобытной исторической обстановке.

Подобное же одностороннее развитие предполагает и самое существо сказки. Если в былине история, становясь формулой мифа, делала невозможным его дальнейшее развитие из самого себя, то в сказке старый миф в стороне от движения новой жизни, выразившейся в потребности самоопределения исторического (былина) и религиозного (религия, обрядовый миф), сам обращается в формулу, каменеет. Оттого такое сходство между общими местами сказочного эпоса, что он не развивается формально, если не признать за развитие то чисто механическое сплочение, которое характеризует сказочный стиль разнообразных мотивов в период его упадка. Но в границах той внешней неподвижности, которой основные черты всегда одни и те же, остается возможность еще другого обогащения: может обогащаться внутреннее содержание типов; могут так или иначе осмысляться старые сказочные мотивы сообразно с новыми идеалами, приводящими в народную жизнь, которая, со своей стороны, скажется внесением в них подробностей постоянно изменяющегося быта. Сказка развивается *содержательно*, и в это смысле она доступна исторической критике, разумеется, с теми же ограничениями, на которые мы указали, говоря об историческом материале, представляемом былинами. Так наши сидни-богатыри, наши Иванушки-дурачки уже по тому одному не явятся нам типами исключительно русского народного самосознания, что мы встречаемся с ними и в сказаниях других народов. Не меньшими затруднениями окружена и мифологическая экзегеза сказки. Если, как мы утверждали, сказка есть отложение древнего мифа, не достигшего исторического и религиозного обособления, то само собою разумеется, что она допускает мифологическое толкование только в самых общих чертах; ведь первобытный миф мы можем только воссоздать; с мифом вообще мы знакомы преимущественно в его религиозной, обрядовой стадии развития; от нее отправилась наука, чтобы и в сказках найти аналогию мотивов и представлений борьбы, преследования и т.п.; насиловать эти аналогии и на общие места сказки переносить толкование знакомого нам религиозного мифа мы едва ли вправе, тем более, что сказка, стоя вне истории и народности, вместе с тем чуждается и религиозных тенденций. Отсюда само собою выходит, что при разработке мифических представлений, свойственных какому-нибудь народу, либо семье *народностей*, сказка не может служить материалом наравне с обрядовым

мифом, суеверным обычаем и т.п.; это обрывки двух различных эпох, выражение противоположных потребностей развития. Мы ничего не говорим здесь о той возможности воспроизведения, на которую нам несколько раз приходилось указывать в предыдущих главах этого очерка; как могли вновь воспроизводиться мифы, похожие на старые, хотя без всякого отношения к ним, единственно силою психического процесса мифического творчества, так и сказочные мотивы, при общей наклонности к чудесному, настраивали воображение на свой лад и вели к бессознательному подражанию. Нет сомнения, что в этих подражаниях найдется много аналогии с настоящими образцами сказочного эпоса, которыми они вызваны, и относительно которых они не более, как новые вариации на стародавнюю тему; но если мы вздумаем отнестись к ним с надеждой отыскать в них поблекшие черты древнего мифа, мы едва ли не разделим участи рыцарей, увлекаемых по волшебному лесу голосами фей, чтобы, в конце концов, очутиться в бездонной трясине⁴⁶.

Нам осталось охарактеризовать еще третье проявление мифа в период его народно-исторического обособления; мы разумеем историю *религиозного, обрядового мифа*. Здесь мы, в самом деле, можем говорить об *истории*; к бытине и сказке такое определение, как мы видели, относится не вполне. Закрепленные в недвижимом остове фактов, в традиционном формализме эпического мотива, та и другая развиваются частично, односторонне, то механическим накоплением новых фактов и бытовых подробностей, то внутренним обогащением освященных преданием типов. И там, и здесь нет цельного органического развития, которое шло бы рука об руку с развитием народным, в полном соответствии с нарастающими потребностями *исторического строя и исторической оседлости*: сказка сама выступает из пределов последней, указывая на какое-то тридцатое царство; былина, если не отрицает истории, то все же становится где-то у ее зачина, который всегда представляется, как нечто прешлое, как «старина и деяние». Только религиозный миф, ответивший третьей потребности народного самоопределения, миф религиозный, подобно ей, находится в постоянном движении истории, развиваясь содержательно и формально, разными путями вырабатывая из мифических задатков разнообразие народных культов и народных мифологий, и в границах последних восходя от наивного поклонения явлениям природы к художественной человечности греческих богов, либо останавливаясь, вместо с историей, на посредствующей форме зооморфизма и т.п. Понятно само собою, что религиозный миф, выразившийся в народном веровании, явится нам критери-

ем исторической народности, которой жизнь он сопровождает, в большей мере, чем былина и сказка. Сказку мы везде найдем одну и ту же, от Индик до шотландских горцев; многое, что в исторических типах былин казалось нам самобытным, народным, придется, по ближайшем осмотре, отнести на счет общего предания и общих форм человеческого развития; но едва ли кто не признает в различном характере индийской, греческой и скандинавской мифологий выражение различных народных самоопределений.

Таким образом, один религиозный миф имеет историю, сопровождающую его в общем ходе народного развития. Уследить за ней трудно.

Мифология не знает хронологии; хотя, несомненно, сказания о богах слагались постепенно и требовали немало времени, но память о старине, доносимая нам в устных преданиях и символических обрядах, сливает все частности воедино и разом, в не легко разрываемой связи, передает то, что должно было создаваться в течение многих и многих лет⁴⁷.

Если это и ограничивает возможность разрешить, в известных случаях, не легко разрываемую связь, — во всяком случае, составляет нам в обязанность строго держаться исторической точки зрения в разработке обрядового мифа (если мы верно поняли его значение), отличая старину от позднейших приращений и разрешая кажущееся единство в постепенно накопившиеся частности. Только таким путем будет удалена опасность смешать черты, принадлежащие различным эпохам развития, старое и новое подводить под одну мерку, открывать первоначальное единство там, где оно создано исторически, и наоборот, не видеть его там, где оно успело раздробиться по мелочи. Когда, например, досужий мифолог, спасая цельность мифологического типа, объясняет противоположные черты, сошедшиеся вокруг него исконною двойственностью его характера, мы ясно различаем в этой двойственности последовательное сплочение двух различных представлений, двух различных мифов, совершившееся во времени: один и тот же природный факт поразил сначала одною своею стороной, а потом другою, иногда совершенно отрицательною, и только с постепенным водворением синтеза в нашем понимании природы оба противоположные представления могли, не исключая друг друга, слиться в одно целое, в один цельный миф. Оттого в каждом религиозном мифе, какова бы ни была его давность, мы, прежде всего, видим сложность, ряд накоплений, видим *историю*; простых, первоначальных мифов, которые воспроизводили бы наивное впечатление первобытного человека, помимо слова, мы не знаем. Разбирая историю этих последовательных накоплений, мы отличим внеш-

ние наросты, *формальное* развитие мифического рассказа, обставляющее его новыми подробностями без необходимого отношения к содержанию⁴⁸, от внутренних изменений, приводивших с собою изменение в самом содержании. Здесь главным фактором являлось смежное, современное развитие нескольких мифологических циклов, которые, выражая мифическое настроение одного народа, не могли не заходить друг в друга, соприкасаясь между собою и заимствуя черты, которые, по чему бы то ни было, в одном цикле развились более, чем в другом, и на новой почве принимали иной характер и вели к новым заимствованиям и новой мифической производительности. Оттого-то в мифах, в том по крайней мере виде, в котором они дошли до нас, нет возможности объяснить каждую подробность в пределах одного и того же мифического представления, и тем менее это возможно, чем разнообразнее и цельнее развилась мифология. Пока она находится еще на степени наивного поклонения природе и не сложилась в отдельные образы, а мифический материал, находясь в брожении, не успел еще закрепиться за определенными мифологическими циклами, как нечто ему исключительно свойственное, как его характеристический символ, — нет ничего удивительного, что на такой поре религиозного развития одна и та же черта встретится нам в кругу различных мифических представлений, как общее место, которым творческая фантазия могла еще распоряжаться свободно, не находя на нем изолирующей печати символизма. В таком случае, как нельзя еще говорить о смешении, о перенесении мифов, так, при неопределенности своего мифологического строя, невозможно по нескольким сходным подробностям, обнаружившимся в разных кругах представлений, выводить родственность и генетическую связь самих представлений, ибо они могли обставиться одинаковыми чертами и без всякого отношения друг к другу⁴⁹. Тем не менее, можно надеяться объяснить подобные черты в границах и в смысле одного какого-нибудь отдельного мифа, когда эти границы еще не определились сознательно. Дальнейшее, более полное развитие мифологии исключает такое объяснение само собою. Миф никогда не развивается в одиночку; он всегда предполагает параллельное развитие других мифов; параллелизм развития сопровождается параллелизмом смешений. Этого не имели в виду скандинавские мифологи; оттого и появились в науке такие бесплодные усилия и ряд натяжек, чтоб осмыслить каждую мелочь в кругу, очерченном мифическим представлением; и притом его же собственными средствами. *Brisingamen*, ожерелье богини Фрейи, сковано карликами; этимология их имен должна, по мнению Вислиценуса⁵⁰, раскрыть нам глубокие тайны самого символа; между

теми и другими предполагается с самого начала какая-то связь, которой мы не исключаем вполне, но которой могло и не быть. Мы явно имеем дело с продуктом мифологического смешения: у богини любви и красоты золотое ожерелье; рядом с этим мифом в представлениях скандинавского севера существовал другой миф — о карликах, как подземных ковачах, которым народное воображение приписывало всякие чудные поделки; очень естественно, что они же явились мастерами, сковавшими Фрейино ожерелье. Другой пример подобной экзегезы переводит нас на почву славянской мифологии. Известен эпический мотив, рассеянный во множестве сказок, где герою приходится идти на опасные поиски за живою водой или за тремя волосами чёрта; в Средние века эта сказка стала сюжетом рыцарских romans d'aventures, каковы Huon de Bordeaux и Ugo l'Alvernia, и это служит еще новым доказательством близкого взаимодействия народной и искусственной литературы, вышедших из одного старого мифического типа. Другой, совершенно отличный ряд мифических представлений привязан к разным членам человеческого и животного тела; им приписывалось таинственное, целебное или вредное действие, следствие мифических ассоциаций, которые теперь нам трудно мотивировать, но которые сближали, например, желчь с золотом и цветом солнечного луча, отчего желчь могла стать метафорой солнечного света⁵¹. Что подобного рода воззрения, низошедшие до формулы с утратою сознательно-мифического характера, сохранились в средневековых лечебниках и знахарских приметах, известно каждому, хотя отчасти знакомому с этою темною литературой: еще Агриппа Неттесгеймский указывает, например, на сердце, либо на глаз льва или петуха, как на средство возбудить мужество. После этого легко себе представить, что когда сказочного героя пошлют на трудные поиски, в числе задач найдется требование добыть какую-нибудь часть диковинного зверя — голову, печень, желчь, которые потом оказывают действие, установленное их ассоциацией с другими мифическими идеями. Так *восточная* сказка, послужившая прототипом нашему Уруслану Залазаревичу, вследствие связи желчи со светом, ввела, может быть, уже на русской почве в мотив богатырских подвигов такую задачу: князю Залазарю, Киркоусу и другим богатырям выколоты глаза; Уруслан едет отыскивать Зеленого царя, Огненный щит—Пламенное копьё, убивает его и печенью его мажет глаза ослепленным, которым и возвращается зрение. Тут очевидно постоянное накопление разнообразных мотивов, далекое от цельности первобытного мифа и не предполагающее цельности мифического впечатления; поэтому-то мы и не можем согласиться с Афанасьевым, толкующим подробности нашей сказ-

ки, как будто мы имеем дело с организмом, не знавшим развития и исторических изъяснов⁵².

Когда дневное светило закрывалось тучами и погружало весь мир в слепоту (во мрак), *воображению древнего человека оно представлялось желчью, скрытою в недрах могучего царя, владыки облачного неба. Чтоб добыть этой желчи и вернуть миру свет зрения, нужен был несокрушимый меч Перуна, то есть молния, разбивающая тучи и выводящая из-за них солнце и т. п.*

Наивность и простодушие первобытного человека — понятия в высшей степени растяжимые, допускающие широкое толкование и не раз соблазнявшие фантазию мифолога. Но едва ли мы не слишком рассчитываем на эту растяжимость, когда допускаем, что непозитический образ царя-желчевика, с желчью-солнцем, мог когда-либо представиться воображению наших пастушеских праотцев.

IV

Высказанные нами мысли об отношении исторической и мифологической критики к разным видам мифа достаточно выяснили, чего можно ожидать от ее применения в деле раскрытия их *народно-исторического* характера. Эти общие мысли мы хотели бы приложить теперь к разбору новейших сборников итальянских сказок, и в особенности к сборнику Шнеллера, как более богатому и прямо названному вкладом в науку *народной* немецкой саги.

Само собою разумеется, что сказки, сообщаемые Шнеллером, несколько не оправдывают этого заявления; с некоторыми из них мы уже успели познакомиться и могли проследить их распространение далеко за пределы одной какой-либо народности, в каком бы смысле последнюю ни принимали. Так, сказки «I due cavallari»^a и «La principessa ammalata»^b (№№ 9, 10 у Шнеллера) представляют известный эпический мотив о правде и кривде, последняя в несколько одностороннем развитии⁵³. Так, наш *Фенисто-ясно-перушко* встречается в «Царевиче Золотые кудри» (Il principe dai capelli d'oro, № 21 у Шнеллера), а Quel della coda d'oro (ibid., № 20) соответствует, несмотря на смешение мотивов, одной из многочисленных редакций нашей сказки об Иванушке-дурачке. Благодарные звери и вещи, оплачивающие за уход, составляют содержание рассказа, помещенного под № 18: «I tre aranci» (слич. также № 19); «La penna dell'uccello Sgriffone»^c — это

^a «Двое всадников» (итал.).

^b «Влюбленная принцесса» (итал.).

^c «Перо птицы Сгриффоне» (итал.).

каталонская сказка «*La canna del riu de arenas*», немецкая «*Der singende Knochen*»^a, малорусская *об убитой сестре и калиновой дудке*; «*Le tre colombe*»^b (*ibid.*, № 27) своеобразно развивает общее место о задачах, задаваемых герою (слич. также № 34: «*Le tre sassate*» и у Видтера, № 9); «*I tre pezzi rari*»^c (№ 15) и «*Il zufolotto*»^d (№ 16) построены на известном сказочном мотиве о трех диковинках, о скатерти самобранке, палке, чинящей расправу, и т.п. (слич. у Видтера, № 14). Братьев на поисках, «*I tre figli del pescador*»^e (у Шнеллера № 28, у Видтера № 8 и там же, примечания), мы найдем в немецкой сказке у Гриммов: «*Die treuen Zwillingenbrüder*»^f; «*La ciocca*»^g (у Шнеллера, № 47) — в известной басне Лафонтена; «*L'uomo che venne ucciso cinque volte*»^h (*ibid.*, № 58) — в одном из рассказов «Тысячи и одной ночи». Загадки Февронии в Муромской легенде напомним нам загадочные ответы в присказке у Шнеллера (№ 46: «*Risposte ingegnose*»ⁱ). Богач приходит к бедняку за деньгами, которые тот ему должен; дома нет никого, кроме хозяйского сына, который сидит у очага. «Что ты тут делаешь?» — спрашивает пришедший. «Да вот смотрю, как они приходят и уходят», — отвечает мальчик. «Так к тебе много народу приходит?» «Никто». «Где же твой отец?» «Пошел одну дыру другой затыкать». «А мать что делает?» «Печет съеденный хлеб». «А сестра что?» «Жалуется на веселье прошлого года». Мальчик берется объяснить смысл загадок, если его отцу будет прощен долг, и вот объяснение: приходящие и уходящие, это бобы на очаге, которые поднимаются и опускаются в кипящей воде; отец пошел занимать деньги, чтобы заплатить старый долг — оно и выходит одну дыру затыкать другую; мать печет хлеб, чтоб отдать соседу в отплату за хлеб, занятый у него и уже съеденный; сестра в прошлом году веселилась на свадьбе, а теперь муж ее бьет, она и горюет теперь, что тогда ей такое веселье прилучилось.

Между рассказами о ведьмах («*Alcune storielle delle streghe*»), помещенными Шнеллером под № 12, первый («*Der Knabe und die Ziege*»^j) и второй («*Rippe von der Ulme*»^k) представляют новый ма-

^a «Поющая кость» (*нем.*).

^b «Три голубя» (*итал.*).

^c «Три диковинки» (*итал.*).

^d «Свирелька» (*итал.*).

^e «Три дочери рыбака» (*итал.*).

^f «Верные близнецы» (*нем.*).

^g «Виноградная кисть» (*итал.*).

^h «Человек, которого убивали пять раз» (*итал.*).

ⁱ «Находчивые ответы» (*итал.*).

^j «Мальчик и коза» (*нем.*).

^k «Ребра из вяза» (*нем.*).

териал к исследованию Рохгольца о Костяном культе (*Knochencultus*) и в особенности в третьей главе («*Der Ersatzknochen*»)⁵⁴. Как на образец не совсем обыкновенного мотивирования рассказа укажем здесь, кстати, на введение к сказкам, поставленным у Шнеллера под №№ 30 и 32: «*El sellem*» (сельдерей) и «*Il diavolo e le sue spose*»^a. В первой отец велит старшей дочери сварить ему рису; ей вздумалось прибавить в рис сельдерей, она и пойдти в сад, выбери который получше и давай его тащить; а сельдерей все глубже и глубже в землю уходит. То же самое прилучилось и второй дочери. Когда стала рвать сельдерей третья, он вместо того, чтобы поддаться, увлек ее в самую глубь земли: там она очутилась на широкой долине, и перед ней восстал замок. Во второй сказке место сельдерся заняла редька; далее обе сказки не представляют между собою никакого сходства.

Отдел животного эпоса в сборнике Шнеллера занимает немного места и лучше всего доказывает, как быстро теряется с ходом цивилизации то наивное отношение к природе, которым обуславливается самое существование животной сказки. Если «*I compagni*»^b (№ 41) еще напоминают «Бременских музыкантов» у Гримма, а «*Le tre occhette*»^c (№ 42) — наше «Зимовье зверей», то «*Il conte Martin della gatta*»^d парафразирует известного всем нам с детства «Кота в сапогах», а «*E! pantegam*» (крыса, № 59) обнаруживает прямой переход к басне, падает до притчи. В легенде о св. Иоанне и черте (*San Zuam e'l diavol*, № 2) животнo-сказочному стилю, сохранившемуся в одной из наших прибауток о лице⁵⁵, соответствует уже человеческая обстановка. У нас мужик с медведем сеют репу и потом пшеницу, и при дележе медведь всегда невпопад выбирает то коренья, то верхушки. Итальянский рассказ переносит то же содержание в менее наивную сферу понятий: вместо животной сказки мы видим перед собою легенду; а известно, что в размеры легенды средневековое простодушие укладывало много сказочного, неканонического материала; в пример того укажем на «*Contes devots*» и на итальянские «*Asempri spirituali*», которым в отделе народной неискusstvenной литературы соответствуют сказочные переделки религиозных сюжетов, встречающиеся и в наших народных легендах, изданных г. Афанасьевым. В сборнике Шнеллера этим легендам соответствуют, кроме указанной сказки, еще другие — о св. Петре и его сестрах (№ 3: *San Pero e le sue sorelle*) и о матери св. Петра (№ 4: *La madre de San Pero*)⁵⁶. Нужно было большое увлечение, если не забвение простоты народно-

^a «Дьявол и его жена» (*итал.*).

^b «Кумы» (*итал.*).

^c «Три гусыни» (*итал.*).

^d «Граф Мартин Котовский» (*итал.*).

го стиля, чтобы наряду с ними поместить тот странный рассказ, который у Шнеллера носит название «El Sioredio dalla panzotta»³ (№ 7). Бедный мальчик, преследуемый своей мачехой, принят за свою набожность в монастырь, где он исправляет разные домашние и мелкие церковные должности. На чердаке, среди разного хлама, он находит старое распятие; оно, очевидно, было здесь заброшено, заплыено; тощие формы средневекового образа, с его прозрачными ногами и руками и отсутствием живота, произвели на простодушного мальчика впечатление холода и голода. Он подумал, как бы помочь делу: всякий раз, как монастырский повар уделял ему обед, он тайком пробирался на чердак и садился против распятия: «Одна ложка тебе, другая мне». И образ точно ел и становился полнее, между тем как мальчик делался все худее и худее. Эту худобу заметил отец гвардиан (настоятель) и уже начал было пенять на повара. Он стал следить за мальчиком и раз увидел непонятное чудо; мальчик потом во всем сознался. Отец гвардиан дает ему поручение обратиться к Господу с молитвою, чтоб он и его позвал к своему столу вместе с отцом гвардианом. Мальчик так и другой позваны на завтрак к небесному пиру: пусть изготовятся и причастятся. И действительно, когда гвардиан совершал мессу и мальчик ему прислуживал, оба заснули сном праведных. Вся легенда пропитана нездоровым затишьем католического монастыря, и притом в эпоху, ближайшую к Тридентскому собору, когда «Ехерцития»^{24*} Лойолы успели заразить своим грубым реализмом мистические порывы средневекового христианства.

Это историческое убеждение, извлекаемое скорее из целого склада, чем из осязательных подробностей легенды, переносит нас от сказок в собственном смысле к отделу исторических и местных сказаний. Если из первых, по самому свойству содержания, переходящего за пределы народности, нельзя определить той народной почвы, на которой они возникли, то последние в сборнике Шнеллера дают слишком мало материала для подобного вывода. У него помещено всего несколько местных саг; притом иные между ними книжного происхождения (например, легенда, относящаяся к основанию Фольгарейта [Folgarial]), другие заходят в современную историю, либо представляют места, общие всем сказаниям того же рода, как, например, поверья о кладах⁵⁷. Одна легенда между прочим относится к известному каменному морю под Ровередо, которое Данте воспел в 12-й песне Ада; говорят, что там стоял когда-то город по имени Магсо, засыпанный обрушившеюся горою⁵⁸. К историческим легендам мы могли бы отнести и те, которыми обставились

* «Господь Бог из живота» (итал.).

имена известных святых; таковы сказания о св. Вигилии, Валентине и Юлиане⁵⁹; но на вопросы народно-исторической критики эти сказания не дают никакого ответа. Их основные черты находятся в Житейниках и Патериках, то есть в тех религиозных преданиях католической Европы, которые наравне с традицией феодального быта сообщают такой обманчивый колорит общности и единства литературному развитию средневекового Запада, какими бы оно ни шло раздельными струями. Учение христианства, возвышаясь над принципом национальностей, которые оно сливало в чувство братства, приносило с собою установленные типы святости и для всех обязательный нравственный канон. Таким образом, в общую основу индоевропейского предания, начинавшего дробиться по народным особям, превзошло новое связующее начало; эти два элемента равно обусловили литературное развитие Средних веков. Отсюда в духовных легендах этой поры поражающее однообразие мотивов: с одной стороны, древний миф, прирожденный индоевропейской расе, продолжает в них отзываться и побуждать к новой производительности, находившей в них удобное выражение; с другой, христианские идеи вносят в них постоянное содержание и столь же постоянные формулы мистического творчества. При такой строгой определенности развития можно говорить об отличиях и оригинальных народных чертах лишь в самом тесном смысле, ограниченном внешностью, и выражение «историческая легенда», приуроченное к известному факту, либо историческому имени, является чисто *формальным* определением. Выше мы заметили, как часто сказочные мотивы с загложшим мифическим содержанием принимали формы духовной легенды; при религиозной настроенности Средних веков переход был очень естествен; это собственно *мифические легенды*. Но точно таким же путем и сказочные мифы могли соединяться с каким-нибудь фактом церковной истории; миф проникал в историю, сказка приурочивалась к житию, либо оно само начинало располагаться в народном воображении, настроенном мифически, по чертам какого-нибудь старого мифа; вследствие того в том, что мы называем *историческою легендой*, иногда не оставалось и следа истории. Отсюда открывалась возможность еще одного перехода: историческая легенда закреплялась церковным преданием, распространялась вместе с церковью, и, переходя к народу, снова падала с высоты канона и литературной неподвижности, становясь религиозной сказкой; между нею и тою древней сказкой, с которой мы начала развитие легенды, иногда нет другого различия, кроме двух-трех исторических имен. Лучше всего проследить главные пути этого перехода на тирольской легенде о св. Юлиане⁶⁰. В Средние века он был покровителем

странников; оттуда и его название *hospitator*^a; к нему обращались с молитвою, прося счастливого пути и ночлега^{b1}; памятники средневековой литературы полны подобными указаниями; мы укажем здесь только на сатирическое стихотворение монаха de Montodon («L'autre jorn m'enpugicy al cel»^b и на сирвентезу Пьера Видаля «Ara m'alberc Dieus e Sans Julias»^c. В провансальском романе «Jaufre»^{25*} мы присутствуем при целой сцене снаряжения в путь:

Massus al jorn s'es residatz
Et es se vestitz e caussatz,
E l'ostes es levatz ab el.
Ab oitan vengro li donzel
Que l'aporton als mans.
E oron que Sans Julians
Li don bon jorn e bon levar^d.

Петр de Natalibus и Викентий de Beauvais говорят об «Отче Наш» в память св. Юлиана; в «Декамероне» Боккаччо (giorn. 2 nov. 2) Ринальдо из Асти спрашивают, какую молитву он читает на пути: «Voi, gentile nomo, che orazione usate di dir?» Al quale Rinaldo rispose: «Ho sempre avuto in costume camminando di dir la mattina, quando esco dall'albergo, un «Paternostro» et un «Ave maria» per l'anima del padre e della madre di S. Giuliano, etc.»^c Житие св. Юлиана объяснит нам причины и обстоятельства этого культа. В целом оно представляется нам одним из разветвлений того индоевропейского мифа, который в Греции вызвал сказания об Эдипе, а в христианской Европе стал легендой, на Западе — исторической легендой о папе Григории Великом, на Востоке — рядом духовных повестей о кровосмесителе⁶². Отсутствует только мотив кровосмешения, но тот же фатализм преступления, та же невинность героя, убийство неузнанных родителей и долгое покаяние. По рассказу св. Антонина, когда св. Юлиан охотился

^a Гостеприимец (*лит.*).

^b «Однажды я поднялся на небо» (*франц.*).

^c Да сохранит меня Господь и святой Юлиан (*прованс.*).

^d Но к утру он проснулся

И даже оделся и обулся,

И хозяин поднялся вместе с ним,

И к этому времени пришли и пажы,

Которые подошли к его руке

И помолились, чтобы святой Юлиан

Послал ему добрый день и доброе вставанье (*прованс.*).

^e «Вы, благородный человек (дворянин), какую молитву имеете обыкновение читать?» На что Ринальдо ответил: — Всегда имел обыкновение (будучи) в пути, говорить утром, когда выхожу из гостиницы, один «отче наш» и одну «авсмерию» ради души отца и матери св. Юлиана и т.д.»

за оленем, олень обратился к нему и сказал: «Ты, который преследуешь меня, будешь убийцею отца и матери». Испугался святой, и чтоб избежать страшной участи, не долго думая, осуждает себя на изгнание. В далекой стране он вступает на службу к одному князю, который в награду за его подвиги делает его рыцарем и устраивает его женитьбу. Между тем родители Юлиана, скорбя о потере сына, отправляются его отыскивать; случайно они приходят в его замок. Юлиана не было дома; его жена расспрашивает странников, и, признав их по ответам и по рассказам мужа, принимает их с почестью и кладет спать в свою постель. В отсутствие жены приходит Юлиан; при виде двух спящих, в нем пробуждается подозрение к жениной неверности, и он убивает их. Когда потом открывается его невольное преступление, он решается всю свою жизнь отдать покаянию, которое разделяет с ним и жена его. На берегу реки, где на переправе погибало много народа, они строят странноприимный дом, перевозят странников и дают приют беднякам. Конец легенды напоминает Житие св. Христофора⁶³. В одной рукописи XV—XVI века мы прочли то же самое сказание; здесь исчезли наивные подробности, нет вещающего оленя, вместо него страшный сон три ночи кряду возвещает Юлиану предстоящее несчастье. Некоторые новые черты напоминают повесть о прекрасном Иосифе: Юлиан удаляется в Египет, делается стольником царя, потом назначен наместником области, женится на царской дочери и сам становится властителем Египта. Слава о нем идет повсюду; богатство его страны и повсеместный голод привлекают сюда его родителей, которые, как и в предыдущем рассказе, приняты царицей. Юлиан в то время охотился; злой двух принимает образ его любимого служителя и в лесу сообщает ему о связях его жены с одним из его баронов: пусть Юлиан идет домой и удостоверится в этом. Незнакомцы, которых он находит спящими в супружеской постели, утверждают его в ложном подозрении, и он совершает роковое дело. Жена уговаривает неутешного мужа положиться на милость Божию, пойти в Рим и покаяться папе; он так и делает и папа назначает ему странствовать по святым местам четырнадцать лет, кормиться милостыней и не ночевать в одном месте две ночи кряду. Когда Юлиан долго не возвращается, жена сама идет в Рим и вымаливает от папы позволение, скрепленное печатями, взять на себя половину мужниной епитимии. Затем она отправляется его отыскивать и находит в Равенне (all'oratorio di Ravenna); за долгим странствованием то же основание госпиталя и та же развязка, как и в предыдущем рассказе.

Тирольская легенда о св. Юлиане (San Zulian), как она до сих пор рассказывается в народе⁶⁴, от всего этого сохранила только остов: низойдя до сказки, она оставила витиеватые формы книж-

ной редакции; применяясь к нуждам ежедневного обихода, она окружилась подробностями крестьянского быта и вызвала деятельность суеверной фантазии. Оказывается, что св. Юлиан родом из Ренденской долины; ночью, услышав шум в доме, он вообразил, что это разбойники, и в темноте убил отца и мать. Он решается быть отшельником и уходит на такое расстояние от своей деревни, с которого не слышит ни петушьего крика, ни колокольного звона. У его могилы розы вырастают зимой, и не водятся змеи; если взять оттуда земли и бросить на змею, то она тотчас околет. По другому преданию, св. Юлиан обратил в камни стадо у пастухов, отказавших ему в молоке; так эти камни стоят и теперь, рассеянные в поле; кто от них отколет кусочек и будет носить на себе, того змеи не кусают.

Отдел поверий и обрядовых мифов, к которым нас естественно приводит это народное распространение легенды, занимает в сборнике Шнеллера укромное место⁶⁵ и не отличается ни богатством содержания, ни чистотою источников. Под рубрикой «Нравы, обычаи и поверья» приводятся приметы и обряды, сопровождающие праздники, и в особенности годовые переломы в разных местах Тироля. Очень немногие из них относятся к началу нового года, и они не интересны: если на 25 января (св. Павла) идет дождь, и вода течет по улицам, будет урожай на вино и на хлеб; 2 февраля медведь выходит из берлоги: если пасмурно, он возвращается в берлогу; если погода ясная, он прячется еще на 40 дней. Интереснее обряды, сопровождающие масляницу⁶⁶. Мы не говорим о комедиях (*comédie*), которые в это время заведено играть по селам: Шнеллер рассказывает содержание одной из них, очевидно, книжного происхождения. Нас более интересуют чисто народные игры, например, та, которая в Триенте, Лависе и других местах итальянского Тироля носит название *Cuisi Gobbi*. Это две толпы ряженных: одни, *Cuisi*, одеты арлекинами, в пестрых цветах, со множеством привесок и погремушек; другие, *Gobbi*, просто в рубашках, с поддельным горбом. В пятницу на маслянице, которая в итальянском Тироле и еще в Вероне зовется «*Il Venerdì dei gnocchi*», то есть пятница клецек, существовало в Триенте такое обыкновение: на площади собирались варить клецки из теста; *Cuisi* становились вокруг, держа друг друга за пояс, чтобы оборонить котел от *Gobbi*, которые старались прорвать живой частокол, добираясь до клецек. Очевидно, здесь сохранилась память мифической борьбы между уходившей зимой (*Gobbi*) и летом (*Cuisi*), приносившим с собою новое плодородие (*gnocchi*); последняя идея лежит и в основании сохранившегося там и сям в Тироле обычая трясти деревья в последний день масляницы, чтобы на следующее лето они дали плод. На сходное в родственных мифологиях мы не указываем, предполагая его известным. Противоположность *Cuisi* и *Gobbi* отразилась, по

нашему мнению, еще в другой карнавальной обрядности: деревенские мальчишки устраивают на улице два вороха сучьев и соломы, и один из ворохов зовется Il Carnevale, а другой La Spia (шпион); пока мальчишки идут ужинать, старики остаются сторожить, чтобы мальчишки соседних деревень не пришли и не подложили огня; затем молодежь возвращается, в ворох карнавала втыкается жердь с перекладиной, с концов которой висят пучки соломы, и обе кучи зажигаются, прежде меньшая, La Spia, а потом и большая. Мы думаем, что здесь предание исказилось, но что в начале обряд сожигания относился только к одному вороху, именно la Spia, символу зимы, как в некоторых местах России сожигают о маслянице *соломенного мужика* (собственно кучу, образуемую из охапок соломы), а у немцев — соломенное чучело, называемое зимою, — то и другое в смысле истребления, погубления вредного существа⁶⁷. Действительно, в Valdi Ledro еще существует обычай сожигать в последний день карнавала «старуху», «brusar la vecchia», то есть большую кучу соломы и хвоста. Шнеллер указывает по этому поводу на сочинение Gabriele Rosa «Dialecti, costume e tradizioni delle provincie di Bergamo e di Brescia»^a. Сколько нам известно, Ecia (то есть vecchia, vecchia) зовется в области Бергамо то существо христианской мифологии, символически изображающее зимнюю смерть года (по замечанию Имбриани), которое в Тоскане носит имя *Бэфаны*, а в Аbruццах — Nata-Peppa: то и другое суть искаженное народом название праздника Епифании. Как в Pescocostanzo (Abruzzo Aquilano) дети поют:

Iesce iesce, sole sante,
E rescalla tutte chiante,
E rescalla chella vecchia
Che se chiama *Nata Peppa*^b;

так и в Бергамском округе существует примета:

A Nedal el fred fa mal;
A la Ecia l'e'n fred che fa crepa^c.

В Ломбардии зовутся letti или nidi della vecchia^d желтые меловые пласты, которые попадают при копании земли; когда в

^a «Диалекты, костюмы и обычаи провинций Бергамо и Брешиа» (итал.).

^b Выйди, выйди, солнце святое,

И согрей все растения,

И согрей ту старуху,

Что зовется *Ната Пенна* (итал.).

^c На Рождество мороз делает больно — (значит) на Сретение такой (будет) холодно, что треснешь (итал.).

^d «Ложка» (слои) или «гнезда старухи» (итал.).

большие жары с поля поднимается пар, то говорят: *el bala la secia*^a, почему и советуется брешанскому крестьянину:

Quand el bala la vecia
Daghen a co la secia^b ⁶⁸.

Обращаясь снова к тирольским поверьям, укажем здесь, вслед за Шнеллером, на мартовские огни и сопряженное с ними выкликание невест, и на огни, зажигаемые в навечерье Егорьева дня, в знак того, что с этой поры (*bis zum genannten Tage?*^c) выгон стада свободен. Подобный же обычай существовал в окрестностях Триента и Перджине на Иванову ночь; около Перджине рассказали, что в эту ночь цветет папоротник, и цвет его, снятый с росой, обладает свойством превращать металлы; в Фольгарейте было поверье, что ведьмы собирают вредносные травы, которые служат им для произведения гроз, во время вечернего трезвона на праздник св. Иоанна. Теперь выводятся и поверья, сходные с нашими купальскими, и самый обычай зажигать *falò*; тем настоятельнее чувствуется потребность собрать рассеянные по Италии черты этого обще-индоевропейского обычая; критика романского мифа могла бы только выиграть от этих наблюдений. Иоанн Креститель считался покровителем Лангобардского королевства в Италии, в честь его построена соборная церковь в Монце; с другой стороны, не менее известны блестящие празднества, сопровождавшие в республиканской Флоренции день, посвященный ему Церковью; о них подробно говорят Виллани, Гиро Дати и др.⁶⁹ В XV столетии отцы Феррарского собора свидетельствуют, как распространены были в итальянском народе суеверия купальской ночи:

«*Prohibemus ac vetamus ne quis ea nocte, quae diem s. Johannis Baptistae Nativitatis sacrum praedit, filices filicumque semina colligat, herbas cujusvis generis legat, succidat, evellat, earumque vel aliarum semina terrae mandet, neve pannos linneos aut laneos nocturno aeri, aut rori excipiendo, exponat inani superstitione ductus fore, ut tineae aliave animalcula ea ne attingant aut corrodant*»^d ⁷⁰.

^a «Пляшет старуха» (*итал.*).

^b «Когда пляшет старуха, подавай ведро» (*итал.*).

^c До определенного дня (*нем.*).

^d «Не позволяем и запрещаем, чтобы кто-либо в ту ночь, которая предшествует святому дню рождения св. Иоанна Крестителя, собирал папоротник и семена папоротников, выбирал травы какого бы то ни было рода, и семена их (папоротников) или иных (трав) предавал бы земле, ни куски полотняные, или шерстяные выставлял бы на ночной воздух либо под росу, побуждаемый пустым суеверием, чтобы моль или другие мелкие животные не добрались до них и не поели бы» (*лат.*).

В половине XVI века кармелит Battista Mantovano в латинских виршах, которые он посвятил описанию праздничных дней, еще раз возвращается к купальским огням и цвету папоротника (*De Nativitate S. Jon. Baptistae*):

Ecce dies Juni vigesima quarta subintrat,
Ferte faces, date thura, facis accendite lychnos etc.

Sunt quoque qui filicem jurent hac stmina nocte,
Gignere, et hac ipsa deponere semina nocte.
Ista dies igitur non solum festa vocari,
Verum etiam Miranda potest, quae talia semper,
Cum redit, apportat secum miracula rerum^a 71.

В одном рукописном сборнике начала XVI же столетия находим между прочим объяснение последнему суевию и самый ритуал, как находить волшебное зелье, переносащий нас на почву христианских двоеверных представлений:

Le seme della felce à queste virtù: nel cospetto della gente sarà soprasaltato in ogni bene, e mai non sarà in povertà, e arà ogni grazia ch'egli vuole, e non potrà morire senza penitenzia. E perciò il diavolo che è corompitore di tutti i beni, la notte di Santo Giovanni Batista, quando la detta erba fà seme, e'l diavolo istà aparechiato e portalo via; e questo fà perchè l'uomo non si possa fornire di questo bene. E Messere Santo Giovacchino (?) trovò rimedio contra'l diavolo visibili e invisibili. Il modo a cogliere lo seme si è questo: che tu togli fogli di carta di bambagia e aconcagli intorno a modo d'una lanterna, e scrivi ogni foglio questi vangeli, cioè *In principio erat verbum; Libera gratia timoris in Jesu Christo*, cioè il vangelo della Natività della Vergine Maria; e l'altro vangelo: *Erat Jesus eisiens (?) demonium*, quello si legge... alla domenica di quaresima; e l'altro vangelo si è: *Recumbentibus undecim discipulis*, il quale si legge nella festa dell'Ascensione di Jesu Cristo. E come tu ai scritti questi vangeli, fendi la carta e metila sotto la felce; e questo si fà la vilia di santo Giovanni Batista dopo it tramontare del sole. E la mattina innanzu che si le ivi el sole, va alla detta erba e troverà ditto seme^b.

^a О дне рождения св. Иоанна Крестителя.

Вот наступает день двадцать четвертый июня,
Несите факелы, воздайте воскурение, зажигайте светильни факелов и т.д.
Есть также люди, которые уверяют, что этой ночью папоротник
Вырастает и в эту же ночь откладывает семена.
Значит, этот день не только может называться праздником,
Но еще и днем чудес, потому что также всегда,
Когда приходит (вновь), приносит с собой чудеса.

^b «Семя папоротника обладает такой силой (действия): человек в глазах людей преисполняется всякого блага и никогда не будет в бедности, и будет иметь всякую

Мы недаром распространились в сравнениях этого рода; чтобы изучение обрядовых подробностей могло повести к тем национально историческим выводам, какие мы вправе ожидать по самому свойству материала, необходимо прежде всего ориентироваться на самой почве и не прибегать к далеким сравнениям, пока туземные не будут исчерпаны возможно полным образом. Только тогда и уместны, и полезны указания, например, на германские мифы, когда каждое итальянское суеверие будет исследовано и сличено по всем его областным особенностям, и когда достаточно выяснится национальный тип его проявления. Мы думаем, что подобный путь изучения уяснит многое в обрядах и поверьях итальянских и вообще романских и приведет их в ближайшую связь с старо-римским мифом и обрядностью. Так, тиролевские *pianzotti* и корсиканские плакальщицы восходят к римским *praeficae*; обычай мастеровых выпрашивать себе первого августа подачку, так называемое *feragosto*, обычай, равно известный в Тироле, Тоскане и Модене, напоминает празднование римлянами *feriae Augusti*. Но для такого исследования, ограничивающего сравнения пределами одной страны и народности, не только не собраны необходимые материалы, но, можно сказать, самое собрание еще не началось, а если что и сделано в этом смысле, то не удовлетворяет требованиям научной критики. Если исключить книгу Габр. Розы (*Dialetti, costumi e tradizioni delle provincie di Bergamo e di Brescia*) и брошюры Деи-Бартоломеи и аббата Августина Даль-Поццо, то все остальные цитаты Шнеллера указывают на Гриммов, Цингерле, Панцера, Фонбуна и т.п.; таким преждевременным расширением границ сравнения теряется из виду народный грунт, на котором необходимо, прежде всего, стать крепко, чтобы не плутать потом в дальнейших сближениях. Не только не собраны и не записаны

милость, какую захочет, и не умрет без покаяния. И поэтому дьявол, нарушитель всякого благополучия, в ночь святого Иоанна Крестителя, когда помянутая трава наливая семя, появляется и уносит его; он делает это, чтобы человек не мог снабдить себя этим добром. А господин святой Иоаннушка нашел средство против дьявола видимого и невидимого. Способ рвать семя такой: возьми листы хлопчатой бумаги и сверни их наподобие фонаря, и напиши на каждом листе такие евангельские изречения, как «*In principio erat verbum*» (лат. «в начале было Слово»), «*Libera gratis timoris in Jesu Christo*» (лат. «избавь ради страха перед Иисусом Христом»), т.е. Евангелие о рождении девы Марии, — и другое Евангелие «*Erat Jesus exigens (?) demonium*» (лат. «Иисус изгонял беса»), которое читается... в воскресенье великим постом; и другое Евангелие такое: «*Recumbentibus undecim discipulis*» (лат. «когда возлежало одиннадцать учеников»), которое читается в праздник вознесения Иисуса Христа. И когда напишешь эти Евангелия, разорви бумагу и положи ее под папоротник; и это делается накануне дня святого Иоанна Крестителя после захода солнца. И утром, раньше чем взойдет солнце, пойдя к названной траве, и найдешь названное семя» (итал.).

удовлетворительно народные обычаи, доживающие свой век по разным областям Италии, но и из обнародованных памятников старой письменности, хроник, статусов и записей не извлечены те бытовые подробности, которые могли бы бросить свет на существующее народное предание⁷².

Только тогда, когда это будет сделано, можно будет допустить сравнение с мифологической средой иных народов, не опасаясь уменьшить его доказательность нарушением последовательных наведений. Тогда сама собою выделится и мера примеси и вторжения чуждого мифа — в настоящем случае я разумею германский — и можно будет говорить о вкладах в науку немецкой мифологии. Менее, чем другие страны, колонизованные Римом, Италия потерпела в своем этнографическом составе от вторжения чуждых народностей; народы приходили и уходили, не заживаясь здесь на временных сельбищах и не оставляя по себе прочной государственной традиции; только на юге норманнам удалось основаться и привить свое феодальное устройство, но и они подвергаются уподобляющему влиянию туземной среды, и может быть, раньше, чем при Гогенштауфенах, раздавались при дворе сицилийских Вильгельмов первые звуки итальянской поэзии²⁶. Только на севере Италии германский элемент мог удержаться крепче, постоянно поддерживаемый новыми приливами из-за Альпов, походами императоров и ленными связями северо-итальянских владельцев. Все это дает некоторое основание допустить вторжение германского мифа в зыбкую среду живучего народно-итальянского поверья. Но он мог проникать еще другим путем, литературным; так, Вальтер Аквитанский мог попасть в хронику Новалийского монастыря (в долине Сузы, под Mont-Cenis), которая приводит длинные отрывки из латинской поэмы, сложившейся о нем на германской почве: Вальтер сделан даже иноком этого монастыря, одним из тех типических иноков средневекового эпоса, в которых подрясой продолжает догорать богатырская удаль, и они совершают диковинные подвиги, как монах Ильзан в «Розенгартене»²⁷ и frère Jean des Entommeurs Раблэ, основатель веселой Телемской обители. Таким же путем северная сага о борьбе со змеем приурочена на итальянской почве в хронике Вильгельма Gemeticensis. Вот что рассказывается там о норманне Торстейне:

«Longobardi vero (разумеются южно-итальянские Лонгобарды) et invidia commoti... duxerunt eum in locum ubi morabatur immanis draco cum magna multitudi-
ne serpentium. Deinde, ut draconem venire senserunt, confestim fugerunt. Turstinus autem ignarus doli, dum socios suos fugere cerneret, et obstupescens causam tam subitae fugae ab armigero suo inquireret, en re-

penite flammivorus draco illi occurrit, et caput sonipedis ejus hianti ore invadit. At ille abstracto ense viriliter feriens feram mox peremit: quin etiam venenoso flatu infectus tertio die obiti. Nam clypeum ejus, quod mirum dictum est, flamma et ore draconis irrumpens, momento totum combussit»^a 73.

Выше было указано, каким космополитическим, международным элементом являлась в развитии Средних веков литература католической церкви, поучений и легенд: через их посредство многие народные поверья, в виде чудес и откровений, распространились за границы своего проявления у одного народа и входили в чуждую им мифическую среду других народов. Так, сказание о Диком Охотнике в легенде Гелинанда могло дать повод к известной новелле Боккаччо (пов. 8, giorno V), войти эпизодом в рыцарский роман⁷⁴ и дать пищу средневековому воображению в бесчисленных аллегориях любви, любовного преследования и мести, хотя впрочем, как мы заметили в другом месте⁷⁵, германский миф мог пройти в новеллу и вообще в произведения искусственной литературы другим путем, прямо из народных итальянских пересказов. На эту возможность нам указала легенда из окрестностей Комо, сообщенная в «Фацециях» Поджио; теперь она подтверждается несколькими редакциями сказания о Диком Охотнике, записанными в итальянском Тироле. Шнеллер соединил их вместе с отрывочными поверьями о Берте и некоторыми другими в отделе саг (Sagen)⁷⁶. Понятно, что с его точки зрения они получают громадный смысл, когда таким образом на итальянской почве ему раскрывались факты немецкой мифологии; но ближайший осмотр показывает, как уединенно они стоят на этой почве, чуждые пришельцы с Севера, сразу узнаваемые и по одежде, и по языку и обычаю. Начать с того, что все они записаны в местностях, занятых древнею немецкою колонизацией, либо сильно насыщенных германским элементом. Августин даль-Поццо упоминает об Ostersteela (=Osterstein) на горе Rotzo, и улице Otera в Foza⁷⁷; о Froberta, «Frauberta dal nas longh», мы говорили выше; bilde Beiber (wilde Weiber), bilder Mon, Bedelmon и l'om salvadegh представляют другой пример лингвистического смещения; ведь-

^a «Лангобарды же, и завистью подвигнутые, повели его в место, где пребывал ужасный змей с великим множеством змей. Затем, когда увидели, что змей приближается, тотчас же убежали. А между тем, как Турстин, не подозревая коварств и видя, что два его спутника бегут, и, изумляясь причине столь внезапного бегства, спрашивал (о ней) своего оруженосца, вот неожиданно огнедышащий змей явился перед ним и напал с разверстым ртом на голову его звуконового (коня). Но тот (Турстин), извлеки меч, мужественно поражая (его), вскоре зверя убил; однако ядовитым дыханием зараженный на третий день умер. Ибо шит его, что удивительно сказать, от огня и дыхания змея при нападении мгновенно весь сторел» (лат.).

ма или фея, преследуемая Диким Охотником, просит крестьянина: *fa un Kraus (Kreis)*; в *Pifferonz* и *Pifferonza*, именах волшебных существ, Шнеллер думает найти слова немецкой литании: «*Bitt für uns*» в так называемых *sette comuni*²⁸, с древним немецким населением, народ, по свидетельству Авг. даль-Поццо (*Memorie istoriche dei sette comuni Vectntini. Vicenza, 1820*), говорил о «*die seiligen Waiblen*»^a и слышал их *Klaga*^b, которая считалась предзнаменованием смерти (*vortoedt*).

Внешний вид расторженности и сбивчивости, в котором дошли до нас эти саги, едва ли можно отнести единственно на счет собирателя и приписать бедности материалов, бывших у него в распоряжении. И здесь мы узнаем продукт иной мифической среды, который не успел приняться среди новой, ни осилить ее восприятием в себя, и таким образом положить начало самостоятельному мифическому творчеству. Оттуда расторженность как следствие внешнего сплочения: романский миф входит в германский, и наоборот, лингвистическим помесям, которые мы указали выше, соответствуют помести мифов, нравов и обрядов. Так всегда бывает на больших народных границах, и никогда в результате не получается новый, цельный организм; одна народная особенность стирается и подается от столкновения с другою, которая настолько же стирается и подается, но от всего этого образуется не новая народность, а только помесь старых этнографических элементов при значительном ослаблении народного сознания. Все эти явления должны были повториться на южной окраине Альпов, где Италия встречалась с Германией. Это очень живописно выражено в одной фриульской легенде (*Lis striis di Germanie*), записанной Катериною Перкото. На вершину зеленой Тенки²⁹ каждый четверг на рассвете прилетали в былое время германские феи, в белых одеждах, с красным покрывалом на белокурых волосах. Здесь, на лужайке, встречали их волшебницы Краины и Фриуля, вместе плясали и миловались, и где касались их легкие ножки, там расцветали фиалки, лилии и колокольчики; говорят, что Сильвериио, этот проклятый, что обваливает гору насупротив Москарда, выходил тогда на свой обрыв, чтобы полюбоваться на них, в зеленой шапке и розовом жилете. Теперь на лугу Тенки более не видать волшебных плясок, дружба порвана, и немецкие феи, одетые в черное, с распущенными волосами, сидят на границе и плачут по утраченному счастью.

Саги, сообщенные Шнеллером, производят на нас именно впечатление немецких и итальянских фей, слетевшихся на мифи-

^a «Блаженные жены» (нем. искажен.).

^b «Жалоба» (нем.).

ческую пляску: в немецком мифе мы склонны подозревать романскую струю.

Сказания о Диком Охотнике, неизвестно почему, собраны у Шнеллера под две различные рубрики: *Der Beatrik* и *Wilder Mann, Wilder Jäger, Wilde Weiber*^a. Там и здесь одно содержание и одинаковые подробности; преследуемую, и обыкновенно жертвою охотника, бывает лесная баба (*wildes Weib*), ведьма (*zubiana, dubiana*, как объясняет Шнеллер, от *zobia*, итальянск. *giovedi*, по распространенному в Германии поверью о четверговом полете ведьм), либо одно из тех мифических женских существ, по имени *Angana, Enguana, Eguana*, столь же неопределенного, двойственного характера, как и *Bergostanö, Bergostanö*, о которых Шнеллер сообщает (в примечании к с. 226), что они то являются милостивыми к людям, то пожирают их. Эта двойственность указывает, по нашему мнению, на затмение мифического чутья вследствие исторического роста мифа и вследствие смешения. Так в Нонсберге анганы представляются ведьмами, устрашающими ночью; в Вальсугане, в горах у Ронки и Ронченьо, это, напротив, существа благодущные, то молодые и прекрасные, то дряхлые и в морщинах. У них свой король, они живут в пещерах, среди лесов и лугов, по близости источников, в которых моют свою пряжу. Показываются они особенно на рассвете и в сумерках; они благоволят к людям, преимущественно молодым; их пожелания приносят счастье, их проклятие грозит горем. Если они подарят что-нибудь, подарку нет износа. Они сближаются с людьми, выходят замуж под каким-нибудь странным таинственным условием, неисполнение которого со стороны мужа заставляет их покинуть его навсегда⁷⁸, как в повести о Мелюзине, как в Лоэнгрине и римской сказке о Психее и Амуре³⁰, впрочем, с другим поворотом мифа и перенесением таинственного условия с жены на мужа. Все это, вместе взятое, напоминает нам не столько *die seligen Fräulein*^b немецкой мифологии, сколько романскую фею западных долин По и вальденских Альп, *Фантину*, одетую в прозрачный туман, только издали показывающуюся людям, но всегда благодущную. На поле, во время жатвы, мать безбоязненно оставляет своего ребенка в люльке: его оберегает Фантина, баюкает его своею песнью и отгоняет мух. Если увлеченная разливом горной реки колыбель пристанет к берегу — это Фантина его направила; если на голом утесе покажется цветок, его холила, поливала Фантина. Заблудившейся девушке она показывает дорогу и помогает отыскать овцу: так в одной народной песне, сообщенной Мишле Мустоном (*Muston*):

^a Дикий мужчина, дикий охотник, дикая женщина (*нем.*).

^b Счастливые девушки (*нем.*).

Ay vist una Fantina
 Que stendeva, là mount,
 Sa cotta néblousina
 Al'broué de Bariund.
 Una serp la séguia
 De coulour d'arc en cel,
 Et sù di roc venia
 En cima dar Castel.
 Couma'na fiour d'arbroua,
 Couma nèva dal col,
 Passava sù la broua
 Senz'affermiss'ar sol.
 Avioù perdu ma féa;
 La Fantina me di:
 Ven coum mi sù la scéa
 Et la troubérou li^a 79.

Поверье о Берте, в одном из его тирольских пересказов, мы привели выше. В других она является женою Дикого Человека, Wilder Mann, l'om salvadegh, который научает жителей Фольгарейта готовить сыр из молока, пока те не напоили его пьяным⁸⁰. То же самое рассказывают о нем в Vallarsa, без всякого отношения к Берте⁸¹. В типе Сальванеля (Salvanel)⁸² все эти черты соединяются: это краснокожий человек, который живет среди лесов в пещерах, где у него стада тучных овец с богатою шерстью. Ночью он ходит на поиски и выпивает молоко у пастухов. Одному из них удалось поймать его, налив вина в молочные горшки (Китоврас-Кентавр). После неудачных попыток к побегу Сальванель начинает расспрашивать пастуха, какая это была жидкость, погрузив-

^a Я видел Фантину,
 Которая распростирала, там наверху,
 Свою облачную юбку,
 По скалам Бориунда.
 Змея следовала за ней
 Цвета радуги,
 И по скалам шла
 К вершине Кастела.
 Как цветок,
 Как снег на холме
 Она проходила по скале,
 Не опираясь на землю.
 Я потеряла мою овцу;
 Фантина мне сказала:
 — Пойдем со мной на холм,
 И ты найдешь ее там (*итал.*).

шая его в столь сладкий сон. Пастух схитрил в ответе, будто это сок растения из рода терновников. «Так я молю Бога, — сказал Сальванель, — чтобы оно везде принималось и пускало корни, куда только достягает земля». Так и сделалось; если бы не солгал пастух, виноград рос бы теперь на таких вершинах, на каких растут приземистые терновые кусты. На вопрос пастуха, разве ему не достаточно собственного молока, что он промышляет чужим, Сальванель отвечал, что свое ему необходимо для делания сыра; и вслед затем Сальванель научает хозяина делать сыр, масло и так называемую роина или риана. Когда хозяин из благодарности отпускает его на волю, Сальванель кричит ему издали: «Напрасно ты меня высвободил, а то бы я научил тебя, как делать воск из сыворотки». Демоническая натура Сальванеля-Китовраса напоминает нам шаловливых лесных богов классической мифологии, породнившихся с Бертою, подобно тому, как в северное сказание о Диком Охотнике проникли романские Анганы-Фантины.

Тирольский Огсо уже совсем романского происхождения — это будущий Огр детских сказок; как ни затерлась и как ни неопределенна его физиономия, она все же не более, как старый Orcus Римлян, Катулловы

«malae tenebrae

Orci, quae omnia bella devoratis»^a.

(Catull., 111, 13—14).

Его всепоглощающий силы не минует история: посмотрите на тирольские поверья, как они спутаны, заглохли, побледнели. Говорят, что многие из них вымерли со времен Тридентского собора; рассказчики прибавляют, что поверья исчезли вместе с медведями и волками. Тупой католический гнет, которому начало положено в Триенте, не мог обойти народной поэзии; на место сказки он поставил монастырскую легенду, в роде той легенды о чудотворном распятии, которую мы привели выше; наивное поверье стало аллегорией, в которой поэтическое движение уступает место поученью, и во что прежде верилось, то должно теперь отвращать от верованья. Вот между прочим во что обратился поэтический образ Анганы: «У одного мужа была жена; всякий раз, как она ложилась спать, он замечал, что ее косы спускались с постели; это возбудило его подозрение. Раз, когда он остался настороже, жена встала ночью, намазалась какой-то мазью, сказала: “Schiva boschi e schiva

^a «ты, мрак зловещий

Орка, милое все для нас губящий» (лат.).

selve” (то есть минуй лес и дебри), и была такова. И он тоже встал, также намазался, но ошибся в словах: “Passa boschi e passa selve” (по лесам и дебрям). И понесся он по лесам и дебрям, так что его платье разлетелось в клочья, а руки и лицо были искажены. В большом дворце он увидел множество ведьм, которые все плясали, и его жена была между ними; но, признав его, она исчезла; он поспешил за нею и увидел другой дворец с 365 окнами, затем зеленый луг с семью тучными и семью тощими коровами, потом улей, из которого пчелы вылетали кверху, но какая-то тайная сила притягивала их снова вниз. Дома священник объясняет ему видение: дворец — это год, 365 окон соответствует числу дней в году; зеленый луг — Церковь Христова, тощие коровы — грешники, тучные — праведники. Пчелы — это бедные души, которые стремятся к небу, но не в силах подняться, пока не очистятся от всякия скверны».

Так поэзия иезуитского католичества вытесняла мало-помалу ту живую поэзию народа, которую, удаляясь на небо, боги оставляли по себе на память людям. Тем более поводов заняться ею: для истории романского мифа почти ничего не сделано, хотя задача стоит того, чтобы ею заняться. Покамест эти строки, вызванные сборниками итальянских сказок, закончим припевом тирольского сказочника:

Larga la foglia,
Stretta la via,
Contè la vostra,
Chè ho contà la mia^a.

Карльсруэ, 23-го июня 1868 года.

Примечания А.Н. Веселовского

¹ Летописи русск. литер. и древности, т. III, смесь и библиография, стр. 92—93; сл. также т. IV [стр. 75], в числе заговоров, сообщенных Афанасьевым, № 2 а, в, с.

² Ср. у Гримма, между формулами Марцелла, Cap. 8, p. 58: *de manu sinistra muscam capies etc.*; и cap. 14, p. 103: *ad dolorem uvae scribes in charta et collo laborantis in linteolo suspendes: formica sanguinem non habet fel, fuge uva, ne cancer te comedat* [левой рукой возьмешь муху и т.д.; при боли в язычке напишешь на листе и на шею больного в платочке привесишь: муравей не имеет ни крови, ни желчи, беги, язычок, чтобы рак тебя не съел (*лат.*)].

^a «Широк лист,
Узка дорога —
Расскажите вашу сказку
Потому что свою я (рассказал)» (*итал.*).

³ Сл. «обходи апостольстии», упоминаемые в числе отреченных книг, см. Шапов, Русский раскол [старообрядчества, 1859], стр. 449.

⁴ Приводим из нее отдельные черты, как более характеризующие итальянское народное суеверие:

Al nome di Dio e della vergine Maria e di tutta la santa corte del paradiso. Amen. Questa si è l'orazione del beato santo Cipriano la quale sia sempre con esso noi et absoluzione di tutte malie e fatture e legami e mali occhi; e diciesi tre volte nel di della domenica, la quale disrompe e scioglie tutti i malificii d'iddio con grande virtù. Amen. Comincia. [Во имя бога, и девы Марии, и всего святого воинства рая. Аминь. Вот молитва блаженного святого Киприана, каковая да будет всегда с нами, и (да производит) прекращение всякой порчи и чар, и уз (магических), и дурного глаза; и произносится три раза в день воскресенья, каковая разрушает и снимает все козни против бога с большой силой (действия). Аминь. Начинается].

Описывается состояние греховности человека, подпавшего власти дьявола:

Non sapeva il tuo santo nome, e li nuvoli e' non lasciavano venire acqua sopra la terra, e gli alberi non davano el loro frutto. Io andava per le greggie delle pecore e incontante si disertavano, e le femmine legava, i pesci del mare e' non andavano per li loro corsi per multitudinea della mia malizia. Convertito sono nel tuo santo nome in tutto il mio cuore e di tutto la mia mente, e sono nel tuo amore e'tuoi comandamenti: però che tu, nostro Signore Giesù Cristo, se'unico figliuolo d'iddio altissimo. Io ti priego che tu disrompi i legami delle nuvole, e isciogli da me ogni fellonia, e discenda la piovra sopr'alla faccia della terra, e dia li frutti suoi, et partoriscono le femmine li lo(ro) figliuoli senza veruna macula, e sughino il latte delle madri loro, et isciogliansi i pesci del mare, e tutte le cose che sono in essa per lo tuo santo nome; et fugga da loro ogni spirito immundo e alcuno male non permanga in loro. Chi questa scrtita porterà sopra se, ovvero a cui, sarà letta, si sarà isciolto da ogni fattura, e compierà il loro lavoro e'l nome del senso loro. Et tu, signore nostro Giesù Cristo, guarda il servo tuo Piero di Giovani Benini, o qualunque persona sopra a se porterà, sia guarito da ogni fattura e dal diavolo e da ogni suo insidio, per lo tuo santo nome glorificato in cielo e in terra... Et se fattura fosse stata fatta in alcuno filato o in bambagia, o in lino, o in toga d'uomo, o in ossa d'animali... o malatili o pesse, siamo isciolti da questo servo Peiro ditto o di qualunque persona fosse nella casa. E se fosse fatta in legno o in cera, o in libro, o in carta vergine, o in passi, o in acqua, o in vetro senza acqua, o in vaso di terra cotta, o in pietra o in sepola, o in Ebreo o Saracino o Cristiano, o in mare, etc. [Не знал(я) твоего святого имени, и (вследствие моих чар) облака не пускали воду нисходить на землю и деревья не давали своих плодов. Я вселялся в стада овец и немедленно они рассеивались, и связывал (утробы) женщин, и рыбы морские не ходили по путям своим вследствие множества моих козней. Я обратился к твоему святому имени всем сердцем своим и помыслом, и пребываю в твоей любви и твоей заповеди: ибо ты, наш господь Иисус Христос, еси единственный сын высочайшего бога. Прошу тебя, чтобы ты разрешил узы облаков и отогнал от меня всякую скверну, и чтобы сошел дождь по всему лицу земли, и (земля) принесла бы плоды свои, и женщины рождали бы своих детей без всякой помехи, и пусть они (дети) сосут молоко своих матерей, и пусть ходят (свободно) рыбы морские и все

существа, что есть (на земле) ради твоего святого имени; и пусть бежит от них всякий нечистый дух и никакое зло не пребудет в них. Кто будет носить на себе эту записку, или над кем она будет прочитана, тот будет избавлен от всякой порчи, и покончит свое дело и то, что у него в мысли.

А ты, Господь наш Иисус Христос, охраняй раба твоего Пьеро ди Джованни Бенини или всякого другого, кто будет носить (эту молитву) на себе, чтобы он был огражден от всякой порчи и от дьявола и от всяких его козней ради твоего святого имени, прославляемого на небе и на земле... А если колдовство было совершено на какой-либо пряже или хлопке или шерсти, или на льне, или на человеческой тоге (одежде), или на костях животных... или больных или... пусть мы будем освобождены (от него), этим упомянутым рабом (Божьим) Пьеро или кем-нибудь, кто будет в доме. А если было совершено (колдовство) на дереве, или на воске, или на книге, или на чистой бумаге, или на следах, или на воде, или на стекле без воды, или на сосуде из обожженной глины, или на камне, или на отрубях, или на еврее, или сарацине, или христианине, или на море и т.д. (*лат.*)).

⁵ Обращаем внимание на эту суеверную подробность. См.: Rochholz, *Deutscher Glaube und Brauch*. Bd. I, Gold, Milch und Blut, в особенности стр. 15³². В одной суеверной росписи дней, по каким следует пускать кровь, и по каким нет [*«Del traite del sangue secondo disse Santo Iohanni. Santo Giovanni Batista disse per lo abbondamento dal sangue e per malattie dell'uomo e per li dolori che addivegnono di questo modo, chel trasse di majestero e scrisse che noi dovessimo conversare lo sangue e fare altri nostri fatti in certi di e ciascuno mese dell'anno»*], [О пускании крови по слову святого Иоанна: Святой Иоанн Креститель сказал, что в случаях избытка крови и при болезнях человека и при болях, которые случаются, действуют так, как он вынес из учения и написал (а именно), что мы должны пускать кровь, и делать прочие наши (врачебные) операции в известные дни и в каждый месяц года] замечается между прочим о шестом дне месяца, что тогда кровопускание полезно: *a di VI è buono, che n'esce sangue e acqua*; в первый же день месяца, напротив того, оно вредно: *lo primo del mesese te ne toglì, sarai giallo*. [В шестой день (кровопускание) хорошо, так как (тогда) выходят кровь и вода. — В первый день месяца не бери ее (кровь); сделаешься желтым (*итал.*)].

⁶ Так, между прочим, детская песенка, которая поется для того, чтобы выманить сверчка, у Шнеллера, стр. 149—250 (*Gril gril de San Zuam*) поется и на Комском озере (*Bolza, Canti popolari comaschi*) и, если не ошибаемся, в Пьемонте.

⁷ Какие непростительные натяжки позволяет себе автор для проведения своей германской гипотезы, лучше всего доказывает следующее место. *Dei Bartolamei* [Бартоламеи] в своей книге *«Cenni intorno al carattere, ai costum e alle usanze dei popolo Perginese etc.»* рассказывает об одной надгробной речи, которая в XVII веке была произнесена в Левине и начиналась такими словами: *«Sendo morta l'anima del qui presente defunto cadavere* (так как умерла душа лежащего перед нами усопшего тела). Выражение, не доказывающее ничего, кроме тупости оратора; так оно представлялось и Бартоламеи. Для Шнеллера оно является многозначительным: *«Die Stelle ist lächerlich, — говорит он, — aber sie gibt einen verständlichen Wink. In Deutschtirol wird nämlich am Grabe mit einer ungefähr ähnlichen (!) Eingangsformel für die abgeschiedene*

Seele gebetet, welche Formel der Priester mit lauter Stimme spricht. Obige Stelle mag nun immerhin, wie dei Bartolamei meint, "in den Annalen der kirchlichen Redekunst Epoche maschen", aber man wird des Milderungsgrundes nicht vergessen dürfen, dass sie ein Übersetzungsfehler ist. [Место пустяшное, но в нем заключен очень ясный намек. А именно: в немецком Тироле у могилы для молитвы использовалась малопонятная сходного рода вступительная формула за *ушедшую* душу, которую священник произносил вслух громким голосом. Вышеупомянутое место, тем не менее, как полагает Бартоламеи, «в аналах церковного ораторского искусства могло бы стать эпохальным», но не следует забывать об одном смягчающем обстоятельстве — о том, что это ошибка перевода.] (см. стр. 243, прим. 1). Как будто итальянцы сами по себе не могли сказать глупости и должны были ожидать немецкого оригинала. Все это выводится тождественностью прилагательных *morto* с *abgeschieden*, которые, впрочем, как известно, далеко не синонимы друг другу.

⁸ См. также *Italianische Nachtgebete*, сообщенные проф. Паганини Кёлеру со слов тосканских крестьян, в *Jahrbuch für rom. und engl. Liter.*, VIII, 4, [1867, стр. 409—417].

⁹ В прошлом году Girolamo Amati напечатал на 62 страницах несколько народных заговоров и суеверных формул по рукописям XIV века. В предисловии он объясняет цель своего издания: «a documento della dibonarietà de' nostri avoli» [как документов простодушия наших дедов (*umal.*)]. Это характеризует точку зрения. Между заговорами попадаются и некоторые из приведенных нами по рукописям Риккардианской и Лаврентинской библиотек.

¹⁰ На распространение итальянской сказки указывает самое разнообразие названий, которые она носит по разным областям Италии: *fiabe* во Фриуле, *fiabe* в большей части Венецианской области, но в Вероне *rosaria*; *esempio* в Ломбардии, но в Бреши *storia*, в Кьяри *pastoscia*, в Павии *proverbio*; в Романо, в округе Бергамо, *panzanega*; в Пьемонте обыкновенно *storia*, но в Кварньенто, в Александрийской области, *cuintuie*; в Генуе *foa*; в Болонье и Романьях *foia*; в Риме *favola*; в Сицилии *cuntu*, а в некоторых местностях Калабрии *romanzella*. E. Teza, *I tre capelli d'oro del nonno sà tutto*. Novellina boema. Bolona, tipi Fava e Geragnani, 1866, pag. 11.

¹¹ Ср. у Шнеллера *Storielle da rider*, pp. 171—180, и в собрании Видтера и Вольфа, №№ 18 (у Шнеллера № 1), 19 (2, 4, 5) и 21.

¹² *Le tradizioni popolari nei roemi di Antonio Pucci*, pp. 11—13. Кстати, укажем также, что пьемонтская сказка, помещенная нами в предисловии к *Novella della figlia del re di Dacia*, pp. XXIX—XXX, совершенно соответствует помещенной у Шнеллера под № 8: *Le due sorelle*.

¹³ Шнеллер, № 19, pp. 38—42.

¹⁴ В пьемонтской сказке первая красавица кричит: «Pera, pera!» вторая: «Acqua, acqua!» Третий померанец надломлен уже у самого колодца, над которым росла груша (pera).

¹⁵ Нет сомнения, что в первоначальном рассказе ведьма, обманывающая девушку, тождественна с той, которая сулит царевичу недолгу.

¹⁶ В калабрийской редакции этот припев звучит так: *Cocconaro mio, bel cocconaro, che tu possa dormire, l'arresto bruciare e la brutta, vecchia non più mangiare*. [Повар, мой прекрасный повар, если бы ты мог заснуть, жаркое — сгореть, а отвратительная старуха — не есть больше (*umal.*)].

¹⁷ См., например, у Шнеллера № 53: *Zuam dal fort* (ср. Видтера, № 2) и № 54: *Zuam Vallent*. *Zuam Vallent*, одним ударом ранящий семерных и убивающих сто (мух), встречается и в русских сказках.

¹⁸ См. статью: *Le tradizioni popolari nei poemi d'Antonio Pucci*.

¹⁹ Сл. в старой Эдде *Helgakvida Hundingsbana*, I, строфы 2, 3 и 4.

²⁰ *Liebrecht*, II, pag. 238 и след. Позднее этим рассказом воспользовался Карло Гоцци [в пьесе-сказке «Любовь к трем апельсинам»].

21 G. Widter, A. Wolf und R. Köhler, № 10, *Der arme Fischerknabe*.

²² «Hoffentlich wird die Geschichte der Poesie noch ausführlich zu zeigen geben, dass die sämtlichen Überreste unserer altdeutschen Poesie bloss auf einem lebendigen Grund von Sagen gebaut sind und der Masstab der Beurteilung ihres eigenen Werts darauf gerichtet werden muss, ob sie diesem Grund mehr oder weniger treulos geworden sind... Ich wenigstens meinerseits habe es nie glauben können, dass die Erfindungen der Gebildeten dauerhaft in das Volk eingegangen, und dessen Sagen und Bücher aus dieser Quelle entsprungen wären». [Можно надеяться, что история поэзии, написанная во всех подробностях, покажет, как немногие остатки старонемецкой поэзии возникли на плодородной почве саг и что их подлинная ценность определяется тем, более или менее надежной была эта почва ... По крайней мере, я убежден, что литературные вымыслы проделали долгий путь от народа, и все саги, книги порождены этим источником...]. J. Grimm, *Kleinere Schriften*, I, [Anhang, Gedanken wie die Sagen zur Poesie und Geschichte verhalten], p. 401 u. 400.

²³ Сл. *La rappresentazione di S. Uliva*, изд. д'Анконой, и *Novella della figlia del re di Dacia*.

²⁴ Сл. у Шнеллера, кроме нашей сказки, № 50: *Quella dai brazzi mozzi*, также № 23: *Le tre sorelle*.

²⁵ Сл. ту же подробность в русской сказке у Афанасьева.

²⁶ Литература этой сказки, насколько она нам известна, будет сообщена нами в другом месте^{33*}, сл. также примечания Кёлера к № 6 итальянских сказок, изданных им вместе с Видтером и Вольфом. Статья Бенфея [Das Märchen von den Menschen mit den wunderbaren Eigenschaften, seine Quelle und seine Verbreitung] в *Ausland*, 1858 г., №№ 41 и след. ^{34*} нам неизвестна^{35*}.

²⁷ См. у Шнеллера № 31.

²⁸ № 6 в собрании Видтера, Вольфа и Кёлера, см. *Jahrb.*, VII, 1.

²⁹ Сл. статья В. Стасова «Происхождение русских былин», часть первая, в «Вестнике Европы», 1868, стр. 171—208.

³⁰ Там же, «Вестник Европы», 1868, кн. 3, стр. 273—276.

³¹ Г. Бессонов в примечании к I тому «Песен» Рыбникова [1861 г., стр. XII], и к III выпуску песен Киреевского [1861], стр. 4^{36*}.

³² «Вестник Европы», 1868, №№ 1, 2, 3, 4.

³³ *Ibid.*, статья 3-я, стр. 244—245.

³⁴ «Вестник Европы», 1868, ст. 2-я, стр. 702.

³⁵ *Ibid.*, ст. 4-я, стр. 683.

³⁶ *Ibid.*, ст. 4-я, стр. 677—678.

³⁷ «Вестник Европы», 1868, ст. 4-я, стр. 661—668.

³⁸ *Ibid.*, ст. 4-я, стр. 662; сл. также в былине о Дунае, *ibid.*, стр. 679—680, где высказывается предположение, почему две королевичны, первоначально жены одного и того же лица, в русском пересказе должны были

выйти одна за Владимира, другая за Дуная, а также все сличение нашей былины с Гариванзой.

³⁹ Ibid., ст. 4-я, стр. 661.

⁴⁰ «Вестник Европы», 1868, ст. 4-я, стр. 673.

⁴¹ Ibid., статья 2-я, стр. 638.

⁴² Fick. Wörterbuch der indogermanischen Grundsprache, предисловие Бенфея, стр. IX.

⁴³ Поэтические воззрения славян на природу, том I, стр. 49—50, прим.

⁴⁴ Kleinere Schriften, I, p. 402.

⁴⁵ В высшей степени знаменательно для характеристики метода г. Стасова объяснение именно этого эпизода о бурзах-мурзах в одной былине об Илье Муромце. Дело идет о нашествии Батыея или Калина-царя на Русь; г. Стасов сравнивает с этим эпизодом эпизод монголо-калмыцкой поэмы Джангариада. «И там, и здесь рассказ начинается исчислением силы вражеского царя или хана. Потому этот царь или хан вызывает человека, который бы въехал с посольством. Является богатырь, которого наша песня называет “бурзо-мурза”, а Джангариада — “Бурзо-Беке-Цаган”. Название “бурза-мурза” ничего у нас не значит, и сначала всякий подумает, что слово “бурза” прибавлено только для рифмы и обычного русского удвоения к слову “мурза”. Но на деле оказывается, что надо понимать наоборот: прибавлено для рифмы и удвоения слово “мурза” к коренному тут слову “бурза”, потому что это слово есть не что иное, как уцелевшее у нас монголо-калмыцкое имя “Бурза”» (Бурза-Беке-Цаган значит: «Белый крепкий мундштук») (см. ст. 4, стр. 672). Нам, наоборот, бурза кажется не более как нарицательным эпитетом *мурзы*, зашедшим вместе с другими подробностями степного быта в нашу былину, как память татарского погрома. О Бурза-Беке-Цаган едва ли тут можно и думать.

⁴⁶ Max Müller, Chips from a German Workshop [Essays on Mythology, Traditions and Customs] II [1863, статья] Folklore, p. 198³⁷.

⁴⁷ Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу, том I, стр. 57.

⁴⁸ На этот процесс формального развития нам пришлось уже несколько раз обращать внимание; так, между прочим, говоря о сказке, мы указали на эпический мотив трилогии, выразившийся в обычной тройне братьев, в трех заповедных диловинках, в тройственности похождений и преследования и т.п. Придавать всему этому какое бы то ни было глубокое значение, помимо чисто внешнего пластического, мы едва ли имеем право: тройственный строй греческой оды и немецкой средневековой Lied [песни], тройственность аллитерации в древних поэмах германской расы и т.п. подтверждают наше мнение, равно далекое и от мистики цифр Агриппы Неттесгеймского, учившего, что три — число совершенное, и от непонятных увлечений Лахмановской школы.

⁴⁹ Сл. по этому поводу попытку г. Потевни сблизить между собою наши рождественские и свадебные обряды в его исследовании: О мифическом значении некоторых поверий и обрядов. Москва, 1865 г.

⁵⁰ Wislicenus, Die Symbolik von Sonne und Tag in der germanischen Mythologie [mit Beziehung auf die allgemeine Mythologie, 2 Aufl, Zürich, 1869, стр. 21 сл.].

⁵¹ Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу, том I, стр. 217.

⁵² Ibid.

⁵³ Сл. в собрании Видтера, № 1, и для некоторых подробностей, у Шнеллера, № 11: L'orbo.

⁵⁴ Rochholz, Deutscher Glaube und Brauch im Spiegel der heidnischen Vorzeit, I Band, стр. 237—253. Не можем не указать здесь, ради курьеза на одну шведскую сказку, записанную на островах Wormsö и Kertell и приведенную Рохгольцем по Russwurm, Eibofolke, II, p. 291 (Rochh., *ibid.*, стр. 250—251). Она в высшей степени характерна для истории собирания сказок и для физиологии сказочных собирателей. Заблудившаяся в лесу девушка ищет убежища в лесной избушке; шум; она прячется за шкаф; входят двенадцать разбойников, таща за собой невесту атамана, которому имя *Пашол*; ее разрубает в куски, чтобы сварить из нее мыло в котле. Ночью девушка выкрадывается, унося с собой палец несчастной, с которого разбойникам не удалось стащить кольца. Этим кольцом она потом и уличает атамана, когда тот приходит свататься за нее. Тут, разумеется, оправдание невозможно. — *Пашол в Сибирь* (Paschol nach Sibirien), говорит царь (Czaar); видно ему так и на роду написано; одно имя — Пашол». Оригинал сказки, очевидно, русский.

⁵⁵ Сказки Афанасьева, I, 1.

⁵⁶ Сл. у Видтера № 5: Der Herrgott, St. Peter und der Schmied.

⁵⁷ Сл. у Шнеллера, стр. 223—227: Örtliche Sagen.

⁵⁸ Там же, стр. 225: Die Slavini von Marco.

⁵⁹ Там же, стр. 221—223: Einige Sagen von Heiligen.

⁶⁰ Шнеллер, St. Zulian, pp. 222—223.

⁶¹ См. выше, стр. 12.

⁶² Сл. Костомарова. Легенда о кровосмесителе (Историч. монографии и исследования, том I. стр. 329—358). Заметим здесь, что повесть, сохранившаяся в одном сборнике Публичной библиотеки (из Погодинского древлехранилища, № 1288) и сообщаемая Костомаровым (стр. 345—347), не что иное, как западная легенда о Григории Великом, разработанная Гартманом фон-Ауэ в его Gregorius или Der guote sündære; в обоих текстах имена и подробности одни и те же. Любопытно, что в Италии не сохранилось ни одной редакции этого легендарного рассказа, вторгшегося в Житие великого Папы. [Gesta Romanorum ed. Graesse: Von der Sünden-Vergebung; с. XVIII с примеч. pag. 192. Яко всякий грех бывает отпущен: Jagič. Priloz. k historij Kouczewnosti Prehgoson «Исторіа ѿд светого Жулиана, как уби ѿ дца и матерь свою — a to je preno talijanskog u naš jezik prevedena priča, na bñju 18 iz pozlatok sredovečnog Zbornika Gesta Romanorum — карандашная приписка на отд. оттиске статьи. — *Казанский*, 1938].

⁶³ Acta SS., Januar, tom. 2, p. 974; сл. Jac. de Voragine. De Sancto Juliano.

⁶⁴ Шнеллер, 222—223.

⁶⁵ Сл. его третий отдел: Sitten, Gebräuche und Glauben. Reimsprüche, Rätsel, pp. 231—256.

⁶⁶ Для интересующихся славянством указываем некоторые черты обрядовой и песенной поэзии южно-итальянских славян, встреченные нами на страницах одного итальянского журнала. De Rubertis и Vegezzi Ruscalla, как известно, писали о сербских поселениях в неаполитанской провинции Molise; известный итальянский лингвист Асколи сообщил недавно еще кое-какие добавочные сведения об этом забытом осколке сербской речи, которым в

настоящее время говорят не более 4500 человек. Кроме трех небольших припевов, Асколи записал еще следующую обрядовую особенность: в новый год, в полдень, женщины отправлялись в былое время на колодезь (alla Fontana) по воду и возвращались оттуда, каждая с полным ведром на голове; впереди шел мужчина с гитарой, либо мандолиной, и женщина с тамбуринами. Дойдя до площади, мужчины становились в круг, а женщины, посередине их, начинали плясать, с ведрами на голове, и плескать в мужчин водою, пока не исчерпают всю. Асколи не берется объяснить значение этого обычая и только указывает на сходный литовский обряд, который едва ли можно принять за историческое воспоминание, вместе с статейкою французской *Иллюстрации*, откуда выписывает его Асколи: «Le Dynagus est une coutume lithuanienne don't l'institution remonte a lá fin du quatorzième siècle. Elle est la commémoration du grand baptême du peuple lithuanien, pendant le règne de la reine de Pologne Hedwige, épouse de Ladislas Jagellon grand duc de Lithuanie... En mémoire de la conversion des Lithuaniens, il fut institué une cérémonie annuelle qui rappelait ce grand acte religieux. Cette cérémonie dégénéra avec le temps en une sorte de divertissement populaire, qui est le Dynagus, tel qu'il se pratique encore, le lundi de Pâques, dans les campagnes de la Lithuanie. Cet amusement consiste à se faire réciproquement des aspersion, et l'on devine bien que les acteurs apportent à ce jeu toute la malice et la belle humeur que comporte ce genre d'espièglerie villageoise». На маслянице девушки на качелях поют следующий отрывок старой баллады (Una vecchia e lunga balata), которой начало и конец уже забыты. Передаем ее в транскрипции Асколи:

Druga draga, homa u ruzhitze;
 — Drouga draga, ne morem dokie; —
 Druga drago, zashto ne moresh dokie?
 — Imam straho do Ivan Carlivitz:
 Jessu seddam godishti
 Ke se ne nada ne zhivote ne zhihot — ...
 Perve sfitja, ke Mara je nabrala,
 Zgora stine mormoritze je verzhila,
 Vako da-bi sa shushja sertze Ivan Carlovitz,
 Kako sa shushu ove sfitja zgora stine mormoritze.
 Cúlla Mara sconitze do konjic,
 Je pitala, shto jessu te konjic,
 Te jessu konje Ivana Carlovitz?

(См.: G.J. Ascoli, Saggi ed appunti в журнале *Il Politecnico*, Marzo, 1876).

⁶⁷ О. Миллер. Опыт исторического обозрения русской словесности, часть I, вып. 1, стр. 45 (изд. 2-е) [1865]. [Эта фраза представляет цитату из Миллера. — *Казанский*, 1938].

⁶⁸ Vittorio Jimbriani, *Dell'organismo poetico e della poesia popolare Italiana*. Napoli, 1866, pp. 123—125.

⁶⁹ Сл. Gaetano Cumbiagi, *Memorie storiche risguardanti le Festesolite farsi a Firenze per la Natività di S. Giov. Batista, protettore della città ecc., raccolte e con annotazioni illustrate ecc.*, 1766.

⁷⁰ Syn. Ferr. in 1612, Tit. de superst. etc., № 7.

⁷¹ De Sacris diebus Carmelitae opus aureum. Mediolani apud Calvum, MDXL.

⁷² Таких указаний можно собрать множество, иногда в виде увещаний, иногда в форме запретов. Так, в статутах Бетоны, Lib. IV, rub. 67, читаем: «De chi taglierà Olivi — 39 “Considerando quanto sia dannoso l’antico abuso di metter olive alle porte o case ove sianato il figliol maschio, ordinamo che a niuno sia le cito ta gliar olivi in tal caso, alla pena d’uno scudo et all’emenda del anno; et in tal caso si possa proceder per accusa, per inquisizione, et in ogni altro meglor medo». [О тех, кто будет срывать оливки. — Принимая во внимание, насколько вреден древний обычай класть оливки у дверей или домов, где родился ребенок мужского пола, приказываем, чтобы никому не было разрешено срывать оливки ради такого случая под угрозой штрафа в один скудо и исправительного наказания в течение года, и в таком случае разрешается преследовать (виновных) обвинением, следствием и всяким другим (какой найдет) наилучшим способом]”.

⁷³ De gestis Ducum Normannicorum, lib. VII, 30.

⁷⁴ Мы разумеем Ugo d’Alvernia, которого древняя редакция, принадлежащая XIV столетию и переведенная либо переделанная с французского, италянизированного оригинала, до сих пор еще не издана. Эпизод, на который мы указываем, не был нам известен, почему и не нашел себе места в предисловии к новелле о дакийской королевне (Novella della figlia del re di Dacia). Ugo d’Alvernia сходит в ад, сопровождаемый Энеем и св. Вильгельмом Оранским: описание подземного странствования, частью прозой, частью терцинами, представляет интересный сколок с Дантовского «Ада». Тут ему представляется такое видение: «Io viddi gridare una femina, e vidi la correre tutta iscapigliata e ignuda, e maladiva i sua parenti che la generarono, e tutte le cose criate e increate. E io mi ferma i viddi di drieto venire uno altro ignudo correndo. Disse Enea: “Quello è Guido di Matoia, e questa è Agrentina che lo fè morire”. Ugo chiese licenzia a Guglielmo di parlare loro, et egli comando Agrentina che si fermasse. Ella grido: “O gentile uomo, perchè mi ritieni, accio che’l mio mimico mi disfaccia?” Disse Ugo: “Io ti man, derò tanto inanzi al partire, quanto tu se”. E giunto Guido, Ugo lo fee fermare e domandògli, per quale peccato erano in inferno a tanta pena. Disse Guidone di Matoia: “Io ero giovane e gentile uomo povero, e questa Agrentina era signora di Matoia, ed era vecchia, gia aveva passata l’età da far figlioli, e tolsemi per marito; e io noi la itolsi, per amore di matrimonio, ma per essere signore. E quando io fui signore, i’ non volevo io usare il matrimonio, ma usavo con belle damigiclle; ed Agrentina al fine disdegnata mi diè il veleno per farmi morire. E quando io senti’ avere preso il veleno, no mi confessai, anzi seguitai fare la mia vendetta, e isforzatamente feci pogliare a lei il veleno, tanto ch’ella mori prima di me. E apresso a lei subito mori’io, e Minos ci giudicò in questa selva tra questi disperati”. E Ugo comandò Agrentina che partisse e ripigliasse il campo ch’ella aveva inanzi, e poi Guidone l’ando drieto, etc». [Я увидел, как женщина кричала и бежала с распущенными волосами и вся обнаженная, и проклинала родителей, ее родивших, и все созданное и несозданное. Я остановился и увидел, что сзади приближается другой бегущий (и) обнаженный. Эней сказал: «Это Гвидо ди Матойа, а она — Агрентина, которая его убила».

Уго попросил разрешения у Гульельмо с ними поговорить, и тот приказал Агрентине, чтобы она остановилась. Она закричала: «О, благородный человек, зачем ты меня задерживаешь, чтобы мой враг меня уничтожил?»

Уго сказал: «Я отпущу тебя убежать настолько же (от твоего преследователя), насколько (впереди его) ты бежишь сейчас». И когда приблизился Гвидо, Уго его остановил и спросил, за какой грех они в аду в таких мучениях. Гвидо ди Матойа сказал: «Я был молодым и бедным благородным человеком (дворянином), а эта Агрентина (была) барыней в Матойе и старой (женщиной), уже переступила за (тот) возраст, когда можно иметь детей, и взяла меня в мужа, а я взял ее не из любви, а из-за того, чтобы стать барином. А когда я сделался барином, то не захотел пользоваться супружескими правами, а имел дело с прекрасными девушками, и Агрентина, наконец, разгневавшись, дала мне яду, чтобы меня уморить. И когда я почувствовал, что принял яд, я не исповедался, (а) сначала постарался совершить месть, и заставил ее насильно принять яд, так что она умерла раньше меня. А вскоре после нее тотчас же умер (и) я, и Минос присудил нам находиться в этом лесу среди этих отчаявшихся.

И Уго приказал Агрентине бежать и достигнуть расстояния, на котором была раньше (от Гвидо), и тогда Гвидо пустился вслед за нею.]

⁷⁵ См. предисловие к *Novella della figlia del re di Dacia*.

⁷⁶ Шнеллер, стр. 199—220.

⁷⁷ Там же стр. 236, примечание 2-е.

⁷⁸ См. у Шнеллера, № 13: *Il matrimonio coll'Angana* и в сказаниях о Wilder Mann, №№ 4, 5 и 6.

⁷⁹ J. Michelet, *Réforme*, pp. 362, 525—526.

⁸⁰ Шнеллер, стр. 200.

⁸¹ *Ibid.*, стр. 210.

⁸² *Ibid.*, стр. 213 и 215.

Комментарии

ЖМНП. 1868. Ч. CXL. Ноябрь. Отд. II. С. 281—359.

В настоящем издании печатается по тексту: Собр. соч. Т. 16. Статьи о сказке. М.-Л., 1938; подготовка текста и комментариев Б.В. Казанского (*Казанский, 1938*). Перевод иноязычных примеров также дается по этому изданию, за исключением отдельных названий и фраз, оставленных там без перевода.

Как часто бывало у Веселовского, его рецензии и обзоры оказывались гораздо шире первоначальной задачи, поскольку при оценке чужого он позволял себе обсуждение метода и его применения. Данный обзор особенно интересен тем, что это, по сути дела, первая значительная работа ученого, вышедшая по-русски. Ей предшествовала лишь одна статья (не считая заметок) — «Данте и символическая поэзия католичества» (*Вестник Европы*. Т. IV. 1867, декабрь). Одновременно с ней в 1867—1868 гг. в Болонье по-итальянски печаталось трехтомное исследование «Вилла Альберти». К этой книге, предваряя ее русское издание, несколько раз прямо или косвенно отсылает данная статья.

Обращаясь к сравнительному исследованию устного народного творчества, Веселовский оказывается поставленным перед лицом проблем, которые он решит для себя лишь в рамках исторической поэтики чет-

вертью века позже. Однако формулировка задач порой непосредственно предвывает пути исторической поэтики. Именно так происходит там, где Веселовский намечает восхождение от истоков языка к зрелым формам личного творчества: «Эта наука должна взойти к первобытной эпохе создания слова, в котором еще слиты нераздельно эстетические и научные представления человека о действительности, и наука еще не выделилась из искусства». Здесь не хватает лишь понятия «синкретизм», которое будет ключевым в исторической поэтике.

Там, где речь идет о характере мифологического слова, о необходимости его обновления в процессе развития языка и поэтического творчества, узнаваемы контуры будущего построения истории поэтического стиля: «...синонимы эти сохраняли значение более специальное, живописное, то есть более удерживающее в себе характер первобытного впечатления, но с тою разницей, что теперь оно сознательно ставится как специальное, одностороннее, картинность которого, поблекшую в отвлеченной формуле слова, приходится подновлять эпитетами. Пора словесного творчества за нами, мы уже стоим на почве эпоса».

Едва ли такого рода суждения позволяют полагать, будто Веселовский не видел «аналогии между мифическим и поэтическим мышлением» (*Мелетинский Е.М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986. С. 7). Быть может, правда, он полагал более важным моментом, чем аналогия между ними, их сложную генетическую связь, например, напоминая о «пластической силе, которая творит в сказке, песне, легенде, не столько развивая их внутреннее содержание (что собственно и подлечит мифологической экзегезе), сколько их чисто формальную сторону».

Главный предмет разговора в этом обзоре — жанр сказки. Веселовский намечает пути его сравнительного исследования в плане генезиса сюжета и стиля. Среди того, что, согласно устойчивому мнению современных представителей мифологической школы, недооценивал Веселовский — «роль мифа как посредника между архаическим бытом и сказкой и как исходной точки в истории нарратива...» (*Мелетинский Е.М.* Там же. С. 7). На это в ранней работе Веселовского несложно найти прямой ответ: «...мы восстаем только против этого узкого толкования, а не против мифологической экзегезы вообще в ее приложении ко всему поэтично-народному творчеству христианской поры».

^{1*} Об отсутствии интереса к народной сказке и фольклору вообще в Италии Веселовский писал уже за два года до этого в статье «Немцы, итальянцы и славяне в легендах Фриуля» (С. - Петербургские Ведомости. 1866. 8 августа. № 215. С.1; Собр. соч. Т. 4. С. 137), объясняя пренебрежение «к народному рассказу» у итальянцев тем, что «их история была не феодальная, как французская, и не деревенская, как история славянских народов», и что взамен сказки они создали новеллу, «это полнейшее выражение буржуазного городского быта».

«На вопрос одного итальянского ученого, начитавшегося немецких книжек, отчего местные литераторы какого-то уездного городка не займутся собранием народных сказок и поверий, — ему отвечали, — что на такие ребячества им времени тратить не приходится. Если они записы-

вают народные песни, то вовсе не в интересах изучения народной поэзии, как мы ее начинаем понимать, а с узко-риторической ([т.е. стилистической] точки зрения, наблюдавшей чистоту языка, отличия элемента стиха и метафоры. Ни того, ни другого прозаические пересказы, разумеется, не представляют, как вообще древние формы речи и оборотов больше и чаще сохраняются под непосредственным оплотом стиха. Понятно поэтому отсутствие в Италии сказочных сборников, вроде сборников Гримма, Афанасьева и т.п.» (*Казанский*, 1938).

² Названы имена классиков мифологической школы — немецкого ученого *Адальберта Куна* и немца, живущего в Оксфорде, *Макса Мюллера*. Наиболее известная книга первого из них — «Происхождение огня и божественного напитка» (1859). Второй — знаменитый индолог, издатель «Ригведы». Его «Сравнительная мифология» («*Essay on Comparative Mythology*», 1856) была переведена на русский язык (М., 1863; в серии «Летописи русской литературы и древности». 1863. Т. V), а в том же году, что и статья Веселовского, для широкого читателя была опубликована публичная лекция М. Мюллера «Философия мифологии» (Знание. 1873. № 6).

Названия книг, упоминаемых Веселовским, см. в «Списке работ по эстетике, литературе, фольклору, на иностранных языках...»

³ *Мишель Бреаль* (Bréal, 1832—1915) изучал санскрит у Ф. Боппа, чью грамматику индоевропейских языков он перевел на французский язык. В 1868 г. Веселовский мог знать его работы о «Геркулесе и Каку (Какусе)», о царе Эдипе. Бреаль — один из основоположников сравнительной грамматики и мифологии во Франции. Впоследствии он будет известен как создатель «семантики» (ему принадлежит и сам термин).

⁴ Работа *Иоганна Адама Гартунга* (Hartung) о религии и мифологии древних греков («*Die Religion und Mythologie der Griechen*». Tle. 1—3) увидевшая свет в 1839—1842 гг., была переиздана в 1865—1866 гг. и, с точки зрения Веселовского, оказалась устаревшей.

⁵ Имеется в виду *Юлиус Браун*, сторонник теории, согласно которой первооснова всех мифов — египетская. О нем Веселовский вспомнит и в более поздней работе «*Сравнительная мифология и ее метод*» (см.) как об одном из тех мифологов, у кого «произвол толкований и "чаромутие" достигают пределов».

⁶ «В своей книге "Символика и мифология древних народов, в особенности греков" ("Symbolik und Mythologie der alten Völker besonders der Griechen") (первое издание вышло в 1810—1812 годах) Фридрих Крейцер сплел воедино иррациональные элементы романтизма и традиционные рациональные рассуждения таким образом, что их трудно не только разделить, но и иногда и просто расшифровать. Крейцер взял за отправную точку представление древних аллегористов, будто сказителями мифов были немногочисленные гении, понимавшие их истинный смысл и декламировавшие эти глубоко таинственные эпопеи перед ошеломленной толпой. Между тем, к 1821 году это мнение столь устарело, что Карл Отфрид Мюллер фактически не оставил от него камня на камне, сравнив гипотетических сказителей с миссионерами, проповедующими слово Божье жителям Гренландии². Крейцер же подчеркивал, что мифы изначально восходят к некому откровению доисторических времен, выраженному в

символах, которые не сводимы к понятиям и доступны лишь интуитивно-восприятию тех, кто от природы наделен духовной чуткостью особого рода». (*Мост Гленн У. Век столкновений. Как немецкие антиковеды XIX столетия упорядочивали свои дебаты // НЛО. 2009. № 96*).

^{7*} На книгу *Эрнста Людвига Рохгольца* (Rochholz) «Немецкие верования и обычаи в зеркале языческой древности» («Deutscher Glauben und Brauch im Spiegel der heidnischen Vorzeit», 1867) Веселовский еще дважды ссылается в этой статье. Как и работы Вильгельма Шварца (Schwartz), книга Рохгольца кажется Веселовскому отмеченной общими недостатками, о которых он скажет развернуто спустя четыре года в работе «*Сравнительная мифология и ее метод*» (см.).

^{8*} *Муратори, Луи Антон* (1672—1750) — историограф, археолог, библиотекарь Миланской библиотеки, издатель исторических трудов. Особенно знаменит благодаря находке им древнейшего фрагмента «Нового Завета» («фрагмент Муратори»). В 1736 г. издал «Итальянские средневековые древности» («*Antichitates Italiae medii aevi*»).

^{9*} Почти теми же словами Веселовский писал двумя годами раньше в упомянутой статье в С. - Петербургских Ведомостях: «История итальянского суеверия и обряда еще не написана, как ни заманчивой является задача: определить его отношение к индоевропейскому вообще и в особенности к его специальному проявлению в греко-римской древности, относительно которой итальянская старина представляется нам органическим продолжением. Литература по этому предмету почти не существует: мы могли бы назвать одну главу из “*Antiquitates Muratori*” и несколько мелких монографий, из которых ни одна не отвечает требованиям современной науки. Самый материал исследования покоится большей частью в рукописях». И он ссылается на изданные им в итальянском издании извлечения из «Фиориты» Арманнино. «Кое-какие другие источники найдутся у Passavanti в *Specchio di vera penitenzia*, у Francesco da Barberino, *Del Reggimento* и т.д., у новеллистов (см., напр., в *Cento novella antiche* изд. Qualterus. nov. 33)». (*Казанский, 1938*).

^{10*} *Феррарский* (Фераро-Флорентийский) собор (1438—1445) своей главной целью имел объединить христианскую Европу перед лицом Османской империи и защититься от турок («поганые» от лат. paganus — сельский; позже — языческий). Ради этого был предпринят ряд мер, в том числе — осуждение язычества и заключение Унии между западной и восточными церквами.

^{11*} Знаменитые «Мерзебургские заклинания» — два заговора на древневерхне-немецком языке, написанные на переднем листе церковной рукописи из библиотеки кафедрального собора в Мерзебурге (Германия) и относимые к X в.; оба сохраняют эпический зачин, самые формулы заговоров также обладают ритмом. Один имеет целью освобождение пленного и сохраняет образ девы-воительницы (валькирии); другой — излечение вывиха ноги коня, и передает ряд имен божеств, встречающихся только здесь. Изданы впервые Я. Гримом в 1842 г. (*Казанский, 1938*).

^{12*} Веселовский ссылается здесь на русские любовные заговоры «как приворожить девуку» из следственного дела 1767 г.: «Во имя сатаны и судьи его, демона, почтенного демона Пилатата Игемона, встану я, добрый молодец,

и пойду я, добрый молодец, ни путем, ни дорогою, заячьими следами, собачьим побегом, и вступлю на злобное место» и т.д. — «и не могла бы она (имя рек) на меня, добра молодца, и на мое белое лицо наглядеться и насмотреться, и шла бы она в мою молодецкую думу и в молодецкую телесную мою утеху, и не могла бы она насытить своею черною... моего белого..., и не могла бы она без меня ни жить, ни быть, ни есть, ни пить» и т.д. (*Казанский, 1938*).

^{13*} *Микельанджело Буонаротти Младший* — внук великого Микельанджело, написал сельскую комедию «Танчия», впервые исполненную при дворе Медичи в 1611 г.

^{14*} Здесь Веселовский передает содержание второго мерзбургского заговора (по Гримму, *Mythologie, 1844, 1181*) (*Казанский, 1938*).

^{15*} *Феогонического* (в соответствии с тогдашним написанием в начале слов греческого происхождения буквы «фита»), т.е. *теогонического* имеющего отношение к деятельности богов.

^{16*} *Muspilli* — «Гибель мира в огне», мифологический термин, сохраненный в отрывке (получившем от него то же название) стихов, составленных на древне-верхне-немецком языке, по-видимому, баварцем, духовным лицом, около 830 г. и записанных на полях рукописной книги.

Веселовский ссылается на статью Zarncke «Ueber das althochdeutsche Gedicht vom Muspilli» в: «Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften». XVIII. 1866. С. 191 сл. (*Казанский, 1938*).

^{17*} В предисловии к своей публикации А. Вольф сообщает, что составители первоначально не ставили себе обдуманной цели при записывании фольклора; они записывали песенки, которые слышали в дороге, так же бесцельно, как срывали цветы и ветки, и только мало-помалу, заинтересованные материалом и войдя во вкус, стали сознательно собирать его, разыскивая и отбирая, и углубляясь в глухие местности, подальше от больших и бойких дорог, в расчете найти там большую сохранность и подлинность фольклора. Они записывали слышанное тут же, на местном диалекте или в переводе на немецкий язык. Это было зимой 1861—1862 г., в окрестностях Виенцы. Собранные таким образом народные песни изданы были Адольфом Вольфом в «Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften» in Wien. T. XLVI, 257. Надо думать, что и в организации публикации сказок Вольф играл руководящую роль. «Мы передаем наши сказки — пишет он в предисловии — в простом, свежем, естественном виде, как мы их воспринимали из уст народа, без изменений, без добавлений, лишь опуская отдельные повторения, которые относятся за счет рассказчика».

Самым существенным недочетом публикации Кнуста является, конечно, издание итальянских сказок в немецком переводе. Издатель записал эти сказки по случаю, находясь на судне, задержанном в карантине в Генуе, со слов морского стражника, развлекавшего своими рассказами пассажиров.

Изданные в публикации Кёлера сказки записаны были со слов юноши-неаполитанца из окрестностей Ссоры, по профессии натурщика, в феврале 1863 г. внуком Якова Гримма, д-ром Г. Гриммом (Берлин), который послал свои записи деду, но последний умер осенью того же года, и они

остались неиспользованными. Тогда они были переданы Кёлеру, уже проявившему себя участием в издании венецианских сказок. Впоследствии Кёлер сделался одним из крупнейших сказковедов (*Казанский, 1938*).

^{18*} *«Reali di Francia»* — «Французские короли», рыцарский роман Андреа да Барберино, написанный по-итальянски ок. 1400 года и повествующий историю франкского королевского рода до Карла Великого.

^{19*} *Вольф Фердинанд* (Wolf, 1796—1866) — австрийский филолог, историк литературы. Вместе с А. Эбертом в 1858 г. основал ежегодник *«Jahrbuch für romanische und englische Literatur»*.

^{20*} Веселовский, разумеется, оговорился: названный им мотив есть не в «Спящей царевне» Жуковского, а у Пушкина в «Сказке о мертвой царевне и о семи богатырях».

^{21*} *Первообраз ее мы думаем найти...* — Здесь Веселовский повторяет дословно целый абзац из своей работы «Вилла Альберти» (ср.: Собр. соч.. Т. III. С. 445 и сл.), как и изложение сюжета вставной новеллы (С. 443 и сл.) (*Казанский, 1938*).

^{22*} См. русский пер. в кн.: *Страпарола. Приятные ночи*. М., 1978. С. 238—240.

^{23*} *Morlini* — Джироламо Морлини, жившего в Неаполе на рубеже XV — XVI вв., принято считать завершителем традиции новеллы на латинском языке. Его разножанровый сборник, вышедший в 1520 г., часто представляет собой пародийное перевертывание мотивов гуманистической прозы.

^{24*} «*Exercitia*» — «Духовные упражнения» («*Exercitia spiritualia*») Игнатия Лойолы — были рассчитаны на то, чтобы стать основным наставлением в вере в период котнрреформации, доктрину которой определил Тридентский собор (с перерывами 1545—1563).

^{25*} *«Jaufre»* — «Джауфре» (XIII в.), единственный дошедший до нас роман артуровского цикла, написанный на провансальском языке.

^{26*} *Сицилийские Вильгельмы* — короли норманской династии в Сицилии во второй половине XII в. Веселовский делает предположение, что истоки поэзии на итальянском языке можно обнаружить еще ранее, чем возникла «сицилийская школа» при дворе императора Фридриха II Гогенштауфена в XIII в.

^{27*} *«Розенгартен»* — популярная немецкая поэма «Розовый сад» (1295), героя которой монаха Ильзана Веселовский сравнивает с братом Жаном у Рабле.

^{27*} *Вильгельм Gemeticensis* — латинская форма имени Вильгельма Жюмьежского (William of Jumièges), англо-нормандского хрониста XI в., повествовавшего о деяниях норманнов.

^{28*} *Литания* — молитва, состоящая из кратких воззваний к Христу, Богородице или святым с просьбой о заступничестве, например: «Молись за нас». Немецкий вариант этого текста («*Bitt für uns*»), как говорит Веселовский, узнавали преобразованным в имена фантастических существ в северных областях Италии, например, недалеко от Венеции.

^{29*} *На вершину зеленой Танки...* — Веселовский повторяет здесь абзац из своей статьи «Итальянцы, немцы и славяне в легендах Фриуля» (Соч., IV, 2. С. 139) (*Казанский, 1938*).

^{30*} К сюжетам о Мелюзине, о Психее и Амуре Веселовский вернется много позже — в «*Поэтике сюжетов*».

^{31*} Мустон сообщил Мишле эту песенку в ответ на его запрос о термине «фантина». Он писал ему при этом: «Вот все, чем я располагаю в отношении подлинных документов о фантинах. Теперь вот еще, что мне говорили в деревне, и то это были лишь старики, от которых я слышал подобные речи. Старые горцы могли говорить об этом ребенку, но промолчали бы перед рассудительным человеком». Далее сообщаются те черты народного поверья о фантинах, которые Веселовский передаст здесь почти буквально (*Казанский, 1938*).

^{32*} Рохгольц говорит здесь, что сравнение *молоко* — *кровь* выражает мифологически ту же истину, которая давно была установлена наукой, а именно, что это родственные жидкости. «Milch und Blut, — продолжает он, — die eigentlichen Ursubstanzen und Urflüssigkeiten zur Ernährung des Lebens, können also dem Alles ernährenden Himmel, del einflussreichen Gestirnen und allmächtigen Göttern am wenigsten mangeln» (*Казанский, 1938*).

^{33*} Веселовский, по-видимому, имел здесь в виду готовившееся русское издание «Виллы Альберти», так как в этой работе он сопоставил другие варианты указанного сюжета, составляющего содержание вставной новеллы этого романа. Он повторяет здесь отсюда целые абзацы, добавляя новые варианты из сборников Видтера и Шнеллера (*Казанский, 1938*).

^{34*} № 41, стр. 969 слл., № 42, стр. 995 слл., № 43, стр. 1017 слл., № 44, стр. 1038 слл., № 45, стр. 1967 слл. (*Казанский, 1938*).

^{35*} Оговорку о незнакомстве с этой статьей Веселовский повторяет и в русском издании «Виллы Альберти», стр. 283 (собр. соч., III, стр. 458), очевидно озабоченный тем, чтобы установить независимость приведенных здесь наблюдений и соображений от статьи Бенфея. Последний, прослеживая этот сюжет в современном фольклоре, сопоставлял и итальянские варианты, приводимые Веселовским, и возводил его к сборнику «Шиддикур», незадолго перед тем изданному русским академиком Шифнером, но у него нет формулировки этапов изменения типов сказки: звери-помощники — дивные люди-герои — специалисты-обладатели талисманов, какую выводит здесь Веселовский (*Казанский, 1938*).

^{36*} Бессонов говорит здесь: «По неотъемлемому своему характеру бродячие, слепы, безобразные, они [калики перехожие] были на Руси всегда представителями периода стихийного брожения и кочевания, они вышли из этого периода непосредственно, и если не отринуты в жизни новой, то это благодаря только тому, что их заклеямило и так сказать акклиматизовало христианство: они перешли в странников по святым местам — они сделались присяжными певцами, в особенности для стихов духовных». Цитируя отсюда лишь романтическую характеристику «калик», Веселовский в основном не следует за Бессоновым, так как дохристианское существование калик перехожих совершенно неясно и даже весьма сомнительно. Об исконном сходстве эпических мотивов здесь также трудно говорить (*Казанский, 1938*).

^{37*} Статья представляет собой рецензию на книгу W.K. Kelly. *Curiosities of Indo-European Tradition and Folk-Lore*, London, 1863:

«Миф деградирует в легенду, легенда в сказку, — говорит здесь Макс Мюллер, — и если мифы были первоначально тождественны в Индии, Греции, Италии и Германии, то почему бы и сказкам этих стран не обнаружить некоторое сходство даже в песнях индийской айи (кормилицы) и английской няньки? В этом рассуждении есть некоторая правда, но также и большая опасность ошибки. Допуская первоначальное единство слов и мифов, все же ни один разумный ученый не подумает сравнить индустани с английским языком или итальянский с русским. Подобным же образом и сравнение современных сказок Европы с современными индийскими сказками не приведет к удивительному результату.

Сказки, или Märchen, это — современные вульгарные говоры (patois) мифологии, и если они станут предметом научного исследования, то первой задачей, которая должна будет быть выполнена, является — проследить каждую современную сказку назад до какой-то более древней легенды, а каждую легенду к какому-то первоначальному мифу. Но здесь очень важно заметить, что хотя первоначально наши народные сказки были воспроизведением древних легенд, однако со временем создался общий вкус к чудесным рассказам, и уже новые сказки сочинялись в большом количестве, когда это было нужно, каждой бабушкой и каждой нянькой. Даже в этих совершенно вымышленных сказках могут быть несомненно обнаружены аналогии с более подлинными сказками, потому что они сочинялись по оригинальным образцам и во многих случаях были только вариациями прежней темы. Но если бы пытаться аналогизировать их по тем же критериям (tests), как и подлинные сказки, если бы мы попытались узнать в них черты древних легенд или открыть в этих усилиях фантазии лейтмотивы священной мифологии, мы несомненно разделили бы судьбу тех отважных рыцарей, которых вели сквозь заколдованные леса голоса фей, пока они ни оказывались в бездонной трясине» (*Казанский, 1938*).

Сравнительная мифология и ее метод

Zoological Mythology, by Angelo De Gubernatis. London. Trübner. 1872. 2 vv.

I

Науке сравнительной мифологии не особенно счастливится в последнее время. Она еще так недавно заявила свое пришествие в семью других, сродных с нею наук известной книгой Куна, блестящими этюдами Макса Мюллера и немногих его подражателей — но на этом все и остановилось. Являлись другие подражатели, работники второй руки, уверовавшие, закрыв глаза, в два-три положения, высказанные учителями, и спешившие приложить их к какой-нибудь специальной задаче, не заботясь о проверке принципов. И в науке есть свои увлечения, мода. Как прежде наивно веровали в историческую подкладку всякого мифа, так теперь, увлекшись сравнительным приемом, всякую обыденную историю норовили обратить в миф. Стоило только отыскать, что в той или другой летописи, былинке, сказании есть общие места, встречающиеся в других летописях, сказаниях, чтобы тотчас же заподозрить их достоверность и выдвинуть их из истории. Их думали объяснить иначе — либо заимствованием, перенесением некоторых безразличных подробностей из одного памятника в другой, либо мифом. Но заимствование приходилось бы доказать для каждого данного случая, а гипотеза мифа так удобна! Общие места, мотивы и положения, повторяющиеся там и здесь, иногда на таких расстояниях и в таких обстоятельствах, что между ними нет видимой, уследимой связи — что это такое, как не мифы, как не осколки одного какого-нибудь общего мифа? Стоит только однажды стать на эту точку зрения, а воссоздание этого мифа и объяснение его — дело легкое, при податливости материала, с которым обращается мифическая экзегеза. Таким образом и Роланда, сподвижника Карла Великого и героя очень реальной *chanson de geste*, хотели не так давно обратить в германского бога, потому что у того и другого нашлись сходные черты. Понятно, почему против подобных увлечений начинают восставать теперь не только мифологи классического зака-

ла, которым всегда были не по сердцу несколько широкие приемы новой школы, но и люди, всегда относившиеся к ней симпатично и с надеждою ожидавшие ее откровений.

Но что более всего повредило ее делу в глазах серьезных деятелей — были преждевременные обобщения, попытки популяризации. Еще наука не определилась, не выяснила себе ни свойств своего материала, ни приемов исследования: она едва успела выставить несколько вопросов, задаться двумя-тремя гипотезами — а уже книги Кокса¹ и Бюрнуфа² спешат познакомить публику с ее результатами, которых еще нет, с целой системой, когда она еще в работе и может еще перестроиться так или иначе, смотря по данным, какие принесет с собою изучение какого-нибудь специального ряда фактов. Публика действительно получает в этих книгах нечто похожее на общие выводы, на организм; присмотревшись ближе, не трудно убедиться, что под тем и другим скрываются те же две-три гипотезы, которые следовало бы еще подтвердить или опровергнуть, а они поставлены во главу угла, искусно убраны фактами, общими местами, и впечатление выходит такое, как будто вся эта цельность получена строго научным способом; развернулась логически из ряда вполне доказанных истин. Но это не истины, а гипотезы, и все развитие — диалектическое. Если наука сравнительной мифологии пойдет таким путем, она может броситься в объятия той метафизической дисциплины, которая давно заподозрена под названием «философии религии» — и новой рубрики не будет нужно.

Я не отрицаю окончательно пользы подобного рода скороспелых обобщений — для массы читателей; но это польза односторонняя и смешанная с большой долей горя. Полезно во всяком случае, что обыкновенный читатель, не заглядывающий в специальные книжки, узнаёт, что народилась на свет новая наука, задающаяся исследованием развития религиозного сознания, собирающая сказки, отыскивающая в народном суеверии перлы первобытного мифа. Но когда тому же читателю придет охота собирать эти сказки, записать эти суеверия, тогда эти книжки могут только сбить его с толку: он приступит к делу с предвзятой системой, заманивающей своей широтой, но лишенной научного значения; система будет определять его выбор, направлять толкование — когда задача всякого, серьезно интересующегося сравнительной мифологией, может быть пока одна: собирать все и только собирать; если материала накопится много, группировать его, не по предвзятым гипотезам, а по чисто внешним категориям: по содержанию, некоторым общим признакам, сочетанию мотивов, эпическим приемам, символическим подробностям. От этого может получиться на первых порах следующее: умножение материала увеличит средства сравнения и

даст более устойчивости статистическим выводам; внешняя группировка фактов, ненаучная сама по себе, может привести к ряду частных обобщений и самостоятельных гипотез, которые либо увеличат число тех немногих, от которых отправляется обыкновенно мифическое изыскание, либо проверят их и отменят иные, как недоказанные. Чем более будет появляться таких частных, скромных работ, тем более шансов, что выровняются наконец, при взаимной проверке, и общие приемы исследования, и субъективизм исследователей уступить место точному методу. С методом — явится и будущая наука мифологии, задачи которой я не иначе могу определить себе, как назвав ее наперед — психологией мифического процесса. Я не вижу, чтобы в современных трудах, посвященных этой области, эти задачи особенно выставлялись на вид. Всякое сходство мифических типов, проявляющееся в сказках, поверьях, обрядах, объясняется либо историческим перенесением из одной области в другую, либо возведением к одному доисторическому типу, из которого развились элементы, сохранившие в разной степени родственный облик. Но это объяснение возможно и понятно, пока сходство остается в пределах одной расы, одной исторической традиции. С тех пор, как разработка народной литературы распространила круг изучения на всевозможные расы и национальности, чаще стали представляться такие случаи, что какая-нибудь эскимосская сказка показывает черты сходные с африканской, или древний римский обычай сохраняется на островах Полинезии. Так, например, в Новой Зеландии рассказывается, что Рона, идя по воду, споткнулась в темноте и выбрала месяц, скрывшийся в то время за тучи, а разгневанный месяц спустился и похитил ее вместе с деревом, на котором она вздумала искать убежища. И Рону, и дерево теперь еще можно видеть в том, что нам кажется пятнами месяца². Но то же предание встречается и в «Эдде», и у бурят. В таких случаях ученые ограничиваются простым сближением — что, конечно, гораздо благоразумнее; или же пускаются в туманные соображения, которые никуда не приводят, так что за ними и следовать нечего. Между тем следующий вопрос ставится довольно естественно: как в языках, при различии их звукового состава и грамматического строя, есть общие категории (например, числительных имен), отвечающая 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? Что за-

ставляло всех и всегда рассказывать о братьях, обыкновенно трех или двух, из которых двое считаются умными, а третий — простак, оказывающийся под конец мудрее умников? Или о сестрах, из которых одна, падчерица, находится в загоне и потом из замарашки становится принцессой, торжествует? Или о брате, преследующем сестру, об отце, преследующем дочь и т.п.? Это мотивы слишком распространенные, слишком правильно повторяющиеся, чтобы можно было не видеть в них известной народно-психологической законности. Отыскать эту законность можно будет, разумеется, не путем метафизических построений, а тем торным путем, по которому стремятся идти все современные науки: необходимо начать с начала, с собирания фактов в наибольшем числе, сказок, поверий, обрядов, подбирая сказки по мотивам и сочетаниям их, поверья по содержанию, обряды по годовым праздникам, или тем обыденным отношениям (свадьба, похороны и т.п.), к которым они бывают привязаны. Такое расположение в перспективе лучше выяснит внутреннюю законность народно-поэтического организма, чем всевозможные эксперименты теоретиков над этой «землей незнаемой». Можно сказать более: только такое собирательное изучение поверий и обрядов подарит нас со временем наукой мифологии, как подобное же изучение сказок и легенд создаст науку народно-повествовательной литературы. Первое уже несколько лет как затеяно Маннхардтом³, второе недавно предпринято Эстерлеем⁴. Я разумею его библиотеку восточных сказок и повестей, первый том которой вышел в Бреславле³. Вот что пишет редактор об общих задачах своего труда: «От внимательного наблюдателя не скрылось то обстоятельство, что с некоторого времени значительное число филологов и историков литературы в Германии и Франции, Бельгии, Италии и Англии, ревностно заняты делом скромным и неприятным с виду, но обещающим со временем породить новую науку. Основания этой науки только что положены, и то не везде; еще много нужно собирать, ломать, обтесывать камни, потому что здание готовится обширное и грандиозное. Никто не знает архитектора и лишь немногие видели план, а, несмотря на то, все строго работают в одном направлении, хотя бессознательно, как будто по инстинкту: это работа пчел и муравьев... Это здание, эта новая наука назовется сравнительной историей литературы, или историей народной литературы, и ее задачей будет: определение путей развития, по которым следовал духовный материал всякой литературы, т.е. поэтические мотивы, как во времени, в течении столетий, так и в пространстве, в общении стран и народов»⁴. Я уже сказал, что наука сравнительной мифологии может получиться лишь в результате подобного же рода приготовительных работ.

Соображения, высказанные мною, объясняют и мои требования от всякой мифологической работы, и мои отношения к книге г. Де Губернатиса.

Книга г. Де Губернатиса представляет весьма обширный сборник народно-литературного или, если хотите, мифологического материала. Автор тоже собиратель, и в этом его главная заслуга. Разумеется, материал не везде собран ровно, чего и требовать невозможно при обширных размерах труда. Так, например, рассмотрены подробно Веды и индийские поэмы, а на остальной Восток обращено сравнительно мало внимания. Еще беднее вышел западный отдел, разумеется, за исключением Италии, народными поверьями и сказаниями которой автор занимался специально⁵; но средневековая литература осталась почти нетронутой. Это тем более прискорбно, что романы, бестиарии и баснословные предания о животных в сказаниях об Александре Македонском представляют богатый источник сведений именно для животной мифологии. Автор, очевидно, зависел от своей библиотеки и потому не пользовался ни Vochart'ом (Hierozoikon)⁶, ни даже такой доступной книгой, как «Тератология» Berger de Xivrey. В главе о кукушке известная монография Маннхардта даже не названа. Все эти недостатки искупаются тем, что так редко встречается в европейских сочинениях о сравнительной мифологии: обильными ссылками на славянский, преимущественно русский материал. Автор извлек содержание почти всего сборника Афанасьева, и в этом отношении его книга будет таким же откровением для европейской науки, как известный этюд Рольстона⁶ о народной русской поэзии. До сих пор русская сказка и русская песня забегали на Запад случайно, отрывками, в плохих переводах. Бенфей пользовался сказкой о Маландрахе Ибрагимовиче. Книга г. Де Губернатиса впервые укажет западным исследователям, какой богатый источник сравнения они найдут в литературе русской сказки. Но только укажет — не более: на пользу той науки будущего, о которой мечтает не один Эстерлей, было бы желательно, чтобы вместо коротких отчетов г. Де Губернатиса, определявшихся отчасти мифологическими задачами его труда, все сказки Афанасьева были переведены, или, по крайней мере, изданы в извлечении. Я слышал, что профессор Юльг уже несколько лет как затеял подобный труд⁷.

Слабой стороной сочинения г. Де Губернатиса представляется мне та, в которой он по всей вероятности полагает свою наибольшую силу: я говорю о его мифологических идеях. Я не понимаю, почему, обладая такими обширными познаниями по восточной литературе и вообще столь богатым мифологическим материалом, он самовольно наложил на себя руки, отказавшись от всякой попытки к самостоятельным выводам. Идеи Куна и Макса Мюллера — его идеи, и он

ограничился тем, что подобрал к ним множество новых сравнений. Но этих идей не много и что их недостаточно для объяснения всего запаса мифологических представлений, про то знает всякий, кто когда-либо занимался в этой области. Когда под руками было столько нового, зачем было не попытаться на новое обобщение? Это только увеличило бы количество руководящих идей и облегчило бы дело будущему работнику. Г. Де Губернатис предпочел записаться в школу, и этот отказ от самостоятельности отразился видимо для всех в той противоположности, какая замечается между заглавием его книги и ее содержанием. Нам обещают животную мифологию, между тем вы читаете десятки страниц, и вас не испугает по дороге ни одно мифологическое животное. В первой части книги эта несообразность особенно заметна. Объясняется она таким образом: по идеям школы, все сказочные сюжеты — мифического характера, и их первообраз находится в древних мифах, особенно свежо сохранных нам ведийскими гимнами. В этих гимнах преобладают зооморфические образы: облачные коровы, облачные змеи, баран, козел, конь и т.п. Это и дало план животной мифологии, и объясняет распределение в ней сказочного материала по животным⁶ по тому принципу, что все находящееся в сказке должно найтись и в ведийском мифе. Распределение иногда выходит совершенно внешнее: иногда в сказке упоминается корова, не играющая там, впрочем, никакой существенной роли, может быть, внесенная туда совершенно случайно, но по этому поводу вся сказка поместится во главу о мифической корове; с другой стороны, там же собраны все сказки о нашем Иванушке-дурачке. В них нет ничего животного, тем не менее и они должны подчиниться системе: стоит только уверить себя, что нет ничего легче и естественнее, как обратиться из быка в прекрасного молодого принца («how natural it is to pass from the bull to the handsome hero prince». I, 257), или корове обратиться в принцессу. Наш Иванушка-дурочок был несомненно быком, иначе его генеалогия не доходила бы до ведийского периода. В угоду этой животной теории сказки сортируются так, что обрывки их можно найти по разным главам, по поводу упоминания в них разных животных, и читатель не может составить себе понятие об их цельном составе, что было бы особенно необходимо, если бы у кого-либо явилось желание воспользоваться ими с иной точки зрения, или распределить их по иным принципам. Укажу здесь же на одну логическую несообразность в методе г. Де Губернатиса: ведийские гимны представляют очень мало цельности в сюжетах; ее приходится восстанавливать, причем автор пользуется сказками, исходя из аксиомы (которую требуется еще доказать), что между Ведами и сказкой есть генетическая связь. Восстановив Веды при помощи сказок и найдя в них в зародышном состоянии

все позднейшие сказочные сюжеты (две сестры, мачеха и падчерица, преследование дочери отцом, сестры братом; три брата; слепой и хромой и др.) он берет первые за основу деления и, сам не замечая того, вращается в заколдованном круг. Но так как дело идет об уяснении сказок, причем Веды являются только подспорьем, было бы рациональнее принять самые сказки за точку отправления, расположив их по руководящим сюжетам. Тогда не пришлось бы искать Ивана-царевича в главе о быке, с которым у него лишь та общая черта, что Иван-царевич пьет и бык пьет (I, 194). Но тогда разрушено было бы и самое заглавие «животной мифологии».

Заглавие — не самая книга, и сочинение г. Де Губернатиса останется по-прежнему богатой энциклопедией сказок, расположенных и объясненных по принципам Куна и Макса Мюллера. В истории их школы она займет не последнее место, и надо признаться, что г. Де Губернатиса можно упрекнуть разве в крайней последовательности, с какой он прилагает ее принципы. После него в сказке не останется живого места, которое не было бы объяснено мифически, даже под опасением натяжек и исторических неверностей. Последнее — дело обычное: не всякому дано все знать, и чем шире задачи, тем скорее найдутся промахи, недосмотры. Последние особенно часто встречаются в разборе древнескандинавских верований. Русские читатели знают попытку г. Буслаева объяснить загадочного Трояна «Слова о полку Игореве»: он сближал это сказание с сербским поверьем о царе Трояне, и то и другое со скандинавским *Alvismal*, где Тор препирается с мудрым карликом Альвисом и с умыслом продолжает беседу до рассвета: едва показалось утро, как Альвис окаменел, потому что он принадлежит к породе черных эльфов, чуждающихся дня. В этом объяснении едва ли можно сомневаться: оно коренится в представлениях «Эдды» о черных эльфах, *döckralfar*. Г. Де Губернатис так увлекся своей мифологической теорией, что из-за нее забыл факты: он сравнивает Альвиса с девкой-семилеткой русской сказки (Афанасьев, VI, 41), в которой он видит Аврору, всё видящую и знающую (стало быть мудрую), защищающую бедняка от богача, невинного против виновного⁷. *Alwis* — тоже Аврора, и в угоду своему объяснению автор так пересказывает миф: «когда он (то есть Альвис) кончил свои ответы, занялся день и показалось солнце» (I, 207). Если так, то отождествление его с Авророй вероятно; но необходимо было прибавить, что Альвис обратился в камень под влиянием солнечных лучей, и отождествление пропадает. В другом месте (I, 260—261), г. Де Губернатис называет того же Альвиса двойником Тора. Столь же неудачны — с точки зрения специально скандинавских представлений — объяснения известных мифов Эдды о создании первого человека и рыбной ловле Тора (I, 224—225): автор везде

видит солнце и Аврору. Это уж не недосмотр, а натяжки и увлечения человека, отыскивающего во что бы то ни стало подтверждение своей системе. И он находит это подтверждение, благодаря тому особому обращению со своим материалом, на которое уже было мною указано. Разрывая цельность сказки, рассматривая ее по частям, он облегчает себе мифологическое толкование в смысле своей теории. Но точность объяснения подозрительна: значение фразы понятно только в контексте и только в нем получает надлежащую оценку; вырвите ее из связи, и она очутится в ваших руках общим местом, которому легко вменить тот или другой смысл — какой хотите. Так и со сказкой и с мифом: изучайте сказку по мелочам, выдвиньте миф из того организма, в который сложились особо поверья германско-скандинавского, славянского, греческого племени — они ответят вам на любое объяснение. Но едва ли этот прием логичен и его результаты доказательны. Вы хотите изучать мифологическое содержание сказки, мифа? Возьмите сказку в ее цельности, изучите в ней сплав разнообразных мотивов, рассмотрите ее в связи со сказками того же народа, определите особенности ее физиологического строя, ее народную индивидуальность, и затем переходите к сравнению со сказкой и сказками других народов, которые со своей стороны подлежат такому же предварительному выяснению. Так же надобно поступать и с собственно-религиозной силой, с мифом: путь должен идти от особенного к сродному и общему; от сказок можно будет дойти и до Вед. Мифологические увлечения г. Де Губернатиса объясняются главным образом тем, что он предпочел шествовать обратно, приняв за точку отправления ведийские мифы, которые предварительно подстроил сказками — и еще кое-какие теоретические соображения о восприимчивости первобытного человека и особенном характере мифического процесса, совершавшегося в его голове. В последнем отношении я не могу не высказаться против его идей. Если верить г. Де Губернатису и еще кое-кому из современных исследователей по сравнительной мифологии, то наши пастушеские праотцы не только не были первобытно наивны, но и во многом перещеголяли людей XVIII и XIX столетия. Чтобы встретить такое тонкое понимание природы и ее красот, какое раскрывают нам в основе их мифов — надо перешагнуть через Средние века прямо к Бернардену де-Сен-Пьеру, Бюффону и лейкистам; чтобы уметь так ловко подметить всякую мелочь, всякую тень в облаке, осмыслить всякий шаг солнца по небесному своду — нужно было быть бесстрашным, холодно-сознательным аллегоризатором, и мы опять метим в XVIII век, и нам невдомек, что вся эта сознательность и искусственность встречается уже при первом проявлении человеческой мысли на земле — в мифе⁸. Г. Де Губернатис сближает

Берту — широкую ступню, Фрею — лебединую ногу немецких поверий, с Авророй, восседающей на широкой колеснице: и колесница и ступня — широкие, потому что заря занимает большое место, появляясь на небе (I, 253). «Мифы, основанные на непостоянных явлениях неба, породили наибольшее количество легенд», говорит автор в другом месте, по поводу ведийского мифа об Асвинах. «Постоянные переходы теней, полусветов, мерцаний, от глухой ночи к серебряному месяцу, от месяца к серому тону утреннего рассвета, который крепнет и сливается с зарей; от зари к солнцу; и такая же смена, только в обратном порядке, вечером, когда зашедшее солнце уступает место багряной заре, заря — опять полусвету и месяцу и темной ночи: все эти превращения цветов и освещений, то встречающихся, то сплывающихся друг с другом, породили представления о небесных товарищах, друзьях, родственниках, которые живут то в мире, то во вражде, то сходятся в любви и ласке, то бросаются друг на друга во вражде и гневе, являясь поочередно жертвами и преследователями, соблазнительями и соблазненными, обманщиками и обманутыми. Где есть семейство, там есть любовь, являются примерные братья, мужья, жены, сыновья и дочери, отцы и матери, исполненные нежности, но тут же встречается обратная сторона медали: где есть родственники, там бывают ссоры, ревность и зависть, злые свекрови и мачехи, отцы-тираны и коварные жены. Если трудно объяснить психологически эти противоположные чувства в человеке, то тем труднее их анализ в мифе, которому быстрый порыв воображения придал животный образ, также быстро исчезающий» (I, 319—321). Но в психическом процессе, который изображает нам г. Де Губернатис, я не столько усматриваю полет воображения, сколько сознательные наблюдения колориста над тенями вечернего и утреннего неба. Мифологи сравнительной школы меньше всего отдали себе отчет в той степени сознательности, какая предполагается мифическим творчеством и на какой находился человеческий индивидуум в пору этого творчества. Оттого их объяснения генезиса мифов часто выходят такие, что хоть бы под стать нашей рефлектирующей и естественнонаучной поре. Бюрнуф в своей «Science des religions» предполагает в наших праотцах предвкушение таких истин, как единство сил, или химическое влияние солнечных лучей на земную жизнь. Все это они ясно выразили в своих мифах. Г. Де Губернатис, толкуя пословицу, что корова обогнала зайца, находит в ней учение о лунном затмении; заяц — символ луны, корова — это или ночь, или Аврора, или земля; по-санскритски го означает и корову и землю; корова, обогнавшая промчавшегося милою зайца — это земля, проходящая мимо месяца и застилающая его (I, 24). Тем же отсутствием точных представлений о характере культуры, среди

которой только и мыслимо зарождение мифов, я объясняю себе то обстоятельство, что мифическое толкование простирается иногда в такую область и на такие явления, с которыми мы привыкли считаться как с сознательными, принадлежащими личному вымыслу.

Шварц⁹, как известно, не прочь был отыскивать мифы в песнях Гейне. Г. Де Губернатис, отыскивает их в Рабле, там именно, где его юмор расходился на счет гигантского аппетита его героев: Гаргамелла, будучи беременной Гаргантюа съедает несметное количество бычачьих рубцов; Гаргантюа только что родился и просит пить: молоко 17 913 коров утоляет его жажду. Все это приводится в связь с мифическим отношением быка к родам и беременности! Не лучше объяснение любви Эсмеральды в «Notre Dame de Paris» к чудовищному Квазимодо: это нимфа Галатея, любящая Фавна; Фавн, как известно, козлоногий; Эсмеральда ходит с козочкой (I, 421). Я позволю себе привести по этому поводу несколько слов предостережения из замечательной книги Тэйлора: «Первобытная культура»⁸. «При первом знакомстве с воззрениями новейшей школы мифологов и иногда даже после долгого и тщательного изучения их, многие нередко относятся полускептически к изяществу и простоте их объяснений, и спрашивают — неужели это правда? Неужели возможно объяснить такую значительную часть классической, варварской и средневековой европейской поэзии, все тем же изображением солнца и неба, утренней и вечерней зари, дня и ночи, лета и зимы, облаков и бури. Исследование природной мифологии с настоящей точки зрения говорит в пользу этих объяснений — по крайней мере, относительно руководящего начала... В то же время следует ясно сознавать, что верность такого общего начала не может служить ручательством за верность частных толкований, которые некоторые мифологи думают основать на нем, так как многие из этих толкований крайне умозрительны, а многие безнадежно нелепы. Действительно, природный миф требует признания своего обширного значения в легендарной поэзии человека, но лишь настолько, насколько это притязание поддерживается основательными и достоверными доказательствами... К поспешным выводам, которые вследствие видимого сходства выведут эпизоды мифа из эпизодов природы, следует относиться с крайним недоверием, так как ученый, не имеющий другого, более строгого критерия для своих мифов о солнце и небе и рассвете, найдет их везде, где только думает искать их. Достаточно простого испытания, чтобы видеть, куда может повести такой метод; нет той легенды, аллегории или детской песни, которая была бы в безопасности от герменевтики всюду проникающего мифолога-теоретика». Стоит только захотеть и датская песня о шестипенсовой монете (song of sixpence) очутится небесным мифом, Кортес, высаживающийся в

Мексике, будет солнцем, и жизнь Юлия Цезаря подойдет под схему солнечного мифа. В какую бы страну он ни являлся, он приходит, видит, и побеждает; он покидает Клеопатру, устанавливает солнечный год и умирает от руки Брута, подобно Зигфриду в «Песне о Нибелунгах», умирающему от руки Хагена, и, падая под множеством ударов, обогранный кровью, он завертывается в тогу, чтобы умереть во тьме. Говоря языком солнечного мифа, следующие стихи могли бы быть более применены к Цезарю, чем к его убийце Кассию:

...O setting sun;
As in thy red rays thou dost sink tonight,
So in his red blood Cassius' day is set;
The sun of Rome is set!^{10*}

Сравнительная мифология так часто делает набег в область исторических фактов, так небрежно обходится с цельностью народного предания, что подобного рода благоразумные напоминания могут быть приняты только с благодарностью. Сам г. Де Губернатис разделяет эти идеи, по крайней мере, в принципе. «Относительно некоторых мифов — говорит он — мы должны ограничиться лишь общими доказательствами, пока не явятся новые, положительные данные, на которых можно будет с уверенностью основать объяснения мифологических фактов» (I, 321).

II

Я ограничился немногими примерами из сочинения г. Де Губернатиса, предоставляя себе привести другие, когда мне придется говорить о его толковании русских сказок. Я должен, впрочем, теперь же оговориться: примеры искусственного, натянутого толкования мифов не столько служат для характеристики книги г. Де Губернатиса, сколько для уяснения герменевтических приемов школы, к которой он принадлежит. Сама по себе, его книга — весьма почтенный труд, богатый материалами и остроумными сближениями, над которыми невольно остановится человек, даже неприязненно настроенный против его объяснительной системы. И здесь мне приходится еще раз посетовать на автора. Он мог отказаться от самостоятельных вождений и пойти по торной дорой, — в этом его добрая воля; но свою систему, основные приемы своей экзегезы ему следовало бы пояснить. Между тем он этого нигде не делает, и, за исключением некоторых общих мест, рассеянных в книге, он везде даст нам одни результаты и построения — как будто и вопрос

не может подняться, так ли это, и нет ли обмолвки в самом принципе объяснения, в пути, которому оно следовало? Не предполагает же он, в самом деле, что учения сравнительно-мифологической школы — те же аксиомы, что о них и спорить нечего — когда еще возможен спор о том, есть ли такая специальность, как сравнительная мифология и может ли она быть признана наукой? Г. Де Губернатис, объяснивший в своей книге целые сотни мифов, имел под руками все средства, чтобы проверить и мифологическую теорию, последователем которой он является, и метод ее исследования, насколько он успел выясниться в тех специальных трудах, которые прилагали ее к фактам. Недостаток этой обобщающей части в труде г. Де Губернатиса побуждает меня предложить на следующих страницах несколько вопросов и соображений, касающихся теории и метода. Примеры мне даст главным образом та же книга.

Первыми вопросами, какие задает себе каждый, приступающий к изучению народных верований, представляются мне следующие: какие отделы народно поэтической литературы должны подлежать мифологическому толкованию? На чем основана исходная точка этого толкования?

Народная поэзия, в широком смысле этого слова, богата родами: она обнимает и сказку, и песню, обрядовое и местное поверье, загадку и пословицу, и суеверный заговор. К чему из всего этого должен с самого начала обратиться мифолог? Несомненно, к тому, к чему сам народ еще относится, как к своему верованию — стало быть, к обряду, обрядовой и детской песне, к заговору; в них мы вернее всего найдем отголоски того непосредственного отношения к природе, к миру животных и человека, которое должно было лежать в основании древних народных религий. Это и есть основной материал для мифической экзегезы, материал не одинакового достоинства, почему с ним и должно обращаться разно: заговоры давно стали тайноведением, принадлежностью немногих; в них опаснее искать следов *народного мифа*, тогда как обряды, привязанные к известным отношениям пастушеского или земледельческого быта, всегда были общим достоянием народа, выражая присущую ему потребность — идеализировать обиходную сторону своей трудовой жизни. О них невозможно предположить, чтобы они были переняты от кого-нибудь; они так крепко приросли к самому быту, что могли быть заимствованы только вместе с ним; но быт не заимствуется, а создается — и мы принуждены искать начало наших обрядов при начале цивилизации, когда обряды были вместе и религией, выражали практическую сторону мифа. Итак, от обряда, обрядовой песни, заговора — должен отправиться исследователь, желающий воссоздать общие черты древнейшей мифологии, причем все равно, вздумает

ли он ограничиться одной народной особью, или распространить свое обозрение на верования целой расы. Только придя к некоторым цельным выводам на основании указанных материалов, может он обратиться к другим родам народной поэзии, например, сказкам, отыскивая в них те же мотивы, следы той же мифологической системы. Но ему необходимо помнить, что народ в сказке не видит даже были, не только верования, что она для него складка, иногда даже не им сложенная, а занесенная неизвестно откуда. Известно, что существует целая гипотеза, не лишенная некоторого основания, по которой бóльшая часть сказок, возвращающихся в Европе, не европейского, а восточного происхождения; это мнение распространяется даже на те сказки, которые по своему непосредственно-наивному тону всего легче принять за народные. Если, по мысли Вебера¹¹, эзоповские басни довольно рано проникли в Индию, то, наоборот, индийские сборники обогатили своим содержанием европейские литературы, прошли из книги в народ; рядом с Рейнгартом¹², в котором немецкая животная сказка сложилась в целый эпос, становится такой же эпос, но только заимствованный из индийских источников, в «Libre de Maravelles» Раймонда Луллия¹³; и, может быть, многие из европейских животных сказок придется оставить под сомнением: насколько они *народны*, т.е. насколько они могут ответить на вопрос о народных началах мифа.

Г. Де Губернатиса, впрочем, мало касались и эти сомнения и вся теория о переходе сказок. С его точки зрения все равно: заимствована ли, например, русская сказка с Востока, или нет; откуда бы ни пошла она и куда бы ни пришла, содержание ее осталось то же, в главных чертах — и это содержание мифическое; он его и толкует, и толкует исключительно одни сказки: обрядовая поэзия занимает в его книги столь незначительное место, что о ней и говорить нечего. Или лучше, мне остается повторить сказанное выше, — что в мифической экзегезе сказки должны играть второстепенную роль и не с них должна начинаться закладка системы. Но г. Де Губернатис нигде не высказался, в каких границах он понимает свой мифологический материал. Это отразилось не только в непонятном для меня предпочтении сказок перед остальными произведениями народной поэзии, но и в другом, не менее важном вопросе. Читателю, вероятно, интересно было бы узнать, к чему ведет это сравнение, не ведающее ни географических, ни исторических границ, сравнение сказок иранских и туранских, Вед с «Калевалой», сюжетов из собрания Радлова¹⁴ с итальянскими сказочными новеллами XVII века? Они группируются по мифическим идеям, которые выясняются из их совокупности, так что финский эпос досказывает иногда недосказанное «Зендаве-

стой». Такая группировка заставляет предположить в авторе очень определенный взгляд на отношения мифологии к этнологии; но и этого взгляда он нигде не высказал вполне, хотя он и заслуживал бы обсуждения. Сходство мифов, стало быть, не обуславливается единством племенным, границы расы и языка ему не писаны? Или не объяснить ли это сходство заимствованием одним народом поверий и рассказов у другого? Или, быть может, оно восходит к первобытному единству рас и народов, разделенных теперь и языком, и обликом? Относительно иранцев и туранцев, по крайней мере, автор склоняется к последнему предположению; финский эпос представляет много мифов, родственных с иранскими, говорить он в одном месте: таковы рассказы о воскресшем герое, о добывании красавицы, о трех сестрах и скатерти-самобранке (Samro) и т.п., — что доказывает, что первоначально туранцы и иранцы более походили друг на друга, чем представляется нам теперь, благодаря разности языков и отчасти различной степени образованности (I, 150). Но это только частное решение, после которого потребуются и другие: мы видели, что новозеландские поверья встречаются в «Эдде» и у бурят. Как быть в этом случае?

За вопросом о материале должен следовать, как я уже сказал, вопрос о принципах мифологического толкования, — другими словами, вопрос о методе. Так как г. Де Губернатис является в этом отношении последователем известной школы, то сомнения, которые я предложу на следующих страницах, будут опять касаться самой системы толкования, которой вообще следуют теперь сравнительные мифологи.

Главная черта, характеризующая психическую (а, стало быть, мифическую) деятельность первобытного человека, — это его склонность к олицетворению. Так нам говорят, и с этим положением нельзя не согласиться. Изучение народной поэзии в древнейших ее остатках раскрывает везде одну и ту же наивную точку зрения: вся природа представлялась живущей, то есть думающей, страдающей, любящей, ненавидящей, как люди; у животных такая же индивидуальная жизнь, как у людей: та же борьба за существование, преследование слабого сильным, те же победы и поражения. В деревьях, горах и реках также подозревали признаки личной жизни, хотя в них менее заметно проявлялось то, что составляет главное отличие личности: свобода воли, сказывающаяся в движениях. За то где было движение, смена явлений, там предполагалось самое сильное присутствие жизненного начала, и олицетворение входило в силу: заря всходила и сходила с неба, солнце то любило с луной, то преследовало ее; в явлениях облачного неба, в громе и молнии, в тучах то пасмурно замкнутых, то изливающихся благодатным до-

ждем, — во всем этом было слишком много драмы, чтобы первобытный человек не поспешил объяснить ее по-своему. Что-то такое двигалось там, боролось; ветры гнались за тучами, кто-то выстрелил молнией и разверз облако. Там, очевидно, была жизнь, потому что были ее признаки, было движение и страстные порывы, которые первобытный человек мог наблюдать в человеке же или в животных, которых он не слишком резко отделял от самого себя. На вопрос самому себе: кто это там живет и борется, он инстинктивно ответил, населив небо получеловеческими, полуживотными образами: облако напомнило ему гигантскую корову, дающую молоко — дождь; долго она не давала ему дождя — молока; видно, кто-нибудь похитил ее и запер в твердыню; ему плохо приходится, да и не ему одному: в облачном небе происходит движение, борьба, раздается удар молнии и воды, где-то затворенные до тех пор, проливаются на землю. Облачные коровы освобождены. Пастушеская драма, вероятно, довольно обычная в пастушеском народе, целиком перенесена в облака; олицетворение проникло и на небо, с образами более грандиозными, чудовищными. Явления, совершавшиеся на небе, были не подстать земным: человеку нельзя было совладать с ними, они наводили на него ужас страшным проявлением мощи, и вместе с тем держали его в зависимости, могли напоить и накормить его, или же уничтожить; оттого его отношения к ним сложились на половину из суеверного страха и полудетского упования. Оставаясь все в той же колее олицетворений, подозревая личность в стихийных явлениях, он старался войти с ними в близкие связи, — чтобы умолить их или умиловить, отвратить их гнев или призвать любовь. Так родилась натуралистическая религия: населив небо своею же жизнью, знакомыми образами, человек признал эти образы богами. Оттого всевозможные Олимпы находятся в столь близком соседстве с небом; между ними ведийский Олимп самый древний, он представляет нам еще ту стадию мифического олицетворения, когда оно еще не вышло к антропоморфизму и облака безразлично наполнялись животными и человеческими формами.

Но небесные явления не только грандиозные и страшные, они, вместе с тем, и самые постоянные. Какое-нибудь событие в жизни человека или животных совершается и пройдет, повторения редки; земная борьба умирает вместе с личностью где-нибудь в глуши леса. Между тем, солнце и луна совершают правильно свой круговорот; грозное небо вечно то же, и можно быть уверенным, что все в нем произойдет по-прежнему, та же смена явлений повторится сегодня и завтра, и так на бесконечное время. О них вечно может идти одна и та же старая песня, один и тот же ведийский гимн; оттого рассказы о борьбе и преследовании, любви и ненависти, которыми в пе-

риод олицетворения наполнялся весь живущий и неодушевленный мир, прилеплялись преимущественно к фактам облачного неба: они одни не знали перемены и представляли вместе с тем отвлеченную среду, в которой все жизненные сюжеты идеализировались, получая известную легендарную прочность. Так создались первые мифические легенды, с облачным содержанием, с животными и человеческими образами; они легли в основу мифологии и вместе с ней развивались и падали. Когда человек ощутил себя центром создания и утратил часть своего суеверного страха перед природой — его образ занял на Олимпе переднее место, животные исчезли, кое-где притаившись в виде символических спутников того, либо другого божества, в рассказах об обращении божеств в зверей. Тогда и мифические легенды приняли другой характер, и в первоначально-облачной драме, начали участвовать антропоморфические боги и герои; самый смысл драмы стал изменяться. Затем наступило время, когда люди начали понимать божество духовное, освобождая его от плотских форм и людских отношений; тогда природные мифы были уже не у места, их или не понимали более, или стыдились. Но они слишком прочно засели в памяти, чтобы их можно было забыть сразу — да они и не сразу отрешились от всякого отношения к религии, вступавшей в новую пору развития. Наконец, они слишком долго просуществовали, чтобы не просуществовать еще несколько столетий и не дожить до нас — в форме сказок. Облачная животная сказка прошла через форму антропоморфического мифа и снова очутилась сказкой, сохранив в себе черты разнообразных житейских превращений: животных, напоминающих пору облачной борьбы, и Ивана-царевича — антропоморфического бога. Содержание ее осталось то же самое, хотя темное для всякого, кто не позаботится осветить его собственной его историей, сравнивая сказки с греческими и скандинавскими мифами, с гимнами Вед. Только сравнение обнаруживает их единство, и сказочный царевич, отправляющийся в тридесятое государство за живой водой — все тот же старый бог, отправлявшийся в облачное небо за молоком небесных коров.

Если я точно пересказал принципы мифологического толкования, которым следует г. Де Губернатис, то вместе с тем выяснились основания, по которым он считает себя вправе истолковывать мифически содержание сказок. Я могу теперь предложить некоторые сомнения относительно безусловной приложимости этой объяснительной системы.

Замечу, прежде всего, что сообщенное мною объяснение мифологического генезиса страдает односторонностью, что не может не отразиться и на дальнейшем его приложении, напр., к толкованию сказок. Облачные мифы играют большую роль при начале разных

мифологий; это — одни из основных мифов; но они не единственные. Что такое, в самом деле, облачные мифы, как не одно из выражений того психического акта, который всю природу создал живую, действующую по законам личной жизни? Явления неба были, несомненно, величественнее, чудеснее других, таинственнее в своей роковой законности; понятно, что олицетворение овладело ими с особенною любовью; но оно проникало также на лес и воды. Оно отыскивало в лесу целый особый мир, столь же таинственный и столь же страшный для первобытного человека. Там жила община зверей по своим нравам и обычаям; у них свой язык и мудрость, которая старым людям казалась вещим знанием, которую мы называем инстинктом; они ходят на промысел, рождаются и борются; у них свой царь, медведь или лев, и у него служилые люди. Совсем как у людей, и вместе с тем что-то особое. Звери могли вредить человеку или жить с ним в мире, их можно было умолить; наши охотничьи заговоры сохраняют в новой, отчасти книжной форме, следы этого старого лесного страха. Тут, стало быть, были все элементы для фантастического олицетворения, для развития религиозного трепета, одним словом, для создания особого мифологического цикла, который можно бы назвать животным. Рядом с облачными мифами становились мифы животные, мифы растений и т.п. Развитие идеологии я представляю себе не из одного центра, а из многих центров. В странах, где явления неба не были особенно резки и не ярко поражали воображение, какой-нибудь другой мифологический цикл мог выступить на первый план и дать окраску религиозным представлениям. Но и там, где облачные мифы легли в основу религии, другие циклы продолжали существовать совместно с ними и должны были определять в известной мере содержание народной мифологии. Я говорю о совместности, не о зависимости друг от друга; те и другие мифы произошли самостоятельно, в различных кругах представлений, и должны были развиваться не ровно. Скорее всего могли утратить религиозное значение мифы о животных: с животными человек скорее освоился, чем с явлениями грозы, дня и ночи; скорее понял их — и тогда всякая религия к ним исчезла; он выучился бороться с ними, иных из них сделал домашними; вещую мудрость он толковал хитростью (лиса), а грубая сила мышц начала поражать его своей неповоротливостью (медведь). Когда комический элемент внесен был в религию, животный миф стал животным эпосом, сказкой, между тем, как облачные мифы еще продолжали висеть над Олимпом. Животная сказка — прямое продолжение животного мифа; к облачному ее нельзя привязать; сходные черты, усматриваемые между ними, объясняются не происхождением животного мифа от облачного, а общими приемами психического процесса, который мы назвали олицетворением.

Когда было стремление везде и во всем видеть проявление одного и того же жизненного начала, понятно, почему иной раз то же рассказывалось и об облачном животном и о звере, гулявшем по очень реальному лесу. Генетической связи между ними нет никакой.

Из всего сказанного, мое заключение может быть лишь одно: что животные сказки, прямо вытекшие из животного мифа, нельзя объяснять целиком из мифов облака и грозы. Несмотря на все старания г. Де Губернатиса привязать сказочного медведя к обезьяне, усмотренной им в облачных гимнах Вед (т. II, гл. II), я не могу себя уверить, чтобы все проделки нашей Лисы-Патрикеевны когда-либо имели место в облаках, а не в курятнике. Но, по мнению автора, лиса, неудачно обольщающая петуха в русской сказке у Афанасьева (IV, 3) — не что иное, как ночь, старающаяся удерживать в своей власти солнце (солнечного петуха), которое все-таки торжествует над ней (II, 137), как день торжествует над ночью.

Но обратимся от животных сказок к сказкам вообще и спросим себя, точно ли все в них может быть объяснено мифически? Если, например, в сказке говорится о трех братьях, двух сестрах, о лисе и волке — имеем ли мы право предполагать, что все это непременно рассказывалось когда-то о небе и авроре, солнце и месяце? Я удерживаю этот вопрос даже в том случае, когда в сказке и в собственно религиозном мифе *одного* какого-нибудь народа повторились одни и те же мотивы, причем идея о внутренней связи между ними может придти довольно естественно. Но и в таких случаях я позволю себе отрицать не возможность, а *необходимость* этой связи. Вспомним только, как создались небесные мифы: в их образах мы открываем земные формы, в их мотивах житейские отношения. Чтобы узреть в облаке корову или какое-нибудь другое мифическое животное, необходимо было человеку увидеть эту корову, либо первообраз этого животного вблизи, на земле, стать с ними в известные отношения, познать их вред или пользу в своем собственном быте. Только при подобных условиях возможна была их дальнейшая идеализация в мифе. Точно также, если в небе ходят и борются боги, отец преследует дочь, Индра Вритру — то все это прежде усмотрено было и в жизни, те же движения и те же страсти. Миф только закреплял в более широкие образы обыденные и общественные отношения и дольше сохранил их благодаря своей космической основе, тогда как в жизни они либо не обращали на себя внимания, либо уступали место другим и забывались. Но иные из них могли спастись от забвения и другим путем, помимо мифа. Я представляю себе, что какое-нибудь из тех несложных житейских событий, которые так часто переносились в мифе, в сильной степени овладело вниманием первобытного клана: соседнее ли племя сделало набег, два витязя всту-

пили в единоборство, или совершилась кровавая драма в семье старшины, девушка была увезена и кто-нибудь отправился добывать ее и т.п. Об этом должны были рассказывать или нет, факт, сам то себе обычный, запечатлевался в памяти благодаря ассоциации с историческими именами или обстоятельствами, имевшими местный или племенной интерес. Таким образом слагался эпический рассказ или песня — зародыш народного эпоса. Немудрено, что в ней мы найдем общие черты с тем или другим обычным мифом, в котором, если не тот самый факт, то целая категория сходных фактов нашла себе идеальное просветление. Как видно, подобное сходство между мотивами облачного мифа и эпической песни могло состояться без всякой генетической связи между теми и другими. Но пойдём далее. Миф забывался, утрачивая постепенно свой религиозный характер и переходя в сказку; но и с эпической песнью случилось то же: исторические имена выпадали, выцветали местные указания, и оставался легендарный остов — опять же сказка. Если вместе со мною признают вероятность подобной схемы развития, то согласятся и со следующим: не все, что в сказках напоминает мотивы облачного мифа, вышло необходимо из него; многое в них принадлежит области житейских отношений, возбуждавших когда-то особый интерес и утративших его лишь тогда, когда народная память им изменила и эпос разбился на сказки. В «Рамаяне» и «Махабхарате», в «Илиаде» и «Нибелунгах», без сомнения, много примешалось мифического элемента; в последних по памяти, в первых потому, что, зародившись в эпоху сильно развитых религиозных интересов, они не могли не отразить на себе господствующего мировоззрения, не принять его образов и легенд. Но отрицать в них всякую фактическую или, если хотите, историческую подкладку, разрушая индийские поэмы в гимны Вед, Зигфрида в Кришну, то же самое, что отрицать возможность самостоятельного зарождения народной песни или рассказа по поводу факта, случившегося на земле, а не на небе. Определить точно эту историческую канву мы теперь не в состоянии, и г. Де Губернатис был прав, когда в сочинении, вышедшем несколько лет тому назад («Le fonti vediche dell'eroepa»¹⁵) указывал на бесплодность попыток привязать события и народные имена, упоминаемые в «Рамаяне» и «Махабхарате», к точной истории и к карте Киперта. Но он не остановился на отрицании и пошел далее, чем, может быть, для него безопасно: в индийских поэмах он узрел все содержание Вед, только перенесенное на землю. В настоящей своей книге он защищает ту же теорию: только к «Рамаяне» и «Махабхарате» присоединилось теперь и «Шах-Намэ». Границы мифа и эпоса, неба и земли нарушены, и ничто не мешает идти далее, от «Шах-Намэ» к «Сиддикюру», «Арджи-барджи», по всей литературе новелл, и со-

гласно с тем же воззрением отрицать житейское происхождение пословиц, открывая и в них осколки все того же мифа. Человек предполагается настолько связанными мифическими воспоминаниями, что он не может сделать ни одного реального наблюдения над жизнью, чтобы не войти в колею Вед. Я не отрицаю, чтобы в некоторых старых пословицах не проглядывали старые мифические представления, в образах, оборотах; но для меня несомненно, что самый склад пословицы принадлежит области других воззрений: это вековая мудрость, свод немудреных наблюдений, все, что хотите, но всего менее миф. Венгерцы говорят: и у черной коровы молоко белое (I, 167), немцы: и у красных коров молоко белое (I, 228); вариаций на эту тему можно представить себе довольно много. Смысл этой пословицы довольно ясен: это просто заявление обыденного факта, в роде того, например, что *la nuit tous les chats sont gris*. Но г. Де Губернатис предпочитает истолковать ее мифически, сближая венгерскую поговорку с ведийским мифом о черной корове, принесшей белоголового теленка: это ночь, рождающая месяц. Тут же он приводит другую венгерскую пословицу: в темноте все коровы черны, и отказывается от мифологического объяснения — но через несколько страниц метод вступает во всю свою силу. Чтобы выразить что-нибудь невозможное, немцы говорят, что корове не перегнуть зайца; но это — не невозможность, а миф! Мы говорим: снявши голову по волосам не плачут; немцы: запирать стойло, когда корова уведена. Это опять миф о юноше, освободившем из заперти девушку или корову, которую уведут его братья или товарищи, заключив наперед освободителя (см. особенно I, 220 и след.)! Далее в мифологических толкованиях идти невозможно.

Я, впрочем, сделаю уступку автору и его школе, и предположу на время, что в сказках преобладает мифический материал и что их следует толковать именно с этой точки зрения. Но следует ли их толковать *сплошь*, от первого до последнего слова, с одной излюбленной точки зрения — вот вопрос. Г. Де Губернатис делает это постоянно; иногда в нем рождается сомнение, что сказка собрана из разных эпизодов, что она сшивная, но он тотчас же успокаивает себя таким уверением: «эта сказка содержит в себе несколько *аналогических* мифов, происшедших самостоятельно» (I, 167). Это опять вопрос метода, слишком важный, чтобы на нем не остановиться.

И у религиозного мифа, и у сказки есть своя история, аналогическая, развивавшаяся в параллельных рядах форм и превращений. Миф Зевса в «Илиаде» или у Гезиода представляет уже сложную форму: он — результат сцепления нескольких областных и племенных типов, сходящихся в один цикл, в одну народную религию, по мере того, как в греческих племенах возникала сильнее идея общей,

народной связи. Но и областные мифы сложились в свою очередь точно таким же путем: кругом немногих коренных мифических образов и легенд группировались другие, служебные по отношению к ним, — либо происшедшие самостоятельно, либо развившиеся по аналогии с предыдущими. Эти образы и легенды спаивались тем легче, что по известному нам процессу олицетворения на них тотчас же перенесена была самая естественная из известных древнему человеку объединяющих идей: идея семьи, рода. Явилась семья, генеалогия богов и мифов; составлялся областной мифический цикл, который сам по себе был продуктом осложнения. Уже в гимнах Вед можно, мне кажется, усмотреть следы этого осложнения, постепенных наростов, одним словом историй. Я заключаю это из двойственного, или лучше, двуличного характера, который в них придается тому или другому мифическому образу. Так облака — коровы Индры; как таковые, они причастны его светлой природе, поэтому они являются также символом луны и авроры; Индра освобождает их от злого демона Вритры, который их похитил. Но в иных случаях они представляются страшными, чудовищными, и тогда изображают собою мрак и темную силу (см. I, 15, 47—48, 175 и *passum*). По индийскому поверью, встреча с коровой днем знаменует счастье, но видеть ее во сне — дурное предзнаменование. Г. Де Губернатис объясняет эту двойственность той уловкой, что коровы, похищенные демоном, змеем, становятся подручными ему, неприязненными светлomu герою освободителю; сами — из светлых — темными. Так в сказках девушка влюбляется в похитившее ее чудовище и, сделавшись его женою, вместе с ним начинаешь строить козни против брата или витязя, который хочет освободить ее. Но та же двойственность повторяется и в ведийских мифах об Авроре: она то прекрасная, благотворная, то злая, причиняющая беды, так что сам Индра выступает против нее и уничтожает ее. И она вошла в дружбу с чудовищем ночи и вступает с ним в заговор против брата-солнца. «Кто когда-либо наблюдал зловещий вид вечернего неба, окрашенного в багровый цвет, найдет этот образ очень естественным», говорит по этому поводу автор (I, 211). Таких толкований, приводящих двойственность значения к единству типа, я мог бы выписать еще несколько; но они слишком остроумны, чтобы быть естественными, и, кроме того, не отвечают требованиям самого обыденного, не то что первобытного символизма. Когда я смотрю на облачное небо, и мелкие облака кажутся мне барашками, я не могу в то же время представить их себе деревом или горой. В другой раз, при другом настроении, впечатление может быть другое, и я представляю себе именно дерево или гору вместо барашков. Я даже могу сделать над своим воображением известное усилие и

свести все эти различные впечатления в один целый образ — но он, очевидно, будет продуктом не первичного восприятия, а нескольких повторенных восприятий. Точно также, если ночной мрак поражает меня, как что-то злое, таинственное, страшное, я не могу в то же время представить его себе началом добра и света, родителем дня. Впоследствии я раскрою и эти символические отношения, но уже отучившись от страха ночи, отнесясь к ней как к понятию, как к общему месту, без всякой ассоциации с идеями зла. Или какой-нибудь человек смешон мне своею поступью, точно аршин проглотил; я так и внесу его в карикатуру; но при другом случае он поразит меня своим сходством с каким-нибудь животным — и моя карикатура выйдет другая. Одним словом, я не в состоянии усмотреть в одно и то же время, в одном и том же образе светлое и темное, доброе и злое, кривое и прямое. Всякий раз, когда подобная двойственность представлений встретится мне в мифическом символе, я могу прямо сказать, что только одно из этих представлений первичное, что другое развилось позднее, не из него самого, а лишь при том же образе, и что между тем и другим необходимо предположить еще третью степень развития: прежде чем перейти к противоположному значению, образ должен был поступиться реальностью своего первоначального смысла, стать общим местом, приблизиться к отвлеченному понятию. Только предположив эту посредственную, отвлеченную форму, можно естественно объяснить себе, каким образом светлая Аврора сделалась темною, коровы Индры — коровами Вритры. Стараться истолковать эти противоположности из одного первичного впечатления, которое сразу дало содержание целому мифу, значит отрицать его историю.

Помимо указанного *раздвоения*, большую роль в развитии мифологии играло *осложнение* мифов, вследствие их совместного развития. Явления неба, жизнь леса и вод вызывали в воображении человека целые, независимые друг от друга циклы образов и сказаний. Но смешение должно было начаться очень скоро. Облачная ли легенда говорила о зверях — другая легенда, зародившаяся в чаще леса, знала о них другие подробности, и они могли переноситься в символику, с которой первоначально у них не было ничего общего. Позднее, в пору сложения областных и народных мифических циклов, смешение поддерживалось вновь привлеченными в них генеалогическими идеями, так как боги неба породнились с божествами земли и преисподней. В настоящее время мы по большей части имеем дело с такими мифами, осложнившимися эпизодами или символизмом, заимствованным из других кругов представлений. Даже в тех случаях, где это осложнение не может быть доказано фактически — что всегда трудно — необхо-

димо иметь в виду эту возможность, чтобы не увлечься в истолковании целого мифа из одной будто бы присущей ему идеи.

Все те же явления повторялись и в истории сказки, и повторяются еще у нас на глазах, почему и здесь требование осторожности как нельзя более у места.

Кто не знает, как милы былине и сказке так называемые эпические *повторения*? Едет ли витязь на подвиги, его снаряжение и прощание описывается всякий раз и по большей части одними и теми же чертами. Он едет добывать красавицу — и не один раз, а несколько; это опять та же фигура; обыкновенно и встречи ему на дороге одни и те же, и подвиги сходные. Или вместо одного витязя является несколько; почему их чаще всего три, я не знаю, точно так же как не знаю, почему про одного героя часто рассказывается, что он совершил три поездки. Но легко представить себе, что три героя — такое же повторение, как и три поездки одного; если только последнему из них удастся исполнить, чего не сделали два другие, то это только требование симметрии: развязка сказки, совершение подвига должно быть непременно в конце; это и предоставлено одному герою; другие не сумели ничего сделать, они завидуют первому и, далее, начинают враждовать с ним. Антагонизм доблести и трусости, добра и зла, мог естественно развиться со временем из самого хода сказки, не будучи дан в ее основании. Так итальянские романы карловингского цикла обратили в целую расу изменников, фаталистически враждебных Карлу Великому и его паладинам, Ганелона и подобные ему образы старой французской эпопеи. Может быть, в иных случаях этот антагонизм следует предположить и более древним, лежащим в самом замысле типов. Но мне всегда представлялся вопрос: почему эти витязи, из которых один всегда добрый, светлый, другие — злые, обыкновенно названы *братьями*, почему такая противоположность проявляется именно между *сестрами*? В этих родственных названиях можно, пожалуй, видеть также признаки эпического повторения: когда один герой уступил место нескольким, совершающим одни и те же подвиги, естественно было назвать их братьями или сестрами. Развитие сказочного сюжета, на которое я только что указал, приводило их в недружелюбные отношения друг к другу — и тогда явились братья и сестры добрые и злые. Таким образом, только принимая в расчет некоторые общие приемы, замечаемые в народной поэзии, и, несомненно, игравшие большую роль в ее истории, легко объяснить себе иные символические подробности сказок, не прибегая к сравнению с мифом.

Но еще большую роль играет в истории сказки процесс, который, говоря о мифах, мы назвали процессом *осложнения*. Заставьте любого сказочника или «сказителя» повторить вам несколько раз, и еще

лучше, в разное время одну и ту же былинку или сказку. Всякий раз он введет в свой рассказ, иногда не заметно для себя, нечто новое, какую-нибудь подробность или лишнюю поездку. Он не сочиняет, а только путает. У неумелых сказочников это путанье доходит до того, что иной раз сказки не узнаешь, так много сказок он смешивает зараз, по забывчивости, по бессознательному подбору одной подробности к другой. Но ведь и те сказки, которые мы считаем за хорошо сохранные и читаем в печатных изданиях, сложились точно таким же путем. Большая часть из них такие же сводные, или, если хотите, осложненные, как и те мифы, с которыми приходится возиться мифологу. И этот свод совершался очень естественно, и, может быть, в довольно раннюю пору. Сказка, например, шла о богатыре, которому помогали в его подвигах разные животные; но о них существовали особые рассказы, животный эпос; и вот повод к смешению, по крайней мере, к внесению некоторых посторонних подробностей или эпизодов. Или герой, помогающийся руки красавицы, должен исполнить разные трудные задачи: достать живой и мертвой воды, или какую-нибудь другую эпическую редкость. Но об этих диковинках, о шапке-невидимке, сапогах-скороходах говорилось и особо; если иная из них переносилась по сродству в сказку о трудных задачах, то вместе с ней мог переселиться и приросший к ней эпизод. Таким образом, составлялась сводная сказка, в которой неровности свода сглаживались в постоянных пересказах, так что теперь трудно в них открыть где-нибудь существование паза. Приведу примеры. Под № 23, II т. сборника Рудченко, рассказывается о поповиче Ясате. У одного попа было три сына: двое разумных, а третий Ясат-дурень. Царь кличет по всей земле клич: кто достанет ему коня, чтобы одна шерстинка была золотая, а другая серебряная, тому он отдаст дочь и половину царства. Ясат с братьями берется исполнить эту задачу, предварительно выбрав себе коней из пригнанного табуна, причем Ясат выбирает себе самую жалкую водовозную клячу. Едут они; по дорой в хлеву видят — три змеихи прикованы. На вопрос братьев одна из них отвечает, что к ней под полночь прилетает змей с тремя головами; вторая, что к ней в самую глухую полночь прилетает змей с шестью головами, а к третьей — с двенадцатью, как только полночь минет. Расспросили и поехали; а по дороге стоит дом, и покои, и конюшня — все стеклянное. Братья не хотят заезжать туда, но по совету Ясата завернули, легли спать возле коней, а Ясат посередине двора: говорит, что ему нездоровится, авось полечает на ветру. Братья заснули, а он пошел под мосток. Еще нет полночи, а земля стучит; едет на коне змей с тремя головами; конь спотыкается, собака воеет, сокол о землю бьется. «Стой, конь, не спотыкайся; собака, не вой; не бейся о землю сокол; тут некому с нами поиграть; есть за тридцать земель

попович Ясат, тот бы и поиграл с нами, да сюда и костей его ворон не занесет». Тогда вылез Ясат и давай с змеем биться. — «Подожди, говорит змей, пойдем биться вон на ту гору. Дохни на нее, чтобы она стала каменной». — Дохни ты, проклятый, если у тебя такая сила, отвечает Ясат. Тот дохнул и гора стала каменной. Начинается борьба. Ясат убивает змея, сжигает его и пускает по ветру, его коня поставил на конюшню, а сам снова прижался под мостком.

Битва со вторым (шестиглавым) змеем рассказывается с теми же эпическими подробностями и оборотами речи. Только гора от дыхания змея становится на этот раз железной, как в третий раз, в битве с двенадцатиглавым змеем — оловянной. Борьба с последним — самая трудная. Готовясь к ней, Ясат вешает на перекладину палку, доставив под нее тарелку, и говорит братьям: «как начнет кровь капать с палки, бегите на такую-то гору мне на помощь». Ясат как ударил змея, так тот и погруз в олово по колена, а Ясат от удара змея ушел в него по самый пах. Просить у змея отдыха на три часа — не подойдут ли братья; а они спят. Тогда он снял с себя красный сапог и как пустит его, так прямо и пробил конюшню. Проснулись братья, смотрят, а кровь не то что капает с палки, а и вся тарелка в ней плавает. Братья идут на помощь Ясату, преодолевают и третьего змея и, забрав змеевых коней, хотят идти домой. Но Ясат говорит, что забыл на ночлеге шейный платок, надо за ним вернуться; как ни отговаривали братья, пошел таки, обернулся красным петухом и сел на изгороди. А змеихи тут как тут. «Кабы знала я, кто моего убил, обернулась бы я ему по дороге колодезем: как наполнился бы, так бы и лопнул». — «А я бы яблоней с яблоками; как наелся бы, так бы и лопнул». — «А я бы огнем испалила бы его». Ясат догоняет братьев, не дает им напиться из колодезя, отведать яблок, но перед огнем его конь встал, а змеиха их догоняет. Ясат прячется в кузню. — «Отдай мне Ясата», говорит змеиха ковалю. — «Пролижи дверь, я его тебе на язык посажу». Та уже и дырку пролизила, а кузнец раскалил клещи, да ее за язык. Тут ее и убили. Вернувшись домой, Ясат отдает царю коня и женится на его дочери⁹.

Но какого коня? Царь требовал, чтобы ему доставили такого, чтобы одна шерстинка была золотая, другая серебряная, и за ним именно отправился Ясат. В сказке, очевидно, либо выпало что, — либо забыта какая-нибудь подробность, или дело шло в начале о добытии коня одного из змеев. Теперь это неясно. Сказка вознаградила себя тем, что вставила совершенно лишний эпизод, хорошо известный из других повестей: я говорю о выборе братьями коней, причем Ясат, как Еруслан Лазаревич, как многие другие богатыри, выбирает себе клячу. В этих рассказах этот эпизод у места, потому что кляча оказывается впоследствии конем на диво и

сослуживает своему хозяину богатырскую службу. В сказки о Ясате она только упомянута, чтобы потом ни разу не являться на сцену. Может быть, таким же приставным эпизодом следует признать и последнюю в сказке подробность о змеихе и кузнеце¹⁰.

Но перейдем к дублету той же сказки, помещенному в том же сборнике Рудченко, непосредственно за предыдущей (II, 24: Лови). Раз осенью поехал пан на охоту; холодная, дождливая ночь застала его в лесу вместе с охотниками. «Кабы нам теперь хата теплая, постель белая, хлеб мягкий, да квас кислый — нечего бы и горевать: сказывали бы сказки до самого утра». Глядь — стоит хата, на столе хлеб и квас; хата теплая, постель белая. Вошли, помолились, повечеряли, да и полегли спать. Только один не спит. Слышит, около полуночи приходит кто-то под окно и говорит: «Вот, растакие, говорили, что была бы у них хата теплая, постель белая, хлеб мягкий да квас кислый — нечего бы и горевать, сказывали бы сказки до света. А теперь и забыли! Пойдите: как поедет пан домой, будет у него по дороге яблоня, попробует с нее яблочко, так и лопнет. А кто подслушает это, да ему скажет, по колена окаменеет». А тот, не спавший, слушает и говорит: беда. Затем, еще кто-то приходит во второй и третий раз; те же укоры и угрозы: стать по дороге колодезем, или кроватью с периной; как напьется пан или ляжет на постель, так ему и конец. А кто ему про то скажет, тот по грудь, а потом по шею, камнем станет.

На другой день по дороге все сказанные встречи, но подслушавший рубит яблоню, колодезь и кровать с периной: яблоня так пеплом и «взялась», колодезь кровью, постель углем. Пан сердится на охотника и, прибыв домой, требует его к ответу; тот просит привести себе дрянную клячу и, сев на нее, передает подслушанный им ночной разговор — отчего каменеет не он, а лошадь. Как дошло до третьего вопроса, он и прыг с лошади, а она окаменела по горло.

Отношения этой сказки к предыдущей ясны. У них один общий эпизод: недобрые встречи по дороге, смысл которых подслушан случайно ночью. Змеи и змеихи пропали — во второй, и вместе с тем самое мотивирование рассказа — задачами, которые дает царь, после чего Ясат с братьями отправляется на поиски. Это сказочное начало заменено во второй редакции другим — несказочным, ночевкой в лесу, а конец развит приставкой нового эпизода, заимствованного из другого цикла: о том, что герой выдает тайну, чтобы спасти других, и сам от того погибает, обращается в камень.

Есть еще третья, галицкая сказка (в «Русской Читанке» О. Партицкого. Львов 1871, II, стр. 187—191: *Корщбуры-Попелюх*), где некоторые эпизоды предыдущих двух осложнены еще большим количеством нового материала. Мы перескажем ее вкратце, разбив на составные части:

1) У одного царя три сына: двое разумных, третий дурень; звали его *Попелюх*, потому что всегда в пепле валялся. Морское стадо травит каждую ночь царскую пшеницу. Ни одному из старших братьев не удалось устеречь его; идет Попелюх устроил себе на яблоне, что возле моря стояла, терновую постель, чтобы не задремать, и устеречь на первую ночь коня — всего в звездах, на другую — коня с месяцем, на третью — коня с солнцем. На каждом из них он проехался вдоль и поперек света, и всякий раз конь говорит ему: теперь ты мой пан, а я твой конь. Он ставит их к себе на конюшню.

2) Другой царь шлет из-за червоного моря письмо: кто доскачит до его дочери до второго этажа, тот возьмет ее за себя. Братья готовятся ехать, и Попелюх с ними — на кляче; отстав от них, он возвращается домой, идет на конюшню, посмотрел коню в ухо: стала на нем вся одежда золотая. На этом коне он доскакивает до царевны, надел ей на палец перстень, отдал половину платка, да и был таков. Позже, готовясь ехать на свадьбу, он дает младшему брагу звездного коня, второму месячного, сам взял солнечного. В этом эпизоде есть черты, напоминающие выбор коней в начале первой из приведенных сказок.

3) Три поганых царя собрались войною на Попелюха: один с двумя головами, другой с тремя, третий с четырьмя. Едет Попелюх с братьями, добрались до лесу, до моста оловянного; Попелюх спрятался под мост, а братьям говорит: молитесь, чтобы я не погиб, будет у меня война. Вот наехал царь о двух головах, конь у него на мосту спотыкнулся. «Ворону бы напиться твоей крови, говорит царь; не ел ты что ли, или не пил? Нет такого, кто бы меня победил — разве Попелюх, да сюда и костей его ворон не занесет». Попелюх отвечает из-под моста, и в следующей затем борьбе побивает царя. Братья отправились далее, а Попелюх на железном мосту убивает трехглавого царя. Еще далее — мост каменный и царь о четырех головах. Братья заснули: Попелюх наказывает им, чтобы они шли к нему на помощь, если сухая миска, которую он пред ними ставит, наполнится кровью. Попелюх обернулся красным петухом, царь черным; потом Попелюх белым пламенем, царь синим. Битва идет, уже полмиски наполнилось кровью, а братья спят. Ворон летает над ними и каркает. «Омочи твои крылья в море и затуши белое пламя, говорит царь ворону: я дам тебе голову и труп». А Попелюх сулит ему две головы и два трупа, если он, омочив крылья, покропит братьям в глаза. Ворон исполняет это; братья проснулись и помогли доканать недруга.

Это — эпизод о трех змеях первой сказки, только вместо змей — цари, вместо *каменной, железной и оловянной горы* — *оловянный, железный и каменный мост*. Как Ясат обращается в пету-

ха, так здесь то же рассказано о Попелюхе и четырехглавом царе, только в другом приурочении.

4) На обратном пути стоит на дороге двор. Один Попелюх туда заходит, обернулся котом и подслушал разговор трех цариц, жен убитых им царей. Одна обещает стать им на дороге колодезем, другая яблоней, третья нагонит и проглотит Попелюха. Весь этот эпизод, как и следующая за ним развязка, совершенно такие же, как и в сказке о Ясате: и здесь в заключении та же подробность о кузнице.

Я предложил бы теперь сличить приведенные три сказки и попробовать придти относительно их к какому-нибудь общему заключению. Что это — редакции одной и той же сказки, с одним общим сюжетом, который один раз был недосказан, в другой развить неуместными приставками? Или все три сказки сложились путем случайного подбора подробностей, причем одна отправилась от одного мотива, другая от другого, который казался ей более существенным? Как бы ни заключали о них, все они представляются результатом агломерации, так что нельзя и сказать, чтобы у них был один основной тип. Если бы с указанной точки зрения изучить варианты целого ряда сказок, былин, даже обрядовых песен, они оказались бы по большей части такими же сводными, т.е. такими, в которых составные части спаяны случайно, по внешнему поводу. Кажущееся разнообразие сказок объясняется не столько богатством их мотивов, сколько разнообразием и случайностью сводов, вызывавших все новые и новые варианты. Иногда достаточно было одного небольшого изменения в рассказе, замены одной подробности другою, чтобы вместе с прежней исчезли все мелкие, связанные с нею черты, и явились новые, обусловленные новым образом: одним словом, новый вариант. Известна распространенная в славянстве богомильская сказка о том, как Бог и дьявол творили мир, причем дьявол ныряет в море и выносит со дна песок и кремень, из которых Господь создает землю и т.д. В одной галицкой колядке, напечатанной в «Правде» (за 1868, стр. 82), вместо Бога и дьявола являются два брата — несомненно, очень древняя черта; но подробности творения потеряны:

Ой як то було з початку світа,
Ой як не було святої землі,
Ой но на мори павутиноньки,
Ой там братоньки радоньку радят:
Як бы нам, брате, світ обснувати?
Пустися, брате, в глибокі води,
Тогди ми, брате, світ обснуємо,
Світ обснуємо и наситимо,
Світ наситишо и наповнимо.

Позднее, сущность богомильского верования была забыта — а цельность легенды удерживалась, потому что выступали с новым значением второстепенные образы, и непонятное в них толковалось по эвгемеристическим приемам^{16*}. Дьявол явился в образе плавающего «гоголя», вызванный образом моря, как в одной редакции богомильского сказания; надо было как-нибудь объяснить себе загадочных братьев, творящих свет *на море*, приурочить их в требованиям песенной вероятности — и вот, из моря поднялся зеленый явор, как в другой галицкой колядке (у Головацкого, Христоматия, стр. 343), и на нем голуби раду радят, как свет основать: они добывают со дна песку и золотого камня. Голубя не два, как бы следовало по смыслу дуалистического поверья, а три. Наконец, в третьей редакции той же колядки («Правда», 1868 г.) нет даже мотива творения, хотя песнь также начинается «з початку світа, як ще не було неба ні землі». Вместо двух братьев три товарища: ясное солнце, ясный месяц, дробный дождик. Каждый из них хвалится тем, что он сделает на пользу людей.

Если б мы не знали, что все эти колядки — одновременные видоизменения одной и той же космической легенды о творении мира Богом и дьяволом — мы легко могли бы увлечься самой искаженной из них и приняться за мифическое истолкование голубей на зеленом яворе. Точно также, если не дать себе отчета в собирательном принципе, который внес в наши былины такое разнообразие редакций, ничего не стоит отдатья идее, что из сопоставления их вариантов выйдет в первобытной цельности поэтическая биография того или другого героя, как задумал ее народ. Метод требует, наоборот, не сопоставления, а выделения того, что привлечено в них случайно. О сказках следует сказать то же самое: предположите, что кто-нибудь, не разобрав сложного генезиса иной сказки, возьмется объяснить ее сплошь, как цельное выражение одного какого-нибудь сюжета, мифического или нет; результаты могут получиться и получались самые плачевные. Я укажу лишь на один из них. Исследователь изучил, положим, несколько сказок о волке, сблизил их с облачными мифами и пришел к заключению, что волк — символ темной, демонической силы. Но вот, является ряд других рассказов, где волк помогает герою, кормит его своим молоком, охотится за него, одним словом должен быть признан существом благодетельным (см.: *De Gubernatīs*, II, гл. XII). Как тут быть исследователю? Если он не считается с историей, то выход ему один: признать в волке двойственную символическую натуру. Он так и сделал, и не с одним каким-нибудь животным символом, а почти со всеми: нет почти ни одного животного, которое не было бы в одно и то же время добрым и злым, белым и черным, помощником дня и света, или другом ночи и мрака (голубь,

лебедь, петух, сорока, вóрон, и даже жаба и змея). С таким удобным принципом в руках можно весьма удобно истолковать любой миф или сказку в ту или другую сторону, и даже сближать между собой две сказки, не слишком заботясь о том, например, что символика в них несколько различная: так как всякое животное может иметь по нескольку значений, то легко допустить, что, в известных границах, каждое из них могло вступать в роль другого. Но всякому должно быть ясно, что с таким экзегетическим принципом мы не далеко ушли от приемов старых этимологов, по которым можно было, при небольшом усилии воображения, произвести любое слово из любого другого. Стоило только уверить себя вместе с Менажем^{17*}, что из лат. *mus* произошло сначала *muratis*, потом *ratis*, наконец франц. *rat*; из лат. *faba* — *fabaricus*, потом *fabaricotus*, *aricotus* откуда — *haricot*. Таким образом, *rat* производилось от *mus* и *haricot* от *faba*! Иные объяснения сравнительных мифологов ничем не хуже этих.

Между тем ларчик открывается еще проще, бóльшая часть этих слишком остроумных измышлений оказывается по крайности лишнею. Для меня несомненно, что только в некоторых сказках животные или другие сказочные образы удержали свой *исконный* символический смысл; в других, где они являются с противоположным значением, они введены позднее, из других циклов сказаний, как пришлая подробность и общее место — почему их невозможно толковать в связи с фактами, среди которых они поместились совершенно случайно. Таким образом, мнимая двойственность разрешается в последовательность превращений и наростов, которой не миновало ни одно произведение народного слова, осужденное переходить из уст в уста и искажаться. Весь вопрос в том, как отличать эти поздние приставки от того, что в сказках может быть признано коренным и неслучайным. На это может быть тот же старый ответ: надо предварительно изучить *содержание* народных сказок вообще с точки зрения главных мотивов, которыми они пользуются. Чем в бóльшем количестве сказок повторен будет один и тот же мотив, тем ближе мы к цели критики: из сличения различных редакций одного и того же рассказа легко будет вывести заключение о его общих, неизменяемых чертах, и с другой стороны о тех, которыми он видоизменялся там или здесь. Первые должны быть признаны принадлежащими к основным сказочным типам, и я понимаю, что может явиться идея сблизить их с народными мифами и даже объяснить из них происхождение всей сказочной литературы. Что до вторых, то подобное объяснение касаться их не должно, они принадлежат собственной истории сказки, ее стилистике. Только когда это разделение будет сделано, мифологическая экзегеза ощутит впервые твердую почву под ногами. Задача не легкая:

отделить во множестве иногда спутанных вариантов чистое золото от олова. Но и в народной сказке ведьма задает загнанной падчерице не менее трудную задачу: разобрать за день четверть пшеницы от примешавшейся к ней чернушки. И нашлись же помощные звери, муравьи или мыши, которые это сделали.

III

Я уже сказал, что самую оригинальную часть книги г. Де Губернатиса составляют многочисленные выдержки из русских сказок, которые в таком количестве никогда еще не являлись на суд европейского читателя. К ним он обращается всего чаще, так что если бы удалить из его книги выбранные из них сведения, она сократилась бы, по крайней мере, на одну треть. Собранием Рудченко^{18*} (третий том которого, как я слышал, должен появиться в непродолжительном времени) он пользовался редко, но книжка Эрленвейна^{19*} дала ему 13 сказок, а из обширного сборника Афанасьева извлечено почти все интересное. Если я не ошибся в счете, то автор заимствовал из него до 159-ти №№, и вероятно более — громадный процент, если взять в расчет, что на 350 №№ Афанасьевского собрания, сказок (не считая вариантов) приходится всего 220.

Посмотрим, как воспользовался автор богатым материалом, находившимся в его распоряжении.

Начну с мелочей, если хотите придирик — хотя русскому человеку как-то и не под стать приставать со школьными замечаниями к иностранцу, имевшему терпение проработаться сквозь сотни сказок, записанных на языке, столь малоизвестном европейцам, как русский. Но дело в том, что если западная наука начинает обращаться к нашим текстам и нашим материалам, то кому же и установить здесь научное предание, как не нам? В виду этого я позволю себе обратить внимание на транскрипцию русских слов, употребляемую автором: он пишет их, как они произносятся, забывая этимологию, например, *ahota*, *bagatir*, *svetazor*, *salavei*, *Parovic*, *parok* (порог), *vsiakavo vstrechnavo*, и т.д. Это то же, что писать по-французски *o*, *cho* вм. *eau*, *chaud*. Всего страннее, что то же фонетическое правописание прилагается и к малороссийским словам, где, как известно, *o* без ударения не переходит в *a*. Я полагаю, что именно эта, вовсе не научная система, и привела автора к той несчастной этимологии, которую мы читаем у него на 405-й стр. I-го тома. По поводу одной русской сказки (Афан. II, 4; IV, 17), где коза телится под яблоней, мы узнаем, что по-гречески *mélon* — козел и яблоня, по-санскритски *petvas* муж. р. — баран, а *petvam*

сред. р. — *ambrosia*. «Мифическая яблоня имеет такое же отношение к облачной амбросии, как рог изобилия мифического козла, и мне кажется, что, не сходя со славянской почвы, можно усмотреть такую же аналогию между русским *óblaka*, во множ. *ablaká*, и *iablony*, во множ. *jablogna, jablok*».

Справка в словаре Миклошича^{20*} могла бы спасти его от этого этимологического мифа, а словарь Даля удержал бы его от следующего определения: *golub*, or brown, violet, and azure, is a name given in Russia to the dove (II, 337 прим.). Иные погрешности в правописании могут, впрочем, принадлежать и корректору (Gory I, 177 в. Горе, действующее в сказке лицо; Froh and Laver I, 264 = Фрол и Лавр; *dievki cernavke* I, 342 в. девка чернавка), как неудачная передача собственных имен лицом, руководившим переводом. Почему, напр., Алеша Попович переведен *Alessino* (так в английском тексте) *Parovic*, а Емеля — *Emilius* (I, 195 и 202); или жар-птица = *burning bird*, т.е. горящая (I, 213), *guc lebedi* (II, 307) = *goose-swans*.

Как всегда случается с иностранцем, впервые приступившим к области, полное познание которой предполагает не только книжное изучение, но и знакомство с народом, так не раз случалось и с автором. Он часто впадает в ошибки по незнанию живого языка и пускается в сближения, от которых благоразумно воздержался бы русский исследователь.

Так, преследуя мифологический тип Ивана-дурачка, он находит его в Алеше Поповиче, в Балдаке и Василии Бесчастном, и в Илье Муромце и даже в Фоме Беренникове^{21*}. Он, может быть, не знает, что «ясный сокол» общее эпическое выражение русских песен и былин и что означает оно не более, как молодца, красивого парня. Вместо того, чтобы сказать: понравился сатана лучше красного молодца, говорят: понравился сатана лучше ясного сокола (II, 192, прим.). Г. Де Губернатис считает эту связь сатаны с соколом почему-то необходимой и объясняет, что дьявол часто принимал образ этой птицы, как, например, в английской легенде об Эндю. Не лучше того мифическое истолкование присказки: «синичка летает и говорит: синь да хорош» (II, 176). Но мы решительно недоумеваем, из каких источников почерпнуто сведение, будто Владимир Красное солнышко — один из покровителей рыцарских орденов? Вот что говорит автор (I, 355—356): «Когда христианство обратило старых языческих богов, в святых... мифический конь также перешел под покровительство различных угодников, начиная от сицилианского *St. Aloí* до русских св. Фрола и Лавра, не говоря уже о славных витязях св. Георгии, св. Михаиле, св. Якове, св. Маврикии, св. Стефане, св. Владимире, (*St. Vladimír*) и св. Мартине, которых особенно почитали воины и в честь

которых учреждены были в Европе главные рыцарские ордена». Орден св. Владимира действительно был учрежден, но, как известно, довольно поздно. Но г. Де Губернатис вообще не разборчив в своих источниках и особенно в их хронологии, и я давно должен был бы упомянуть об этом главном «принципиальном» недостатке его книги. Нельзя пользоваться Крыловым и Ершовым (автором «Конька-Горбунка») наравне с народными сказками, и цитировать заодно сборник Гримма и прилизанные, охорошенные пересказы M-me d'Aulnoy²², тем менее объяснять мифически подробности современного ей костюма (oiseau bleu, couleur du temps, II, 175), в который ей приятно было одевать старых сказочных героев.

С другой стороны, как иностранец, г. Де Губернатис обладал преимуществами, которые редко даются русскому ученому: надо жить на Западе и часто обращаться с книгами, о которых у нас почти никогда и не поминают, чтобы найти иные сравнения, которыми русский ученый воспользуется с благодарностью. Кому пришло бы в голову порыться в Павле Иовии²³, чтобы доискаться в нем упоминания русской сказки? Г. Де Губернатис цитирует его по Альдрованди. «Московский посол Димитрий, отправленный в Рим, рассказывал не так давно своей соседке про крестьянина, который, отправившись искать мед, провалился в дупло одного огромного дерева, по горло в мед. Им он кормится два дня; место было пустынное и некому было услышать его криков и просьбы о помощи. Он уже совсем отчаялся, как его спасла медведица, спустившаяся в дупло за той же добычей: он схватился сзади за ее шерсть, а она, испугавшись, бросилась вон и вытащила его». Г. Де Губернатис видит в этом русскую сказку — и едва ли не справедливо, хотя сравнение, которое он подыскал к ней, касается не русской сказки, а славянской, приведенной Афанасьевым в примечаниях к I-му тому его сборника, и притом несколько рознящейся от рассказа посла Димитрия: медведь, обманутый зайцем, застрял в дупле; проходит мимо крестьянин, которого медведь просит освободить его — в награду он обещает показать ему улей. Мужик его освобождает и возвращается домой с медом (II, 110). Предоставляю другим судить о сходстве.

Как бы то ни было, если б автор собрал побольше таких сравнений, он сослужил бы не малую службу не только русским ученым, но и тем западным, которым издание Афанасьева недоступно. Для последних была бы даже полезнее простая передача богатого запаса вариантов и пересказов, украшающих примечания Афанасьева, и более того — возможно *цельная* передача напечатанных им сказок. Ведь не всякий читатель согласен а priori с экзегетическим методом г. Де Губернатиса, а попытаться на новое объяснение с его материалами ему тем труднее, чем они разрозненные. Сказки пе-

реданы отрывочно, не все части одинаково полно — потому что не все одинаково укладывались в систему автора; наконец, пересказ поминутно прерывается мифическими толкованиями частных, отчего трудно проследить его в целом составе. Это, впрочем, вопрос изложения, и я на нем останавливаться не буду.

Интереснее самые толкования г. Де Губернатиса. Что они мифические, и притом в специальном смысле облачного мифа — того ожидает всякий, кто потрудился прочесть предыдущее изложение. Везде одно и то же, нельзя ступить ни шагу, чтобы не встретить авроры, месяца или «леса ночи», «млечную влагу ночи» и т.п. Автор выработал себе особую терминологию, в которой нельзя не признать поэтического колорита, и вместе с тем известной туманности. Она годится для общей характеристики мифологического мирозерцания, но едва ли у места в исследовании его частных. Читатель удостоверится в этом сам из следующих извлечений.

В одной русской сказке у Афанасьева (VI, 54) у одной старухи три безобразных дочери, одна с одним глазом, другая — с двумя, третья с тремя; они только едят и ничего не делают, а у падчерицы Марьи и работы через край, и еды мало. Марья идет пасти корову, а мачеха задает ей урок: пять фунтов пряжи, которую она должна спрясть, смотать и выбелить за одну ночь. Плачущую девушку утешает корова: войди ко мне в одно ухо, выйди в другое, и все будет сделано. В итальянском варианте этой сказки, говорит г. Де Губернатис, корова прядет на своих рогах пряжу, заданную девушке, пока она чешет голову старухи, волшебнице или мадонне. В этой старухе автор узнает луну. Луна, как и солнце, представлялась в связи с зарей, в особенности вечерней, которую она сопровождает; она — хозяйка, руководительница, покровительница вечернего героя или героини, заблудившихся или преследуемых в ночи; за вечерней зарей всходит месяц, как за утренней показывается во всем блеске солнце. Ведийская аврора называется очистительницей; отсюда легко было перейти к образу девушки, очищающей, чешущей голову старухи или мадонны; от зари, т.е. после нее, выходит на светлое небо месяц — оттого из волос мадонны выпадают перлы; когда же в другой раз мачеха посылает на поле вместо падчерицы свою (злую) дочь, и она чешет голову старухи, тогда из волос выпадают вши: это месяц, который не может проявить своего света во тьме облачной, черной ночи. Как здесь корова является символом света, так в другой сказке, (Афан. V, 35) она — существо демоническое: Иван, которого царь осудил быть пастухом, должен поцеловать ее под хвост; и в той же сказке говорится о старой ведьме, высасывающей груди красивой девушки, которая должна в то же время искать у ней в голове. И корова, и

ведьма — символы темной ночи; объяснение подтверждается тем, что пастух — герой Котома, красивый и проворный, убивает под конец корову, бесстыдно задрвшую хвост; утреннее солнце, пастух светлых коров, сдирает кожу с темной коровы глухой ночи.

Существует ряд русских и западных сказок (к которым следует присоединить известный рассказ 1001-й ночи) о чудесных яблоках, которых если отведать, то у поевшего вырастают рога. В 15-й сказке у Эрленвейна третий брат Иван приходит к яблоне с красными яблоками; из них он съедает четыре, и четыре рога вырастают у него на голове, столь высокие, что они мешают ему войти в лес. Они исчезают, как скоро он съел четыре белых яблока с другого дерева. Значение такое: солнечный герой приближается вечером к яблоне с красными яблоками, т.е. к вечерней заре, и тотчас же становится безобразным, теряясь во мраке ночи; при свете месяца и утренней зари он приходит к дереву с белыми яблоками, теряет рога и снова становится молодым и прекрасным. В другом рассказе (Афан. VI, 57) Ивану-царевичу дает молодильные яблоки сестра солнца, в жилище которой он проникает следующим образом: у Ивана (солнце) сестра (несомненно от другого отца или матери) — змея, ведьма (ночь), которая уже успела пожрать его отца и мать (т.е. солнце и вечернюю зарю, которые и порождают ночь и поглощаются ею). Ведьма преследует своего маленького брата Ивана и хочет съесть его; он бежит, но она нагнала его по близости жилища сестры солнца (авроры, настоящей сестры Ивана). Ведьма предлагает Ивану взвеситься на весах; только что сел он, как ведьма его перетянула, и он очутился у солнечной сестры. Прекрасный миф, толкует автор; смысл его очевиден: Иван — солнце, Аврора — его сестра; утром, вблизи жилища авроры, т.е. на востоке, *падают* ночные тени и солнце *поднимается* на небо; мифически это выражается в образ *весов*. Так и в христианских поверьях св. Михаил взвешивает человеческие души, причем те, что перевешивают, отправляются в ад, легкие же в рай (I, 179—183).

Троичность наших сказочных братьев обратила на себя внимание г. Де Губернатиса. Обыкновенно третий брат зовется Иваном: Иван-царевич, Иван-королевич, или же Иван-дурак, дурачок, что не мешает ему обыкновенно устроиться умнее и выгоднее умных. Иногда он называется и Емелей, как в сказке у Афанасьева (V, 55). Он соглашается ехать по воду, потому что сестра обещала ему в награду красные сапоги. У него слабость до этого цвета: позднее царь одевает его всего в красное. Об этой страсти сказочных героев и героинь знают не одни русские, но и эстонские и итальянские сказки. Красные башмачки — это видоизменение сандалии авроры, потерявшей ее, когда она бежала от преследовавшего ее солнца;

или третьей сестры замарашки, когда, удаляясь поспешно с праздника, она обронила свой крошечный башмачок, который никто не может обуть кроме нее, почему она и узнана (Афан. VI, 30). Автор привязывает к этому мифу обычай европейских девушек — бросать под новый год башмаком, чтобы угадать по направлению, в каком он ляжет, в какой стороне им быть замужем. Но возвратимся вместе с автором к Емеле: поехав по воду, он поймал щуку, которую отпускает, когда она обещала ему — исполнить все его желания. На первый раз «по щучьему веленью, по моему прошенью» бочка с водой сама отправляется домой (в ведийских гимнах облако изображается бочкой; оно движется само собою, как бочка Емели; герой, пока он заключен в облаке, остается дурнем). В другой раз, когда Емелю посылают в лес по дрова, ему стоит только приказать, и дрова сами рубятся, накладываются и везутся домой (интересные видоизменения мифа об идущем лесе или облаке). Когда царь присылает за Емелей, он отправляется к нему, опять же по щучьему веленью, на печи. Заметив, что царевна слюбилась с дураком, царь велит их обоих запереть в бочку и пустить по воде (это опять бочка — облако). Они пристают к острову, где Емеля, ставший красивым и богатым, счастливо зажил с царевной в великолепном дворце (Аврора и вечернее солнце, брошенные вместе в океан ночи, пристают к счастливому острову востока, и снова встают во всей красе). Одна из самых обычных проказ сказочного дурня та, что, оставшись дома один, он выпускает из бочки вино или пиво (Афан. V, 4) — это Индра, пронзающий молнией облачную бочку, из которой выходит дождевая влага (I, 195—198).

По поводу Иванушки-дурачка и Емели автор говорит о смысле сказочного атавизма и толкует его: «закон атавизма сказывается в поколениях мифических героев, как и в поколениях людей. У глупого отца родится умный сын, у которого в свою очередь сын глупый. Я не знаю, как объяснить этот закон в естественной истории; в мифологии он вполне объясним: за светлым днем следует темная ночь, за темною ночью светлый день, за летом зима, за зимой лето; белое сменяется черным, и наоборот, и также чередуется тепло и холод» (I, 200). Если такова мифическая подкладка в сказках, где легко предположить наибольшее участие свободного юмора, то в других, с содержанием более серьезным, в сказках об увозах, превращениях, чудовищах — она должна сказываться еще сильнее. Царевна-лягушка (Афан. II, 23), становящаяся красавицей, пока ее муж спит (т.е. ночью) — это месяц; когда ее кожа сожжена, она удаляется в *тридевятое* царство, в тридешатое государство, т.е. в ад, или ночной мрак, куда скрывается аврора и месяц, откуда последний выступаст снова, обновляясь в периоды *27-ми дней* (II, 377—378).

Я не буду говорить здесь, как я отношусь ко всем этим объяснениям. Что до общих идей и вопросов метода — я думаю, что достаточно высказался об этом предмета в предыдущей главе, и мне пришлось бы повторять все то же, если бы я вздумал пуститься теперь в критику частных. Она только привела бы нас вторично к тому заключению, к которому я раньше пришел относительно разбираемой книги. «Весьма возможно ошибиться в классификации и в частном истолковании мифических фактов, — говорит в одном месте г. Де Губернатис (II, 422), — и я не поручусь, что там или здесь я не предложил какое-либо неудачное объяснение. В таких случаях вина, может быть, моя: я мог быть недостаточно приготовлен, недостаточно проникателен; неудача, во всяком случае, не должна быть отнесена на счет основных истин, которые позволяют сравнительной мифологии заявить себя такой же положительной наукой, как и другие, и, как они, наставлять и поучать». Я думаю, что эту фразу следует переставить, сделав наперед автору первое предостережение за излишнюю скромность. Его нельзя упрекнуть ни в недостатке остроумия, ни в том, что он мало начитан, или был не довольно трудолюбив. Беда не в этом, а в том, что так называемые «основные истины» требуют пересмотра, что метод, которому следуют до сих пор сравнительные мифологи, их исходная точка зрения, требуют новой проверки. В свое время этот метод сделал великое дело, поставив изучение народных поверий на научную почву; но для того, чтобы мифология сделалась в самом деле положительной наукою, ему необходимо обновиться — постановкою новых вопросов и более критическим разбором материала, над которым он работает. Вопросы, поднимаемые сравнительной мифологией, так важны, представляют такой общечеловеческий интерес, что всякому покажутся естественными наши требования от нового деятеля на этом поприще: не тратить сил на собиранье данных, с целью подвести их под установленные категории, которые, может быть, еще подлежат отмене, а заняться новой разработкой метода. Это было бы, несомненно, полезно и удалило бы многие существующие предубеждения против самого дела.

Сравнительную мифологию люди старой школы отрицают, как ненаучную, как самозванную науку. Против нее они продолжают выставять ряды частных монографий и учебников, сработанных в искони установленном стиле — но вместе с тем и такие книги, как сочинения Бахофена и Брауна^{24*}, где произвол толкований и «чаромутие» достигают пределов, до каких никогда еще не доходил ни один мифолог сравнительного направления, как бы он ни был боек.

Сравнительная мифология стала даже предметом пародии. Смеются над ее присмами, над ее односторонностью и неразборчиво-

стью в материалах. В 1856 году она дала повод покойному Вакер-нагелю к довольно злой и ученой, хотя по-немецки тяжеловесной шутке. Она перепечатана недавно в первом томе его собранных сочинений¹¹, где всякий может прочесть ее. В Базеле, видите ли, говорят о человеке, всегда опаздывающем, обо всем, что случается или приходит не в пору, когда все кончено и горчица не нужна после ужина: он пришел, или это так же впору, как брецвильская собачка. И в том же Базеле ходит еще другая легенда, записанная еще в XVII веке, о собачке из Бреттена, которая кормила своего умиравшего с голоду хозяина колбасами, похищенными в лавках. Однажды мясник подстерег ее на месте преступления, отрубил ей хвост и вложил его поперек в морду вместо колбасы. Собачка, по старой привычке, побежала к своему хозяину, сунула ему в руки хвост и тут же околела. Вакернагель вооружается всей классической и скандинавской ученостью, воображает себя на время переселившимся в тело какого-нибудь сравнительного мифолога, и так начинает толковать эту сентиментальную легенду. Собака — старый хтонический символ, символ смерти: вспомним Цербера, привратника ада, Гекату, окруженную черными собаками; она и сама представлялась с собачьей головой, подобно подземному Анубису. Актеон, узревший купающуюся Диану, разорван собаками; он умирает потому, что подлежит смерти всякий, увидевший бога или богиню смертными очами; и его смерть изображена — собаками. В Вегтамсквиде Один едет в Нифльгейм, царство Гелы, где на него бросается с лаем страшный пес богини смерти. На одной из прелестнейших гравюр Дюрера изображен верхом рыцарь, рядом с ним тащится на кляче костлявая смерть, а между ними бежит, коварно притаившись, собака: это опять тот же образ, и рыцарь не Франц фон-Зикинген — так могут толковать лишь ограниченные люди — а тот же старый Один, не знаю в каком из своих многочисленных превращений. — Итак, собака объяснена; остается еще колбаса. Древние изображали вечность, бессмертие в образе змеи, закусившей свой хвост; почему бы колбаса, связанная своими концами, не могла представить того же? Наши предки были непосредственнее нас и, относясь реальнее к жизни, не так изнеженно разборчивы в образах. Но если змея, закусившая хвост, являлась символом бессмертия, то почему бы не собака: собаки часто кусают, ловят свой хвост. Разумеется, собачка из Бреттена закусила его по неволе, потому что хвост у нее отрублен — но это уже искажение легенды. В этом стиле объяснение идет далее, пересыпанное цитатами и сближениями, так что если бы не юмористический тон речи, легко было бы принять шутку за дело, т.е. за одно из сравнительно-мифологических измышлений, выдаваемых за серьезные.

Но мне кажется, что к сравнительной мифологии можно и следует отнестись серьезно. Как во всяком новом направлении, так и здесь могут быть увлечения, то, что я назвал бы учеными опечатками. От них не свободна и книга г. Де Губернатиса, делающая столько же чести ее автору, сколько современной итальянской науке. К таким увлечениям я отношу его последовательность, его бесконечную веру в несколько принципов — и все это в области, где пока и следовать мало чему, где еще пути не проезжены. В такой вере есть своего рода героизм и нравственный подвиг: не так-то легко быть последовательным, когда всякий излишек в этом смысл может вызвать улыбку на устах ближнего, недоумевающего, чтобы лягушка могла изображать собою — аврору.

Флоренция

Примечания А.Н. Веселовского

¹ К такому толкованию склонен и г. Де-Губернатис, I, 555—557.

² Anthropologie der Naturvölker von Dr. Th. Waitz, fortgesetzt v. Dr. G. Gerland. IV Theil (Leipzig, 1872), p. 89.

³ Bibliothek orientalischer Märchen und Erzählungen in deutscher Bearbeitung, mit Einleitung, Anmerkungen und Nachweisen von Hermann Oesterley. 1-es Bändchen: Baítal pachísí oder die 25 Erzählungen eines Dämon. Leipzig, 1873.

⁴ Gött. Gel. Anz. 1872. N. 40, p. 1584—1585.

⁵ Укажу на изданные им тосканские сказки с руководящим предисловием Novelline di San Stefano di Calcinaia и на его книгу: Storia comparata degli usi nuziali in Italia e presso gli altri popoli indoeuropei. Milano. 1869.

⁶ Вот это распределение. *Животные суши*: 1) корова и бык, 2) конь, 3) осел, 4) овца, баран и козел. Это содержание I т. Во II продолжают сначала те же животные: 5) свинья, кабан и еж, 6) собака, 7) кошка, ластка, мышь, крот, улитка, ихневмон, скорпион, муравей, стрекоза и кузнечик, 8) заяц, кролик, горностай, бобер, 9) антилопа, олень, лань и газель, 10) слон, 11) обезьяна и медведь, 12) лиса, шакал и волк, 13) лев, тигр, леопард, пантера и хамелеон, 14) паук. *Животные воздуха*: 1) птицы, 2) сокол, орел, коршун, феникс, гарпия, strix (?), летучая мышь, гриф и сирена, 3) королек, жук и светляк, 4) пчела, оса, муха, комар, москит, овод и цикада, 5) кукушка, цапля, тетерев, куропатка, соловей, ласточка, воробей и потатуйка, 6) сова, ворона, сорока и журавль, 7) дятел и martin (?), 8) жаворонок и перепел, 9) петух и курица, 10) голубь, утка, гусь и лебедь, 11) попугай, 12) павлин. *Водяные животные*: 1) рыбы, особенно щука, the sacred fish or fisch of St. Peter (?), карп, дорш, сельдь, угорь, золотая рыбка, морской еж, окунь, лещ, дельфин и кит, 2) краб, 3) черепаха, 4) лягушка, ящерица и жаба, 5) змея и водяное чудовище.

⁷ Во II т., стр. 276 автор снова возвращается в той же сказке и опять ее

толкует. Семилетка приезжает к отцу верхом на зайце с перепелкой в руке. Последняя — символ царя-солнца, семилетка — Аврора (или весна), приезжающая к солнцу на зайце, т.е. на луне, сквозь мрак ночи или зимы.

⁸Первобытная культура. Исследования развития мифологии, философии, религии, искусства и обычаев Эдуарда Тэйлора. Перев. с английского. Д.А. Коропчевского. СПб. 1-й т. 1872, стр. 392—394.

⁹У Афанасьева, II, № 30, та же сказка и почти также рассказанная об Иване. Змей один, но с двенадцатью головами, почему и нет тройкой битвы; девять голов сбивает сам Иван, три остальные при помощи братьев. На дороге их преследует змеиха с тремя дочерьми, обращаясь в колодезь, яблоно и постель (как в след. малорос. варианте). В конце эпизод с кузницей.

¹⁰Г. Де-Губернатис, II, 397, прим. 8, склонен истолковать этот эпизод мифически: дело идет о небесном кузнеце, распаленная кузня — багровое утреннее или вечернее небо.

¹¹Kleinere Schriften von Wilhelm Wackernagel. 1-er Band. Leipzig. 1872, S. 432—434: Die Hündchen von Bretzwil und von Bretten.

Комментарии

Вестник Европы. 1873. Кн. V. Октябрь. С. 637—680.

Печатается по тексту: *Собр. соч.* Т. 16. Статьи о сказке. М.-Л., 1938. С. 83—127; подготовка текста и комментарий В.Я. Проппа (*Пропп, 1938*).

Это первое развернутое высказывание А.Н.Веселовского о «мифологической школе», одном из трех подходов, формирующих новый метод изучения народной словесности и — шире — поэтического творчества. Годом ранее Веселовский сказал об этом, открывая свою докторскую диссертацию «Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине». Спустя тридцать лет он разовьет эту оценку в «Поэтике сюжетов».

В 1873 г. «соотношение между тремя основными направлениями было неравное: внешне господствовала «школа мифологическая». Она была представлена наибольшим количеством имен и трудов. Однако кульминационный пункт ее явно был пройден. «Школа историческая» или «школа заимствований» была менее заметна, но ближайшее будущее принадлежало ей. «Школа антропологическая» (этнологическая) еще только зарождалась» (*Пропп, 1938, 289—290*).

Быть может, В.Я. Пропп несколько преуменьшает влияние и даже новизну сравнительной мифологии на тот момент. Судя по тому, как о ней говорит и как спорит с нею Веселовский, влияние мифологической школы было значительным, а ее суждения распространенными. Во всяком случае, Веселовскому еще не раз придется выступать против того, что он сочтет преувеличениями и крайностями мифологов, отнюдь не отвергая их достижений, например, в пространной и ироничной рецензии на книгу Л.Ф. Воеводского «Введение в мифологию Одиссеи» (*Вестник Европы. 1882. Т. II. Апрель. С. 757—775*).

Поводом сказать об этом в 1873 г. стала книга известного итальянского литератора Анжело Де Губернатиса (Gubernatis, 1840—1913) «Zoological

Mythology» («Животная мифология»). Он был человеком широких интересов и разнообразных увлечений. Женатый на родственнице основоположника анархизма Михаила Бакунина, Де Губернатис недолгое время разделял его взгляды, оставив университетскую кафедру ради революционного движения. См. о нем: *Потанова З. М.* Русско-итальянские литературные связи: Вторая половина XIX века. М., 1973. С. 95—162 (гл. 3: Андже́ло Де Губернатис и его роль в развитии итало-русских литературных связей. 60—70-е годы).

Де Губернатис много путешествовал, вплоть до Индии и России (он знал русский язык), писал пьесы и публицистику. По складу своей личности он был готов к тому, чтобы стать одним из первых энтузиастов сравнительного метода, в том числе и в мифологии, хотя в науке он оставался скорее популяризатором.

С Веселовским у Де Губернатиса сложились хорошие личные отношения после их встреч в Италии в 1866—1867 гг. Но настоящая рецензия вызвала неудовольствие итальянца. Веселовский писал по этому поводу Ф.И. Буслаеву: «...на днях De Gubernatis, книгу которого я разобрал в “Вестнике Европы”, прислал в редакцию ругательную статью с требованием, чтобы она непременно напечатана была в русском журнале в подлинном, т<о> е<сть> французском teneur. Статья возвращена ее автору по принадлежности; я ее не видел, но знаю, что в ней мне достались упреки такого рода: будто я воспользовался для своей критики *домашними* взглядами автора на мифологию, подслушанными в его семье, в разговоре запросто! Я с Де Губернатисом, действительно, давно знаком, но не подозревал в нем подобной двойственности, т<о> е<сть>, что у него одна мифология дома, другая в печати» (без даты, предположительно конец 1873 г.) (Письма А.Н. Веселовского Ф.И. Буслаеву // *Буслаев Ф.* Догадки и мечтания о первобытном человечестве. М., 2006. С. 628).

Однако отношения не прекратились вовсе, и спустя год тот же Буслаев в качестве одного из своих итальянских впечатлений запишет: «Из ученых во Флоренции я познакомился и сошелся только с профессором De Gubernatis, хорошим знакомым Александра Николаевича Веселовского» (*Буслаев Ф.И.* Мои досуги. М., 2003. С. 376).

В 1883 г. Веселовский еще раз выступил рецензентом Де Губернатиса — его «Storia universale della letteratura» (Milano, 1883). На сей раз он предпочел скрыться за инициалами П.У. (рецензия включена в библиографию: *Симони, 1922*). Оценка была иронической, а вывод показывал отношение Веселовского к Де Губернатису в целом: «Г-н Де Губернатис, индианист по профессии, по природе литератор, немного поэт, ловкий эссеист, знакомый читателям “Вестника Европы” и “Новой Антологии”. Круг его интересов обширен, от политики до мифологии включительно; энергия завидная, но не завидна мания многотомного величия и соединенной с тем славы. В несколько лет он дал нам в своих трудах по мифологии животных и растений целую представляющую преимущественно набор сырого материала энциклопедию, и ему же принадлежит затея словаря знаменитых современников и всеобщей истории литературы, в которых всецело преобладает начало оптового производства. Все это — ниже

таланта, ниже его собственной фразы, которого он начал свое посвящение наследнику итальянского престола: „Изо всех государств наиболее славными были те, в которых процветали науки”. Наука в современной Италии настолько окрепла, что ее будущее обеспечено, но в ее истории труд г-на Де Губернатиса не будет отмечен красною чертою» (*ЖМНП*. 1883. Ч. XXVIII. Июль. С. 156).

В споре с Де Губернатисом Веселовский, с одной стороны, отказывается ограничить весь опыт народного сознания мифом, предавая забвению условия быта и повседневности; с другой же — подробно говорит о том, что сказочный сюжет не рождается готовым, а складывается в процессе рассказывания и бытования: «Кажущееся разнообразие сказок объясняется не столько богатством их мотивов, сколько разнообразием и случайностью сводов, вызывавших все новые и новые варианты».

Спору Веселовского с мифологами современный историк «мифологической школы» подводит такой итог: «Веселовский не только подверг основательной критике концепцию “мифологической школы”, но и обогатил теорию мифа рядом новых положений. Он отзывался критически о недостатках современной сравнительной мифологии, однако стремился не только разрушить воздвигнутое мифологами эфемерное здание индоевропейской мифологии, но и набросать план “будущей науки мифологии”, свободной от недостатков ее предшественницы. Этим позиция Веселовского выгодно отличалась от подхода тех этнографов конца XIX — начала XX в., которые вообще отказались от понятия мифа, а изучение мифологии подменили исследованием анимистических и тотемистических представлений и архаических форм семейно-родственных и социальных отношений. Веселовский отказался от априорных идей о происхождении мифологии, но никак не от самой идеи мифопоэтического творчества... для Веселовского миф — это, как правило, достаточно поздний и сложный продукт развития мысли; мифология не дана изначально, но постоянно пребывает в процессе становления» (*Топорков А.Л.* Теория мифа в русской мифологической науке XIX века. М., 1997. С. 207).

^{1*} *Кокс Джордж Уильям* (Cox, 1827—1902), знаменитый и популярный британский историк. Его «*The Mythology of the Aryan Nations*» («Мифология ариев») (1870) до конца XX века издавалась 18 раз и оказала влияние на формирование арийской теории.

^{2*} *Бюрнуф Эмиль-Луи* (Vignouf, 1821—1907) принадлежал к известной во Франции семье ученых-филологов. Веселовский мог иметь в виду его «*Le science des religions*» («Науку религий»), выход первого издания которой в 1872 г. считают моментом возникновения сравнительного религиоведения. Индолог, знаток античности (поддержавший раскопки Шлимана в Трое), Бюрнуф был одним из творцов арийской теории, поставившей ариев на вершину расовой пирамиды. Его идеи были использованы впоследствии нацистскими теоретиками. Говоря о преждевременных обобщениях Кокса и Бюрнуфа, Веселовский проницательно почувствовал опасность мифологических построений в самый момент их возникновения.

^{3*} *Вильгельм Маннхардт* (Mannhardt) «посвятил себя изучению главным

образом земледельческих обрядов». Маннхардт возражает против теории мифологов и требует критического отношения к материалу. Издавал с 1853 г. «Zeitschrift für deutsche Mythologie und Sittenkunde». Он задался целью издать книгу источников народных традиций. Результатом этого стали «Roggenwolf und Roggenhund» (Danzig, 1865) и «Die Korn-damonen» (Berlin, 1863). Главные работы: Wald und Feldkulte. Berlin, 2 Bd, 1875—1877 (Пропн, 1938).

^{4*} Веселовский дает ссылку на изданный *Германом Эстерлеем* (Oesterley) сборник из 25 сказаний и легенд на санскрите «Baital Pachisi», иначе называемый «Викрам и вампир».

^{5*} *Bochart Samuel* (1595—1667) — французский протестантский священник, автор книги о животных в Священном Писании «Hierozoicon, sive de animalibus sanctae scripturae» (2 Vol. London, 1663).

^{6*} К сравнительному методу в исполнении *Вильяма Ральстона* (Rolston), одного из первых энгузиастов русской литературы в Англии, Веселовский относился не без иронии. См.: *Алексеев М.П., Левин Ю.Д.* Вильям Рольстон — пропагандист русской литературы и фольклора, СПб., 1994.

^{7*} Слух о том, что профессор-востоковед из Иннсбрука *Бернхард Юльг* (Jülg), известный своим переводами монгольских сказок, собирается выпустить на немецком языке сборник Афанасьева, не подтвердился.

^{8*} Данное место послужило поводом к известному полемическому ответу со стороны А.А. Потемни. Приведя мнение Веселовского, он заметил: «Мы думаем иначе. Современный пейзажист способен уловлять оттенки света и тени, облаков, воды и проч. в такой степени, до которой никогда не возвышались предшествующие века; между тем можно положительно сказать, что в речи его (в его личном словаре) найдется едва ли по несколько синонимов для этих явлений, тогда как в древнейшем словаре к Ведам насчитывают 15 синонимов для солнечного луча, 23 — для ночи, 16 — для утренней зари, 30 — для облака, 100 — для воды. Впрочем, за доказательствами того, что богатство синонимов вовсе не предполагает высокой степени развития мысли, незачем ходить далеко. В русских наречиях, например, гораздо более 40 названий лошадиных мастей, более 40 глаголов для понятия говорить, более 30 названий хлеба. Вообще умение различать оттенки явлений, столь важных для человека, не предохраненного от враждебных влияний природы, как атмосферические, и выражать эти оттенки словом (respective мифом) может быть сравнено с умением распознавать следы животных и людей. Известно, что в этом последнем искусстве цивилизованный человек без всякого вреда для своего развития далеко отстал от дикаря.

Упрек, делаемый Веселовским сравнительным мифологам в том, что они приписывают первобытному человеку “сознательные наблюдения колорита над тенями вечернего и утреннего неба” и что они “меньше всего отдали себе отчет в той степени сознательности, какая предполагается мифическим творчеством, и на какой степени находился человеческий индивидуум в пору этого творчества” — несправедлив.

Степень развития, предполагаемая известным мифом, определяется не априори, а на основании самого мифа. Степень эта может быть весьма различна, ибо мифическое творчество не прекратилось и в наши дни»

(Потебня А.А. Из записок по теории словесности // Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 428—429).

Веселовский высказался против приписывания носителю древнего мифологического сознания той доли сознательности, которая превращала его в удобного для представителя «мифологической школы» конструктора значений, аллегоризатора. Потебня увидел в его возражении желание упростить само мифологическое сознание, способное дифференцировать смыслы и закреплять их в языке. Нередкие полемические (порой скрытые) эпизоды диалога между двумя учеными, вероятно, могут быть объяснены разностью систем, в которых они работали: Потебня оставался по преимуществу лингвистом, Веселовский — историком культуры. Веселовский протестовал в данном случае против осовременивания сознания, Потебня — против упрощения языковой деятельности на любом ее этапе.

^{9*} Веселовский имеет в виду *Вильгельма Шварца*, автора многочисленных работ по мифу, в том числе о его происхождении: «Der Ursprung der Mythologie, dargelegt an griechischer und deutscher Sage» (1860). Однако Шварц далеко не был одинок тогда, а обычай приписывать мифологические аналогии получит универсальное распространение в мифологической критике второй половины XX столетия. Предупреждение Веселовского (и Тэйлора, на которого он ссылается ниже) не заниматься сравнением на уровне вырванных из контекста эпизодов и мотивов не будет услышано. Ср. выше: «Вы хотите изучать мифологическое содержание сказки, мифа? Возьмите сказку в ее цельности...»

^{10*} Слова Титиния, одного из сторонников Кассия (У. Шекспир, «Юлий Цезарь»; Акт V, сц. 1), вызывают у Де Губернатиса очередную отсылку к солнечному мифу (хотя воспоминание о нем было бы более уместным в отношении Цезаря, а не его убийцы):

Как ты, о солнце,
Кроваво заходящее пред ночью,
День Кассия померк в его крови, —
Угасло солнце Рима!..

Пер. М. Зенкевича.

^{11*} Вебер Альбрехт-Фридрих (Weber) — немецкий индолог, издатель и комментатор текстов — многотомных «Indische Studien», начавших выходить в 1865 г.

^{12*} Рейнгардт (Reinhardt) — немецкий вариант французского имени Ренар (Renart) героя животного эпоса «Романа о Лисе». Самые ранние сборники под этим названием появляются в первой половине XII столетия.

^{13*} Раймонд Луллиус (Lullius, ок. 1235—1315) — каталонский энциклопедист, мистик, алхимик; в «Книге чудес» («Libre de Maravelles», 1286) переложил сборник притч «Калила и Димна», существовавший на арабском и персидском языках, но восходивший к древнеиндийской «Панчатантре». Славянский перевод (сделанный с греческого в XIII в.) — «Описание Сифа Антиоха о зверях, нарицаемых Стефанит и Ихниллат» (См.: Калила и Димна. Перев. Крачковского и Кузьмина. Комм. И.Ю. Крачковского. М.-Л., 1934). «Калила и Димна» представляла собой новеллистический цикл, предвосхитивший такие памятники арабской художественной прозы последующих веков, как «Тысяча и одна ночь» (Лурье Я.С. «Стефанит и Их-

нилат» в русской литературе XV в. // Стефанит и Ихнилат. Средневековая книга басен по русским рукописям XV—XVII ввек. Л., 1969. С. 162).

14* *Василий Васильевич Радлов*, рожденный и воспитанный в Германии, приезжает в Россию и на Алтае изучает языки тюркских народов. В 1866 г. он начинает публиковать «Образцы народной литературы тюркских племен...» (собрание текстов на тюркских языках с немецким переводом). Всего до 1890 г. вышло семь томов.

15* Работа Де Губертатиса о ведийских источниках индийской эпопеи «Le fonti vediche dell'eroea indiana» вышла во Флоренции (Firenze, 1867).

16* *Эвгемеристический прием* — по имени греческого мифографа Эвгемера (IV в. до н.э.), истолковывавшего мифы путем поиска природных объяснений для сверхъестественных событий.

17* *Менаж* (Gilles Menage, 1613—1692) — французский филолог, который более всего запомнился своими спорами с Буало и Мольером (последний вывел его в лице педанта Вадюса в комедии «Ученые женщины»). Сыграл роль в формировании классического литературного языка. Веселовский вспоминает фантастические этимологии Менажа, каковых было немало в его «Les origines de la langue française» (1650; после смерти автора вышел под названием «Dictionnaire étymologique», 1694).

18* *Рудченко Иван Яковлевич* — украинский литературный критик, этнограф, автор сборника «Народные южнорусские сказки» (Киев, 1869—1870).

19* *Эрленвейн Альфонс Александрович* — автор сборника «Народные сказки, собранные сельскими учителями» (1863).

20* *Миклошич Франц* (Miklosich) — австрийский и словенский языковед, автор трудов в области сравнительной грамматики, включавшей славянские языки, и «Старославянско-греческо-латинского словаря» (1862—1865).

21* *Балдак, Василий Бесчастный, Фома Беренников* — герои русских народных сказок, непутевые или слабосильные, которым неожиданно-негаданно выпадает удача или возможность совершить подвиг.

22* *М-те d'Aulnoy* (Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, Baronne d'Aulnoy, 1650/51—1705); мадам Онуа после успеха сказок Шарля Перро выпустила сначала 4 тома «Волшебных сказок», а затем «Новые сказки, или Модные Феи» (Contes nouveaux ou les Fées à la mode, 1698). Среди наиболее известных ее сказок — «Синяя птица».

23* *Павел Иовий* (Giovio, 1483—1552) — итальянский историк. Главная работа — «Historiarum sui temporis libri XLV» («44 книги истории моего времени») на латинском языке. «Книга о московитском посольстве» переведена на русский язык (*Герберштейн С.* Записки о московских делах. *Павел Иовий Новокомский.* Книга о московитском посольстве / Ред., пер. и примеч. А. И. Малсина. СПб. 1908); указанный Веселовским рассказ помещен на с. 267. *Альдрованди* (Heisse Aldrovandi, род. 1522) — итальянский естествоиспытатель и зоолог. Собирал материалы о животных, в числе которых оказались фантастические (*Пропп, 1938*).

24* *Иоган Якоб Баховен* (Bachofen) — швейцарский исследователь мифа и религии, автор книги «Versuch über die Gräbersymbolik der Alten» («Опыт исследования похоронной символики древних») (1860). Имеется в виду также Юлиус Браун, сторонник теории, согласно которой первооснова всех мифов — египетская.

О романо-германском кружке в Петербурге и его возможных задачах

Когда 7-го января 1885 года несколько человек собралось в первое заседание Романо-германского отделения Филологического общества, состоящего при С.-Петербургском университете, они принесли с собою программу, определявшую круг и предметы их занятий следующим образом: «Цель Отделения — содействовать научной разработке произведений словесного творчества романо-германских народов. В круг занятий Отделения входят словесность и языки этих народов, а также их быт, искусство и история, поскольку они служат к объяснению произведений словесного творчества, собирательного и личного»¹. Эта программа подлежит дальнейшему развитию и уяснению частных, что само собою будет достигнуто, когда рефераты и работы членов кружка дадут к тому материал, определив его наличные силы и научные вкусы. Пока сделано еще немного, но с этим немногим уже можно счесть — в целях самоопределения.

В бывших доселе заседаниях Отдела читаны были работы и доклады: о «Беовульфе» и о «Jeu d'atou», французском памятнике XV века; об одной румынской балладе и ее иноязычных родичах — и опыт стихотворного перевода «Нибелунгов» размером подлинника; о легенде Св. Климента и сказаниях о Вечном жиде; о романистических студенческих кружках в немецких университетах и о нескольких французских этимологиях; об «Амето» Боккаччио и старорусской переделке лознштейновской «Софонизбы»; об источниках Шекспировых «Бури» и «Зимней сказки» и одной западной параллели к былинам о Садке; о сонетах Шекспира и древнерусских текстах «Тристана» и «Бовы»². Захвачен был одинаково романский и германский мир, громадное культурное целое, составляющее предмет нашего изучения, необъемлемое в своем разнообразии силами одного человека, а между тем напрашивающееся в ученую программу всякого, кто занимается хотя бы скромным его уголком. Эта идея цельности в силу ве-

шей постоянно чередуется с направлением дифференциации, к разделению и дроблению труда, овладевшему в настоящее время как наукой вообще, так и ее романо-германской областью. Еще на нашей памяти Диц, Барч и их сверстники соединяли в одном лице преподавание языков романских и германских^{3*}; с тех пор эти специальности разделились в немецких университетах, но и явились признаки новых комбинаций: романисты-кельтологи, романисты — сравнительные грамматики и т. п. Если так на почве лингвистики, то в области научного и культурного изучения идея цельности и требование совместности сказываются еще сильнее и настоятельнее: целые полосы в средневековом развитии, в явлениях ее лирики и эпоса не объяснить без знакомства с современной ей Францией; и далее, оставаясь на границах той же Германии, придется считаться с очередными влияниями итальянского Возрождения, литературой Людовика XIV, Шекспиром, Макферсоном и т. д.

В настоящее время заниматься какою бы то ни было европейской литературой без известного знакомства с другими так же немислимо, как работать над фонетикой и морфологией какого-нибудь языка, гнушаясь приемами сравнения.

Возвращусь к нашему кружку, задачи которого я представляю себе возможно более скромными, чтобы не дать надеждам и ожиданиям перевысить исполнение. По отношению к сказанному выше он может сослужить службу своей кооперативностью: непосильной попытке одного лица овладеть разнообразием явлений, обнимаемых названием романо-германской филологии, он противопоставит несколько попыток, и притом не разбросанных, а соединенных интересом общей беседы, обменом фактов и впечатлений, вынесенных из чтения. Чем шире разойдутся вкусы каждого, тем лучше для общего: я не исключил бы ни археологию, ни историю искусства; в обществе, несомненно, проявятся специалисты и по вопросам языка, до сих пор лишь мало затронутым в слышанных нами рефератах.

С языка и с его истории необходимо начать; новейшее блестящее развитие германистики и романистики указывает средства и цели, разнообразие которых не исключает их единства, ибо история языка, его фонетических и морфологических изменений, его синтаксиса — лишь одна нить из многих, сплетающихся в узорочья культуры. Он сохранил нам память о древнейших периодах ее развития; его «болезнью» объясняли происхождение народных мифов^{4*}; аналитический характер романских языков, удержавший такой же склад доэнниевской латыни и, несомненно, обусловивший известные стороны соответствующих литературных стилей,

восходит к истории латинского ударения на романской почве^{5*} и т. д. С этой точки зрения занятие фонетикой какого-нибудь англосаксонского памятника так же важно, как изучение языка, например, Шекспира; более того, последнее предполагает первое, целый ряд лингвистических работ в порядке истории, ибо лишь таким путем мы в состоянии определить, что именно в стиле Шекспира и Лютера принадлежит им самим. Язык классиков освещается лишь в связи с историей языка вообще, как их личный вклад в литературу их народа — в связи с историей этой литературы.

Итак, рядом с историей языка — история литературы, понятая как целое, имеющее свое определенное развитие во времени, свое русло, уследимое в сети притоков и разветвлений, свою законность в последовательной смене поэтических родов, в истории стиля, эстетических воззрений и сюжетов. Понятая, таким образом, как своеобразный организм, она не только не исключает, но и предполагает пристальное, атомистическое изучение какой-нибудь невзрачной легенды, наивной лирической драмы, не забывая ради них Данта и Сервантеса, а приготавливая к ним. Их понимание, их оценка оттого только выгадает; если для многих они продолжают выситься, точно гигантские статуи на площадях, в безмолвном величии одиночества, то следует помнить, что это одиночество — мираж, пустота создана нашим незнанием и что к тем площадям издавна вели торные дороги, шли толпы работников и раздавались человеческие голоса.

Таким образом, современное увлечение Средними веками и их литературой находит себе разумное объяснение, и странным кажется опасение Брюнетьера¹, что они отвлекут нас от преданий классического пуризма, и его взгляд на значение историко-литературного развития: будто Возрождению ничего не пришлось разрушать, так как жизненные силы Средних веков иссякли уже до него, дав жизнь тому же Возрождению. В этом и состоит сущность историко-литературной эволюции, что все новое рождается из старого; но в этом вопрос и соответствующего научного метода, что первое получает свое органическое объяснение из второго и помимо его необъяснимо.

О задачах истории литературы как науки мне пришлось высказываться много лет тому назад²; некоторые из представителей этого предмета в русских университетах посвятили тому же вопросу свои вступительные лекции³, и еще недавно Гастон Парис коснулся его несколькими словами, которые я привожу⁴: «В настоящее время все понимают — или должны были бы понимать, что литературные произведения, как и вообще все исторические факты, подчинены известным условиям. Уяснить себе эти усло-

вия во всем их разнообразии, указать каждому из них свое время и значение, раскрыть их взаимные отношения, наконец, вывести из всего этого известные законы — такова задача ученого. Изо всех исторических фактов ни один не сравнится по своей поучительности с входящими в область истории литературы. Литературные и особенно поэтические произведения — непосредственное произведение души, которую они раскрывают нам при посредстве прозрачного символа-слова с большей ясностью, чем это делают памятники искусства, более внятно и полно, чем действительно совершившиеся факты, которые и известны нам лишь в небольшом количестве. Один стих, одно слово раскрывают нередко такое содержание мысли, чувства и жизни, какое мы и не предполагали. Тот, кто посвящает свое время и труды истории литературы, понятой серьезно, и хотя бы в известной мере подвинул ее вперед, может быть уверен, что потрудился не напрасно. Легкомысленная публика, расточающая свое время на тысячи забот столь же пустых, как ее удовольствия, изумляется подчас, в какую узкую полосу в состоянии замкнуться жизнь ученого; она не понимает, что глубина исследования с лихвой восполняет его широту <...> Историческая психология, задача которой — исследование самосознания человечества, развивается лишь благодаря бесчисленным работам, крайне точным и нередко крайне мелочным; в настоящее время она, быть может, самая отсталая из всех наук, что объясняется ее важностью и сложностью: антропология, этнография, география, фактическая история, история учреждений, нравов, религий, философии, науки, искусств, литератур — все эти дисциплины должны принести ей свои результаты, а еще многого недостает, чтобы эти результаты могли быть названы ясными и определенными. Тщательность и точность исследования, строгий метод, точная и вместе не узкая критика, требуемая ныне от всякого занимающегося историей литературы, — вот условия, при которых она обещает сделать действительно полезный вклад в историческую психологию, которая со своей стороны является лишь частью психологии общей».

В истории литературы, понятой, таким образом, как эволюция человеческой мысли в формах человеческого слова, великие поэты и писатели, художники слова, впервые найдут себе подобающее место. Их эстетическая ценность, наслаждение, доставляемое ими, от этого не увеличатся, но они станут более сознательными, и получатся материалы для той исторической эстетики, которая подарит нас теорией изящного, построенной не на отвлеченных началах, а на истории вкуса, чередования широких поэтических течений, нередко на чисто внешних, например сценических,

факторах. Нам безразлично узнать, покоятся ли особенности Шекспировой драмы: ее соединение трагического действия с комическим и ее излюбленный параллелизм — на психологических основах, на поэтическом провидении, которое романтическая школа поспешила обобщить, или же на условиях средневековой сцены с ее параллельными платформами, на которых чередовались видения земли и рая и ад вторгался в трагедию евангельского рассказа в комической роли дьявола. Нам безразлично узнать, что известный риторический шарж, отличающий язык английской драмы в XVI—XVII столетиях, — не ложный эстетический прием, а в большей мере сценическая необходимость. Сцена была узкая, без перспективы, далеко вторгавшаяся в партер, со всех сторон окруженная зрителями; ничего не сделано для обмана глаз, никакой попытки режиссера увлечь вас в полумрак «Ивановой ночи», к ужасам «Макбета» и «Лира». Все это зрители подсказывали сами, их воображение усиленно работало, и поэт помогал им, шаржируя не рост своих героев классическим котурном, а пафос их речей в уровень с их душевным настроением и возбуждением партера. Оттуда, например, в «Тамерлане» Марло бомбаст речей^{6*}, то пышно-грозный, доходящий до вызова небу, то страстный, как «Песня песней»; отсюда в разговорах Ромео и Юлии знакомые нам юфуистические трели^{7*}, невольно вызывающие в памяти южную ночь и негу италийского пейзажа. Бомбаст «Тамерлана» давно стал предметом насмешки, но и в «Ромео и Юлии» есть партии, приторные в чтении, — не на сцене, на которой они родились.

Заговорив об исторической эстетике, укажу на важный для нее материал в области, связь которой с объектом собственно историко-литературного изучения начинает теперь сознаваться все более и более. Я разумею народную поэзию.

В начале развития всякой литературы рядом с памятниками, навеянными латинскою школою и церковным наставлением, являются другие, в основе которых чувствуется иное, народное веяние: первые литературные записи эпоса, начатки лирики предполагают древнее существование того и другой не в литературной, а в народно-песельной форме. Как совершилась эволюция из одной в другую — это, в сущности, вопрос о зарождении всякой художественной поэзии, и здесь изучение народной песни в ее доступных нам образцах может дать драгоценные указания.

Прежде и ближе всего — по вопросу об эпосе, о зарождении таких пространственных сложных эпопей, как гомерические или «Нибелунги». Известно, что относительно их исследователи еще не успели согласиться после многолетней распри, выяснившей лишь то одно, что где-то и когда-то за горизонтами «Илиады» и «Нибел-

лунгов» существовали прежние песни-былины того же содержания. Они не сохранились, какие были, о том мы можем судить лишь по случайным отголоскам и отрывкам и по образцам современного народного эпоса, например греческого, сербского, русского. Изучение этих образцов и прольет всего больше света на вопрос, иначе трудно порешимый, ибо они укажут нам воочию на некоторые стадии развития, которые должны были пережить, например, и гомерические поэмы; выяснят с большею точностью, чем это возможно для последних, отношения эпоса к истории и к тем бродячим схемам-сказкам, которые нередко проходят в эпическую песню под прикрытием исторического имени, как сказки греческих мореходов прокрались тем же путем в песни о странствованиях Одиссея.

Зарождение средневековой художественной лирики, его условия и источники возбуждают не менее интереса. В Германии, по отношению к началам немецкого миннезанга, он уже вызвал небольшую литературу. Как поделить в этих началах долю латинской поэзии бродячих школьников и собственно народной песни, существование которой необходимо предположить за возникновением художественной? Ее ранние немногочисленные образчики отличаются более простым складом, далеким от позднейших колоритных приращений, стилем, близким к современной народной песне вообще. Характерные черты этого стиля: эпическая рамка-завязка лирического развития; принцип диалогизма и преобладание паратаксы^{8*} над синтаксическим с<о>подчинением; известные излюбленные запевы, вращающиеся в кругу постоянных образов и сравнений; повторяемость оборотов, захваты из одного стиха в другой, из одной строфы в следующую; любовь к припеву и т. д. Этим наследием народной песни завладевает художественный миннезанг; поэзия личного чувства пытается высказаться в смысле прочном и формальном, созданном для других психических отношений. В руках нового поэта этот стиль дробится, отвечая новому содержанию мысли: эпический элемент ослабел, диалогизм уступил перед началом монологи<че>ским; но этот стиль вместе с тем и связывает готовыми формулами, которые, оторванные от условий живого песенного и музыкального возникновения, становятся общими местами, материалом нового лирического стиля, удержавшего припев, когда песня уже более не поется, и характерный в начале песни параллелизм пейзажа и психических ощущений, когда песня поется уже вдали от природы. Как натурализм древнехристианского и византийского искусства выработался в условность романского, стилизующего небо и звезды и море в геометрические и архитектурные фигуры, так и стиль личного Minnesang'a выработался к новой условности из

обломков народно-песенного, натуралистического, получившего новое применение, сохраняя прежний репертуар сравнений и образов, прочно отложившихся в поэтике как нечто данное, неизменяемое, неотъемлемое от народного эстетического мирозерцания. Оно обязывало и теперь еще обязывает личного поэта: из известного круга сравнений, символически предоставленных народной песней, мы до сих пор не выходим; символы и мифы даны в языке, которым орудует воображение поэта, как воображение сумасшедшего и влюбленного: один видит

Вокруг себя такую тьму чертей,
Что не вместил бы их и ад обширный;
А кто влюблен — такой же сумасшедший —
Тот на челе цыганки смуглой зрит
Елены красоту; поэта взор,
Пылающий безумием чудесным,
То на землю, блистая, упадет,
То от земли стремится к небесам;
Потом, пока его воображенье
Безвестные предметы облекает
В одежду форм, поэт своим пером
Торжественно их все осуществляет,
И своему воздушному *ничто*
Жилище он и место назначает.
Да, сильное воображенье часто
Проказит так, что сжали оно
Лишь вздумает о радости, тотчас же
Перед собой оно как будто видит
И вестника той радости; а ночью
Оно в себе рождает ложный страх
И куст легко медведем почитает.

(«Сон в Иванову ночь», д. V, сц. I)^{9*}

Сравнение поэта с его сводными братьями по воображению принадлежит Шекспиру; все они «безвестные предметы облекают в одежду форм» («as imagination bodies forth the forms of things unknown»): это специальное отличие их психического акта; но эти формы даны, так сказать, наперед: страх помешанного овеществляется для него в образе средневекового черта или ходячего суеверия, а любовник и поэт отыщут в своих красавицах лишь черты накопленного веками эстетического идеала.

К истории языка и литературы я присоединил бы, таким образом развивая программу наших возможных занятий, еще и народ-

ную поэзию с массою возбуждаемых ею вопросов и, как желательное, историческую эстетику.

Интересов и дела много, не дела легкой ученой наживы, в которую обращалась в былое время новая филология, ограниченная главным образом эстетическим знакомством с некоторыми классиками и практическим усвоением новых языков, как будто они недостойны научной грамматики. На Западе этот вопрос не только порешен в университете, но поднял за собою и другие: о возможности поставить и в гимназиях преподавание новых языков в уровень с современными успехами лингвистики⁵; о необходимости более прочной связи между латинистами и романистами, так как объект их изучения в сущности один⁶, вследствие чего учитель, например, латинского языка естественно призван быть вместе с тем преподавателем и французского. Разумеется, никто не потребует от такого учителя, чтобы новый язык он преподавал по схеме классической грамматики: это было бы крайне ложным приемом, затворяющим путь к разумению; никто не ожидает от такого учителя, чтобы в гимназический курс он вводил свои специальные сведения по старофранцузской фонетике, знакомил бы учеников с критикой текста и т. п.; но полезно, чтобы этим знанием он владел в известной мере, подобно тому как от учителя-классика требуются филологические штудии и объем знания, непосредственно не применимый в школе, но тем не менее необходимый для него: вводя ученика в элементы своей науки, он должен быть знаком с ее общим содержанием и сущностью, ибо только такой научно образованный преподаватель в состоянии и преподавать научно, отвечая целям гимназий, учебно-образовательным по существу⁷.

Я коснулся этих взглядов немецкой критики, чтобы указать на некоторые практические вопросы новой филологии, у нас далеко еще не поднятые и не разрешимые на почве специально-теоретических интересов, которыми ограничивается наш кружок.

Его отношения к делу романо-германской филологии исчерпываются научною важностью самого предмета, его общечеловеческим содержанием и вопросами общего образования и совершенствования, в известной мере его пользой — по отношению к некоторым сторонам русской науки. Я не говорю о ясной для всех необходимости ознакомления с фактами европейской литературы и образованности, чтобы уразуметь известные литературные и образовательные течения наших XVII—XIX веков. Важнее для меня вопрос метода, в котором мы не особенно сильны. Изучение литературной истории какого-нибудь одного народа легко может стать шаблонным, если не проверять его историей других народ-

ных особей. Без такой проверки исследователь может спокойно пройти без внимания мимо вопросов, не поставленных лежащими перед ним данными, между тем такие вопросы, будучи подсказаны другим литературным развитием, бывают нередко полезны, вызывая новое освещение известных фактов, помогая раскрывать другие, забытые в массе. Полезен бывает даже отрицательный результат такого сравнения, насколько он методически разъясняет коренные отличия одной культурной среды от другой.

В этом смысле я ничего не имею даже против попытки (например, Штерна) перенести на славянские литературы схему западного развития, отыскивая у них «эпоху Реформации» и «эпоху Академизма»¹⁰. Попытка едва ли удачная, но она дает указания, что, например, распределение литературного материала по векам едва ли отвечает целям истории литературы как науки. Ее методу и задачам хорошо поучиться там, где работа кипит в разных школах и направлениях от Шерера до Энгеля включительно и есть возможность выбрать путь, не оставаясь в колее, в которой шли и вязли другие, но в то же время остерегаясь таких обобщений, как сближение шпильмана оттоновского периода с современным журналистом (Шерер)¹² или оценки французского реального романа с точки зрения кельтской струи, неудержимо пробивающейся в народном характере, от Раблэ до Зола (Энгель).

В обмен с откровениями, которыми подарит нас в нашей области западная наука, мы принесем ей нашу богатую народную поэзию с ее свежестью, давно забытой народною поэзией Запада, нашу и византийскую старину, доказывающую многое, стершееся и пережитое в более страстном движении романо-германской цивилизации; наконец, нашу историческую объективность. Не призванные к увлечениям и разочарованиям Возрождения и Реформы, не пережив ни Революции, ни Реставрации, мы чужды и оставленных ими счетов и народных предубеждений, нередко затемняющих глаза людей, стоящих на страже объективной критики. Но, очевидно, только развитие критического такта сделает нашу объективность живым капиталом.

Программа, набросанная мною, отвечает в известной мере задачам кафедры истории всеобщей литературы в русских университетах, как я себе ее представляю. Неисполнимая там, она может быть исполнена по частям силами многих вольноопределяющихся Романо-германского кружка на пользу дела и, надеюсь, будущей университетской науки.

Примечания А.Н. Веселовского

1 Brunetière Ferdinand. Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française. Paris, 1880: L'érudition contemporaine et la littérature française du Moyen âge. P. 1 след.; сл. p. 48.

2 <Веселовский А.Н.> О методе и задачах истории литературы как науки // Журн. М-ва нар. проsv. 1870. <Ч. 154>. Ноябрь. <Отд. 1. С. 1—14>.

3 <Дашкевич И. П.> Постепенное развитие науки истории литератур и современные ее задачи // Унив. изв. <Киев>, 1877. Окт. <С. 723—747>; Колмачевский <Л.З.> Развитие истории литературы как науки, ее методы и задачи // Журн. М-ва нар. проsv. 1884. <Ч. 233>. Май. <Отд. 2. С. 1—20>; Кирпичников <А.И.> Всеобщая литература в наших университетах // Ист. вестн. 1886. <Т. 23>. Февр. <С. 411—420>.

4 Paris Gaston. La poésie du Moyen âge: Leçons et lectures. Paris, 1885. P. X—XIII.

5 Вопрос этот, как известно, создал уже небольшую литературу. Сл.: Körting <Gustav>. Gedanken und Bemerkungen über das Studium der neueren Sprachen auf den deutschen Hochschulen. Heilbronn: <Henninger>, 1882; Reinhardstoettner <Carl> von. Gedanken über das Studium der modernen Sprachen in Bayern an Hoch- und Mittelschulen. München: <Lindauer>, 1882; его же: Weitere Gedanken über das Studium der modernen Sprachen in Bayern <an Hoch- und Mittelschulen>. S. 1., 1883; Breymann <Hermann>. Wünsche und Hoffnungen, betreffend das Studium der neueren Sprachen an Schule und Universität. München: Oldenbourg, <1885>; Hornemann <Ferdinand>. Zur Reform des neusprachlichen Unterrichts auf höheren Lehranstalten. Hannover: Meyer, 1885; Rambeau <Adolf>. Der französische und englische Unterricht in der deutschen Schule, mit besonderer Berücksichtigung des Gymnasiums: Ein Beitrag zur Reform des Sprachunterrichts. Hamburg: Nolte, 1886.

6 Сл: Körting <Gustav>. Encyclopaedie <und Methodologie der romanischen Philologie>. <Heilbronn: Henninger. 1884. Bd.> 1. S. 159. Anm. 1.

7 Körting <Gustav>. Encyclopaedie <und Methodologie der romanischen Philologie>. <Bd. 1>. <S.> 229—230.

Комментарии

ЖМНП. 1886. Ч. ССXLVII. Октябрь. Отд. 2. С. 21—31.

Переиздания: Записки Романо-германского отделения Филологического общества при имп. С.-Петербургском университете. Вып. 1. СПб., 1888.

Печатается по тексту: *Избр. труды, 1999, 125—132*. Подготовка текста и примечания П.Р. Заборова.

Речь эту Веселовский предполагал прочесть на первом осеннем заседании 1885 г. Романо-германского отделения Филологического общества при Петербургском университете: «...первое заседание я думаю открыть небольшой аллюкцией — по поводу, — писал Веселовский 17 сентября 1885 г. из Волгина (близ Боровичей) секретарю Отделения, своему любимому ученику и единомышленнику Ф.Д. Батюшкову. — Хочу поговорить в аллюкции о программе наших занятий: истории языка и литературы, народной поэзии, исторической эстетике <...> и методике» (РО ИРЛИ РАН. Ф. 20. № 15.041. Л. 116—117). Однако <...> речь произнесена не была; более того, Веселовский, скорее всего, вообще не присутствовал на «первом заседании» <...> Лишь 27 марта 1886 г. Батюшков, приступая к

подготовке первого выпуска «Записок Романо-германского отделения...», напомнил о ней Веселовскому: «На Пасхе я решительно займусь отчётами (т. е. протоколами заседаний) и надеюсь их приготовить вскоре, а затем еще более надеюсь, что Вы прочтете нам давно обещанную речь, — и благодаря ей у нас получится премилое издание» (РО ИРЛИ РАН. Ф. 45. Оп. 3. Ед. хр. 111. Л. 122). От публичного оглашения речи Веселовский уклонился, но переработкой ее в статью начал заниматься. Так, в письме к Батюшкову от 8 апреля 1886 г. он выразил желание отчетливее представить себе намеченный выпуск «Записок Романо-германского отделения...»: «Если Вы надумали печатать наши протоколы, то, пожалуйста, сообщите мне *точно* содержание приготавливаемого издания — на случай, если б Вы пожелали, чтобы моя непроизнесенная аллюция очутилась в Вашем сборнике в виде статьи. Эта метаморфоза потребует нескольких стилистических изменений, за которые я и мог бы приняться теперь же. Жду Вашего ответа» (*Избр. труды, 1999, 305*). Правка эта прежде всего касалась начала речи, которое Веселовский пополнил перечнем прочитанных на заседаниях Отделения докладов и рефератов, причем это потребовало от него ознакомления с протоколами заседаний, состоявшихся с момента организации Отделения до лета 1886 г. (см.: РО ИРЛИ РАН. Ф. 20. № 15.041. Л. 118 об.—119); в текст был также введен научный аппарат, содержащий сведения об использованных источниках и некоторые новейшие данные по затронутым в статье вопросам. Завершена эта работа была не позднее июня 1886 г., поскольку уже в августе статья увидела свет — как составная часть отчета о деятельности Романо-германского отделения Филологического общества — в «Журнале Министерства народного просвещения». В своем окончательном виде статья Веселовского в полной мере выполняла предназначавшуюся ей роль манифеста нового научного объединения (*Заборов, 1999, 133*).

¹ В дефинитивной редакции устава Отделения начальная фраза выглядела несколько иначе: «Цель Отделения — содействовать научной разработке произведений словесного творчества романо-германских и вообще ново-европейских народов» (Записки Романо-германского отделения Филологического общества при Имп. С.-Петербургском университете. Вып. 1. С. 1) (*Заборов, 1999, 133*).

² Перечислены сообщения, прочитанные на заседаниях Отделения с момента его организации до лета 1886 г.; докладчиками являлись (соответственно): Ф.А. Браун, гр. А.А. Бобринский, П.А. Сырку, М.И. Кудряшев, Е.М. Гаршин, А.Н. Веселовский, А.И. Кирпичников, Ж. Флери, кн. С.М. Волконский, П.О. Морозов, Р. Бойль, А.Н. Веселовский, И.Е. Гуллет, А.Н. Веселовский (см.: Там же. С. 2—20) (*Заборов, 1999, 133*).

³ Ту ситуацию, о которой здесь Веселовский говорит в прошедшем времени, он застал в немецких университетах во время своего первого визита в Германию. См. «Отчеты о заграничной командировке. I» и в лекции «О методах и задачах истории литературы как науки».

⁴ Представления «о забвении основных значений слов, о порче языка (которой, по-нашему никогда не было) как об источнике мифов, не составляют, как известно, новости», — писал А.А. Потебня, указывая в

качестве своих оппонентов на Макса Мюллера, а в России на А.Н. Афанасьева (*Потебня А.А. Из записок по теории словесности // Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 435*).

⁵ Давая примеры из истории языка, требующие обоснования и изучения, Веселовский ссылается на связь романских языков с латинским долитературного периода, т.е. до *Квинта Энния* (239—169 до н. э.), одного из первых, кто прививал эллинистическую образованность ранней римской поэзии.

⁶ Первая пьеса величайшего предшественника Шекспира *Кристофера Марло* «Тамерлан Великий» («*Tamburlaine the Great*», ок. 1587, изд. 1590) изобиловала высокопарной риторикой (*bombast*).

⁷ И риторику дошекспировской трагедии, и изощренное «остроумие» эвфуистического стиля (по имени героя романа Джона Лили — Эвфуэса, 1578—1580) Веселовский склонен выводить из характера сценической условности. Таково, по его мнению, требование «исторической эстетики». В 1886 г. Веселовский все еще пользуется этим термином, позаимствованным четверть века назад у Г. Штейнтала и предваряющим его собственный — историческая поэтика.

⁸ *Паратакса* (паратаксис) — термин стилистики, обозначающий недостаточность синтаксических связей между частями текста, производящими впечатление нагромождения. Этому явлению в исторической поэтике А.Н. Веселовский посвятит работу «Эпические повторения как хронологический момент». В явлении стиля он увидит отражение условий исторического бытования текста. Набрасывая программу деятельности романо-германского кружка, Веселовский приближается к плану собственной поэтики.

⁹ Цит. в пер. Н.М. Сатина. Этот монолог Тезея из комедии «Сон в летнюю ночь» Веселовский процитирует и в первой части «Исторической поэтики» — «Определение поэзии», написанной не позднее 1890 г. Эти строки не раз приводились в эстетических трактатах как формула поэтического воображения.

¹⁰ Имеется в виду труд немецкого литературоведа *Адольфа Штерна* (Stern, 1835—1907) «*Geschichte der neuern Literatur*» (см., например, его третье издание: Leipzig, 1882. Bd 2. S. 342—352; Bd 3. S. 220)». (*Заборов, 1999, 134*).

¹¹ Этот же пример из «Истории немецкой литературы» Вильгельма Шерера Веселовский приводит в «Определении поэзии» (*ИП, 2006*).

¹² Имеется в виду труд немецкого литературоведа и писателя *Эдуарда Энгеля* (Engel) «*Psychologie der Französischen Literatur*» (Wien und Teschen, 1884. S. 28—49) (*Заборов, 1999, 134*).

Заметка.

Новый журнал сравнительной истории литературы —

*Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte, herausgegeben
von Dr. Max Koch. 1-en Bandes 1-es Heft (1886).*

Появление нового историко-литературного органа отвечает действительной потребности, не раз формулированной, хотя не в надлежащей полноте, и осуществлявшейся односторонне. Задача сравнительного изучения литератур отвечала, по идее, кафедре истории всеобщей литературы, введенной в русские университеты уставом 1863 года и ныне замененной кафедрой литератур западных. Сходные задачи преследовал Гоше в своем «Archiv für Literaturgeschichte», остановившемся на первом годе, и, с более специальным оттенком, «Orient und Occident» Бенфея^{1*}. В последнем был бы совершенно у места перевод одной народной книги, составленной в XVIII-м в. итальянским иезуитом-миссионером Вениамином Бески: удачное сопоставление сказок в стиле Lalenbürger или наших — о Лутонюшке^{2*} и т.п., но, в сущности, сырой материал, с указаниями некоторых параллелей (см. стр. 48 след. «Die Abenteuer des Guru Paramartan» von Hermann Oesterley). Наоборот, такие работы, как статьи Boukel'я («Beiträge zur Literatur des Volksliedes», стр. 73 след.) и Marcus Landau^{3*} («Das Heiratsversprechen», стр. 13 след.) мы ожидали бы встретить на страницах любого из журналов, посвященных наследованию народной поэзии (Folklore): первая представляет собрание разноязычных вариантов к одной известной народной песне, не пытаясь их разработать; вторая преследует историю одного поэтического сюжета от Каллимаховой Кадиппы^{4*}, сохранившейся в пересказах Аристенета и Овидия (см. мою статью: «Беллетристика у древних греков», «Вестн. Европы», 1876, декабрь, стр. 678—679) до причудливой, в своей мистической поэзии, легенды Gautier de Goincy: о юноше, обрученнике Богородицы^{5*}.

Можно не соглашаться с некоторыми из сближений, предлагаемых Landau, и с основанными на них генеалогическими выводами, но, с одной стороны, такая работа никогда не бывает «без остатка», с другой — пора выйти из периода начинаний, когда простой подбор параллелей вменялся в заслугу. Журналы по «Folklore'у» уже начинают кое-где выходить на новый путь, — единственные, в своей ограниченной области, к которым можно применить название журналов по сравнительной истории литературы.

Что это название и самый метод подобает распространить на всю область, обнимаемую понятием литературы в широком смысле этого слова, — на это не раз указывали, об этом подробно говорили многие. С точки зрения, нами усвоенной, программа издателя (Max Koch, «Zug Einführung», стр. 1 след.) не представляет ничего нового, но, появляясь в заголовке нового журнала, который ответит на ее обещания, она заслуживает внимания.

Приложение сравнительного метода к изучению европейских литератур требуется их взаимной зависимостью и общими условиями генезиса, — говорит Max Koch (стр. 2—3). Ни одна из европейских литератур, следовавших за римской, не развилась из исключительно народных основ. Римско-византийское христианство внесло в поэзию новых народов более или менее плодотворные мотивы восточной литературы и культуры: Вергилий очутился христианским поэтом; немецкие инок рассказывали заимствованными у него гекзаметрами языческие германские саги; Троянские Деяния и Александрия были популярны в течение средних веков; французские, немецкие, испанские и славянские поэты пересказывали в новой поэтической форме сюжеты, когда-то выраженные в Гомеровских гекзаметрах или в прозе Курция⁶. Античные элементы, усвоенные уже средневековым развитием, усиливаются в пору Возрождения. Средние века создали международную латинскую литературу; Возрождение указало общие всем идеалы в произведениях римских и, позднее, греческих писателей, вызвало литературу к значению политической силы, наложило на нее одну печать, легко узнаваемую, на каком бы языке та литература ни выражалась. Оценить эту новую цельность, созданную Возрождением, а в ней уследить частные связи зависимости и международных влияний, можно только с точки зрения сравнительной истории литературы. Петраркизм развивается на почве английской поэзии; драма Лопе де Вега и Шекспира слагается в сознательной противоположности к трагедиям Сенеки, считавшимся образцами, следуя которым, Jodelle, задолго до Корнеля, задумал упорядочить французскую драму, как его товарищи по плеяде претворяли на античный лад всю французскую

литературу⁷ . Ганс Сакс и Шекспир заимствуют сюжеты своих произведений из новелл «Декамерона», в которых Боккаччо пересказал стародавние сюжеты, иногда восточные сказки. Вопрос об его источниках открывает нам более широкие кругозоры и вместе новую область, подлежащую ведению сравнительной истории литературы 433 (стр. 6—7). Бóльшая часть средневековых повестей и «шванков» проникли к западноевропейским народам с Востока в пору крестовых походов и позже. Сравнительное изучение этих рассказов, встречающихся в сходной форме у разных племен и в разные времена, привело новейших исследователей к убеждению, что их сохранение невозможно объяснить путем устной передачи, а необходимо допустить и литературное перенесение. Отсюда задача: следить за таким процессом от народа к народу, от одной книги до другой, не отрицая и силы устной традиции, почерпавшей из книг и часто возвращавшей им их же содержание, переиначенное на путях пересказа. При этом недостаточно констатировать существование такой-то повести на Востоке и у нас, ограничиваясь общим предположением о времени и направлении перехода — в пору ли переселения народов, или в эпоху крестовых походов. Наука хочет знать, откуда именно заимствована такая-то повесть, кто перенес ее к нам, как она изменялась в новой почве, каковы были ее метаморфозы, начиная от буддистской легенды и индейской мистики до настоящего времени, когда она изменилась до неузнаваемости, до идеализации в произведении поэта или до площадной прибаутки. Гёдеке, Oesterley — задались когда-то задачей проследить один из путей, по которым совершался из Азии в Европу переход и превращение сказочных сюжетов; они открыли его в патристике и литературе церковно-дидактической. Известна по этому вопросу недавно явившаяся работа американского профессора Crane'a, на которую Кох не указывает, как вообще ограничивается — в историческом очерке возникновения идеи сравнительной истории литературы — перечнем нескольких немецких имен, часто забывая другие народные вклады. Так, я не встретил имени Дёнлопа⁸, но упомянута несостоявшаяся затея Гёдеке — составить «Словарь художественных сюжетов»⁹.

Такова область, в которой вращается сравнительная история литературы. Ее задачи (стр. 10 и след.): следить за развитием идей и форм, за постоянными превращениями одних и тех же или сходных сюжетов в литературах старого и нового времени, за влиянием одних на другие. Сближение мотивов, распространенных в разных литературах, представляется благодарной задачей, решение которой обещает доставить полезные материалы для здания новой науки сравнительной истории литературы

(Каррьер). Обращая кропотливое внимание на все, даже мелкие явления, она не должна упускать из виду и идею общего развития; рядом с филологическим критерием необходимо допустить и эстетический, ибо «между филологией и эстетикой не следует быть разногласия, разве только одна из них или обе идут ложной дорогой». Усваивая себе этот отзыв Шерера, программа повторяет и слова А.В. Шлегеля о взаимной обусловленности в искусстве формы и содержания. В этом смысле новый журнал обещает обращать внимание и на историю философских учений и образовательных искусств. Насколько полезно знакомство с этой областью для освещения литературных явлений, доказала недавно работа Delio: о некоторых староитальянских картинах, как источнике Гётевского «Фауста».

В самом конце программы говорится о сравнительном изучении народной поэзии, Folklore'a, для которого в других странах существуют особые общества и специальные журналы, тогда как участие Германии в этом деле ослабело с прекращением Mannhardt'овой «Zeitschrift für deutsche Mythologie»^{10*}. Орган Koch'a открывает у себя доступ этим занятиям, но как-то мимоходом, не в органической связи со своими общими целями. Нет спору, что наука Folklore'a может быть обособлена; у нее есть свои специальные задачи и много пока не освоенного и не упорядоченного материала. Народная поэзия, главный предмет наследования фольклористов, является, вместе с тем, и первой фазой всякого поэтического и литературного развития, подлежащего рассмотрению сравнительной истории литературы. Отделить одну область от другой и практически не всегда возможно, в виду некоторых вопросов, поднимающихся в области поэтики и разрешенных только на почве народной поэзии. «Сравнительную поэтику» программа обошла в перечне своих задач; этот пропуск выполняется в известной мере статьей Мейера^{11*}: «О припеве» (Über den Refrain, <1886. S. 34—47>, стр. 34 след.). Так как она, вместе с тем, одна из немногих, отвечающих целям журнала по сравнительной истории литературы, то я и думаю на ней остановиться, тем более, что моим ожиданиям она не отвечает.

Припев, refrain, встречается в народной поэзии разных народов, то перемежая песню, то возвращаясь в конце каждой строфы, если песня строфическая. Иногда это короткий стих, отрывок стиха, знаменательно возвращающий к главному положению, к центральному настроению развивающейся вперед песни. Таков refrain во французской песенке из Берри, напечатанной и, быть может, несколько прикрашенной Жорж Сандом («Maîtres Sonneurs»):

Trois fendeurs y avait
Au printemps sur l'herbette,
— J'entends le rossignolet!
Trois fendeurs y avait
Parlant à la fillette^{12*}.

Каждый из них делает в одной из следующих трех строф предложение девушке; она отвечает каждому из них порознь (три строфы), и действие каждой строфы как бы прерывается весенней песней, несущейся из леса, песней любви: «J'entends le rossignolet!» С этим психическим моментом припева я сопоставил особый род повторений, я сказал бы — напоминаний, свойственных старофранцузскому эпосу. В «Песне о Роланде» описывается поражение французов при Ронсево; Роланд трубит, призывая на помощь Карла; Карл слышит это, говорит о том Ганелону, который отрицает опасность. Следующая строфа опять начинается с того же: Роланд трубит; действие подвинулось немного далее, но в начале третьей строфы опять слышны призывные звуки рога. Я попытался объяснить эту особенность в связи с повторением лирического припева, refrain. Некоторые сцены, образы до такой степени возбуждают поэтическое внимание, так захватывают дух, что от них не оторвать глаза и памяти, как бы ни было впечатление болезненно, томительно, и, может быть, потому именно, что оно томительно, что оно щемит душу, им не насытиться зараз. Веселые моменты жизни переживаются быстрее. Встретив образ изнеможенного Роланда, трубящего, надрываясь, на весть своим, современный поэт схватил бы его, быть может, целиком, исчерпал бы в один присест присущее ему, либо связанное с ним поэтическое содержание. Народная поэзия и поэзия, стоящая под ее влиянием, ближе воспроизводит действительный процесс психического акта. В каждом комплексе воспоминаний, преимущественно патетических, есть одно, почему бы то ни было становящееся поверх других, как бы их покрывающее, дающее тон всему. Воспоминания тянутся вереницей, возбуждая различные ассоциации, разбегаясь за ними в сторону, и снова возвращаются к основной ноте и образу: обессиленный Роланд еще трубит!^{13*}

Я не объясняю этих психических мотивов древнейшим образом той формы припева, который я пытался охарактеризовать. Происхождение не объясняется, по моему мнению, из хорического исполнения древней песни; психическое мотивирование явилось позднее.

Есть еще один род припева, необъяснимого из содержания песни и, по-видимому, не стоящего с ним в связи — ибо связь была забы-

та: припев мог сохраниться из древней стадии развития песни, как нечто данное, чего не выкинешь, а песня подновлялась — в разрез с припевом. Сходное явление замечается в итальянских *stornelli*, двуили трехстишиях, с запевом впереди, в котором упоминается название какого-нибудь цветка: *fior di limeno*, или даже бессмысленное: *fior di carta*. Между упоминанием цветка и содержанием следующих стихов чаще всего нет никакого соотношения; оно забыто. Каково оно было — подсказывает малорусская песня, в которой цветок поставлен в близкое, символическое отношение к следующему более человеческому содержанию. Рута — символ девственности, девственной самозаклученности, далее: одиночества, разлуки, удаления от любви. И вот малорусская невеста поет на заручинах:

Зеленая рутонька, желтой цвит,
Не пиду я за нелюба, пиду в свит.

Так еще и в следующем итальянском *stornello*:

Fiore di canna!
Chi vo'la canna vada a la caneto,
Chi vo'la neve vada a la montagna,
Chi vo'la figlia accarezzi la mamma*.

Параллель малорусской песни поможет раскрыть внутреннюю связь между содержанием итальянской и воззванием «к тростине» в начале; первоначальное отношение могло быть следующее: «Одна тростина в тростниковой чаше, одна девушка у матери; кто хочет достать тростину, пусть отправится в чашу, кто снега — в горы, а кто дочку — пусть приласкается к маме».

Непонятные нам припевы объясняются не иначе, не отделяясь, по существу, от поставленных в начале.

Рядом с теми и другими есть еще третий род *refrain*, который Мейер зовет «бессмысленными». Это несложные, часто звукоподражательный выражения веселья, разгула или какого-нибудь другого аффекта, прорывающегося в песне, в роде франц.: «*La hi tra la la la*», или «*Oh! Lon la, lanle*»; нем. «*Juchhei*»; старофранц. «*aoi*» в «Песне о Роланде» и т.п. Мейер придает этим «бессмысленным» *refrain* особое значение, и мы увидим почему. Он дает нам в беглом очерке не только историю припева, но вместе с тем, на его основа-

* Цветок тростника!

Если хочешь тростник, иди в тростниковые заросли,

Если хочешь снег, иди в горы,

Если хочешь дочку, приласкайся к маме (*итал.*).

нии, историю развития стиха и строфы. Для этого ему необходимо возойти к такой поре человеческого развития, когда человек еще не обладал членораздельными звуками; не было языка, не было и поэзии, скажете вы; была поэзия междометий, к ней-то и привязывается начало refrain. Пораженный чем-нибудь первобытный человек издавал восклицание; сильный аффект вызывал их повторение или участие; «когда, под влиянием сильного возбуждения, вы издаете несколько раз один и тот же звук, то под конец, по чисто физическим причинам, этот звук изменится, получит другой тембр» (стр. 88). Несколько следующих друг за другом звуков — междометий — это ячейки будущих стихов; завершающий их, измененный звук — начало refrain. Наступит пора, когда человек выработает способность членораздельной речи, создаст язык, и тогда те первые междометия оденутся плотью языка, станут стихами, а последнее еще останется некоторое время тем, чем было, т.е. звуком аффекта, с которым Мейер, не обинуясь, сближает так называемый «бессмысленный» refrain современной народной песни, какое-нибудь «Juchhei»; более того: этот refrain, по его мнению, единственный у нас остаток «доисторической поэзии» (стр. 44). Сближая таким образом, автор, любящий переносить на поэзию категории, установленные для языка, открывающий поэзии изонизирующий и аффицирующий периоды и т.д. (стр. 46), забывает приложить к ней правило лингвистики: что чем буквальное слово одного языка отвечает слову другого, родственного, тем менее вероятно, что они тождественны, ибо в долгом разобщении народов одно и то же слово должно было различно дифференцироваться по определенным звуковым законам. До-историческое (и, прибавим, до-поэтическое) междометие и немецкое «Juchhei» напоминают друг друга, но тождественны быть не могут.

Представление автора о древнем развитии поэзии колеблется: отсюда — шаткость и некоторая фантастичность его построения. Говоря о междометиях, которыми выражал свои чувства первобытный человек, он рассматривает по Brehm'у («Illustriertes Thierleben», I, 27, 31, 72, 62) о некоторых породах обезьян, встречающих особыми криками восход и заход солнца; у иных есть даже запевало, без которого, говорят, не обходится пение диких народов (Naturvölker). Запевало предполагает хорическое пение; обезьяны и Naturvölker — естественные параллели к доисторическому периоду, создавшему поэзию междометий; между тем автор (стр. 37) не допускает в этой поэзии господства хорического принципа: поэзия могла быть и одноличная; любовь, один из главных ее источников, не допускает хора, — пел один и для одной, как и теперь еще баварский крестьянин под окнами своей милой (beim

Fenstern³). Это в доисторическую-то пору? Правда, сближение скрашивается ссылкой на Дарвина и на звуки, испускаемые животными в пору тоски. Какое же представление составил себе автор о любви или, лучше, об устройстве половых отношений в доисторическую пору?

Я остановился на работе Мейера, как на одной из руководящих статей нового журнала, чтобы ее разбором охарактеризовать его задачи и их исполнение. Несколько общих замечаний может еще вызвать разве статья Ландау, указанная выше, преследующая историю одного повествовательного сюжета в течение веков. «Полезность такого рода частных циклических обзоров, если они хорошо направлены, очевидна», — писал я по другому поводу. Сопоставление различных пересказов одной и той же повествовательной темы, различных по времени и месту, дает указание на ее внешнее развитие и нередко позволяет возойти к ее древнейшей форме. Но бывает и так, что форма сравнительно мало изменялась, а видоизменялось по идеям времени, господствующим в обществе, и личном мирозерцании, нравственное или учительное содержание той или другой повести. Это — вопрос внутреннего развития; идея промысла, предопределения, в старой еврейской повести, стоящей во главе легендарного цикла о «Пустыннике и Ангеле» (сл. G. Paris, «L'ange et l'hermite, étude sur une légende religieuse», в его сборнике: «La poésie du moyen âge, leçons et lectures», стр. 151 след.), эта идея, очевидно, не та, какую вложил Вольтер в известный эпизод своего «Zadig'a». Здесь художественная критика может вступить в права историко-сравнительной, ибо одно из лучших средств выделить личную струю в творчестве того или другого художника, поэта, — это знакомство с материалом, над которым он трудился, с другими обработками сюжета, который он сделал своим. Только эти точки зрения и могут объяснить и извинить появление эпизодов об источниках не только Шекспира, но, например, Шиллера и Гёте.

К этому я присоединил бы еще одну задачу, входящую в район сравнительной истории литературы, задачу не легкую, но полезную в методологическом отношении. В известные периоды литературного развития замечается предрасположение писателей, и, очевидно, публики, не только к известным поэтическим родам (лирика или драма, пастораль или реальный роман, и т.п.), но и к известным сюжетам. Эти сюжеты либо творятся наново, иногда из обломков старых, или они уже были, и были забыты, и снова выдвигаются в литературу, отвечая на общественный спрос. Эпоха Возрождения вызвала жажду к жизни, не знающей традицион-

³ Под окном (нем.).

ных стеснений, дух пытливости и искания, не знающего границ, до счетов с небом включительно. Создалась из старых материалов легенда о «Фаусте», и его тип идеализуется в драме Марло. Многих он манил, других запугивал; в робких умах идея реформации должна была явиться раньше известного церковного поворота. Ломка старого опасна; беззаветное стремление к запретному источнику знания грозит бедой; Фауст наказан; лучше вернуться на «спасенный» путь, под сень дедовых и церковных преданий. И вот, тот же XVI-й век обнаружил особую любовь в ветхозаветной легенде о «блудном сыне», робком Фаусте, возвращающемся в объятия всепрощающего отца. Эту легенду пересказывают и перелаживают в Германии, Италии, Англии, в драме и романе; укажу лишь на повесть Гримма.

Итак, популярность известных сюжетов в известную пору имеет свой общественный *raison d'être*. Для сближения, подобного приведенному, необходимы условия: хронологическая определенность памятника, популярность которого засвидетельствована, и хорошее знакомство с идеями современного общественного развития. Повторение таких сближений, при указанных условиях, может привести к некоторым наблюдениям, общим выводам, которые могут присоединиться в тех случаях, когда указанные условия не соблюдены. Чаше всего бывает, особливо в народной поэзии, что сюжет хронологически не определен; к какому времени отнести его, к какой среде приурочить, каким идеальным требованиям он отвечал? Это искомое приходится угадывать, и оно будет тем менее гадательно, чем более опытов мы произведем на пути сближений, когда оба момента сравнения находятся налицо. Это предполагает хорошее знакомство не столько с политической, сколько с народной, общественной историей. Правда, мы вертимся здесь в заколдованном круге, ибо сведения по этой истории приходится почерпать не из исторических документов, а из литературных фактов, которые мы еще ищем объяснить.

В конце первого, разобранного нами, выпуска, помещено несколько незначительных рецензий, из которых две посвящены переводам на немецкий язык сицилианских песен Giovanni Meli¹⁴ и одного средне-верхне-немецкого стихотворения. Появление этих разборов на страницах журнала, посвященного вопросам сравнительной истории литературы, объясняется тем, что издатель присоединил к понятию о ней еще и понятие о «всемирной литературе на немецком языке», — желание, когда-то выраженное Гёте (стр. 8). Бесспорно, немцы — отличные переводчики, и потому понятно их стремление обогатить свою литературу переводами всего лучшего, что в области поэзии создали другие народности.

Комментарии

Вестник Европы. 1887. Январь. С. 431—439.

Печатается по тексту: *Собр. соч.* СПб., 1908. Т. 1. С. 18—29.

По оценке В.М. Жирмунского, журнал «*Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte*» (1887—1906) был «первым журналом по сравнительному литературоведению»; он не только уделял большое внимание «сравнительной истории средневековых литератур, но специально выделил в своей программе фольклор как необходимую область сравнительных исследований» (*Жирмунский В.М.* Средневековые литературы как предмет сравнительного литературоведения // *Жирмунский В.М.* Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. 1979. С. 159).

Основатель журнала Макс Кох (Koch, 1855—1931), известный более всего как исследователь немецкой литературы, с 1890 г. был профессором университета в Бреславле, где он основал школу по изучению сюжетов.

Веселовский и ранее не раз откликнулся на новые журналы, особенно связанные со сравнительным изучением литературы и народной словесности: на французскую «Мелюзину» («*Méluşine, revue de mythologie*») // *ЖМНП*. Ч. 183. (1876. Январь). С. 151—156; на итальянский «Архив изучения народных преданий» («*Archivio per lo studio delle tradizioni popolari*») // *ЖМНП*. 1882. Ч. 223. Сентябрь. С. 209—222; и др. Анализ журнальных публикаций, часто фактографических, давал повод Веселовскому оценить возможности научного обобщения на основе нового метода.

^{1*} В 1863—1865 гг. в Геттингене Бенфей издавал журнал «*Orient und Occident*» («Восток и Запад»), ставшим одним из наиболее заметных изданий нового направления.

^{2*} Швейцарские сказки о городе Лаленбурге и русские о Лутоне — варианты повествования о глупцах.

^{3*} *Marcus Landau* (1837—1918) — австрийский историк литературы, последователь Т. Бенфея. Его биография Дж. Боккаччо (1877) стала для Веселовского одним из побудительных мотивов для написания собственной книги, см.: *Из книги «Боккаччо, его среда и сверстники».*

^{4*} *Каллимахова Кадиппа* — сюжет, известный по отрывку, сохранившемуся от поэмы самого прославленного из эллинистических поэтов Каллимаха (310—240 до н.э.) «Причины» и по ряду других источников, в том числе «Героидам» Овидия. Юноша Аконтий влюбляется в Кадиппу и, чтобы завоевать ее, подбрасывает ей яблоко с надписью «Клянусь Артемидой, я выйду за Аконтия». Таким образом она оказывается связанной клятвой. Нарушив ее, заболевает.

^{5*} *Gautier de Goincy* — Готье де Гуанси (1177—1236), французский аббат, поэт и композитор, известный своей преданностью культуре Девы Марии.

^{6*} *Квинт Курций Руф* (I в.) — древнеримский историк, ритор, написал историю Александра Македонского.

^{7*} Трагедии Сенеки имели большое влияние в Европе XVI в. О значении драмы сенекианского типа для английского театра Веселовский будет говорить во «Введении в историческую поэтику», уже не противопоставляя Шекспира этой традиции. В качестве тех, кто следовал этого рода

образцом во Франции, Веселовский называет французского драматурга, члена «Плеяды» Этьена Жюделя (1532—1573), видя в нем предшественника правильной классицистической трагедии.

^{8*} Веселовский придавал очень большое значение книге шотландца Д.К. Дёнлопа по истории повествовательной прозы (особенно ее немецкому изданию с предисловием Ф. Либрехта). См. о ней ниже в коммент. к работе «*История или теория романа?*».

^{9*} Речь идет о неосуществленном проекте необычайного плодovitого немецкого писателя и историка литературы Карла Гёдеке (Gödeke), умершего в год выхода в свет рецензии Веселовского.

^{10*} *Mannhardt* — Вильгельм Маннхардт; издавал «*Zeitschrift für deutsche Mythologie*» с 1853 по 1859 г.

^{11*} *Meÿer* — Meyer Richard Moritz (1860—1914), немецкий филолог, который продолжил свое исследование рефрена и параллелизма в народной поэзии, привлечшее внимание Веселовского как перекликающееся с его собственным интересом к истории поэтического стиля.

^{12*} Первый куплет песенной вставки в романе Жорж Санд «Мастера мозаики» (1853): «Три дровосека / весной на травке/ (я слушаю соловья)/ три дровосека / беседуют с девушкой». Все куплеты перебиваются напечатанной в скобках строкой: «Я слушаю соловья».

^{13*} Спустя десять лет в работе «Эпические повторения как хронологический момент» (вошедшей в состав «Исторической поэтики») Веселовский вернется к истолкованию этого приема в «Песни о Роланде». Он не отменит свою психологическую интерпретацию, но сочтет ее недостаточной: «Для поэта, каковым мне представляется слагатель песни о Роланде, и именно в разобранным нами эпизоде, я готов удержать мое психологическое объяснение, предполагающее и художественный такт, и сознательное отношение к средствам стиля. Но эти средства выработаны, очевидно, ранее и могли быть лишь применены к новой цели. Перед нами факт более древнего распорядка, и притом синтаксического: *соподчинение* впечатлений, следующих друг за другом в порядке времени, еще не нашло себе соответствующей формулы и выражается *координацией*, свойственной народно-поэтическому стилю. Мы сказали бы, например: *пока* Роланд трубит (умирает, рубит и т.д.), совершается то-то и то-то; старый певец несколько раз повторяет: Роланд трубит, и со всяким воспоминанием соединяется новая подробность, современная целому, единичному действию. Так у старых мастеров нет пространственной перспективы, близкое и далекое лежит в одном плане; так и на средневековой сцене соединены бывали местности, далеко отстоящие друг от друга, хотя бы Рим и Иерусалим. Зрители подсказывали перспективу, как подсказывали ее слушатели песни» (ИП, 2006, 309). Разность прочтения убедительно показывает, как менялась, углубляясь, мысль ученого на пути к исторической поэтике.

^{14*} *Giovanni Meli* — Джованни Мели (1740—1813), самый прославленный из поэтов, писавший на сицилийском диалекте.

История идеалов

Из истории развития личности: женщина и старинные теории любви

Средние века привыкли называть веком развития личности, едва ли не ограничивая это понятие каким-то соединением безграничной свободы с культом личной силы. Сопоставленное с общественными представлениями классической древности, где главным фактом, поражающим исследователя, было подчинение личного идеала гражданскому и государственному, такое понятие еще могло находить себе внешнее оправдание; но оно оказывается крайне несостоятельным, как только мы распространим сравнение в другую сторону и со Средними веками сравним Renaissance. Личность предполагает прежде всего самосознание, сознание своей особенности и противоположности к другим индивидуумам, своей отдельной роли в общей культурной среде^{1*}. Если она выражается целым комплексом отличий и одиночных признаков, которые уже выделились из типа и называются характером, то, с другой стороны, немыслима без борьбы и долгой выработки, предшествовавшей выделению, но борьбы, пришедшей в сознание и успокоившейся в чувстве победы. Понятно после этого, почему личность развивается в эпохи богатые борьбою, но вместе с тем богатые и результатами, когда известное прошлое устранено во имя новых принципов, сознательно становящихся на их место и лежащих в основу характеров; понятно, что только в пору решительного переворота в истории европейской мысли, когда средневековое мирозерцание принуждено было отдать долю своего владычества античному, могли выступить Лютер и Джордано Бруно, Макиавелли и Рабле.

Средние века остановились на формуле типа и не добрались до личности; и они не миновали борьбы, и много ее выпало на их долю, но ни одной они не разрешили, оставив вопросы открытыми для будущего: эпоха искания, ожиданий и попыток, где как будто не люди, какие-то мировые силы движут историей, церковь и империя, массовые движения и сословные предприятия, и чудо иногда спускается на землю на помощь людскому бессилию, и

личность постоянно выгораживается высшей инициативой. Как в самом деле было развиваться индивидууму, когда средневековый человек был буквально заброшен самым странным разнообразием культурных элементов, с которыми надо было сосчитаться, — а у него не было сил найтись в их подавляющей массе? Бытовые предания народа, остановившегося на начатках эпоса, — и наследие римской цивилизации; германская королевская власть — и призрак римского императорства; незабытые верования отцов — и христианство; тысячи разнообразных влияний и столкновений — все это искало улечься и кристаллизироваться; все Средние века прошли в попытках кристаллизации: иногда казалось, что тот или другой принцип возьмет верх, и Европа очутится гигантской теократией, или построится в один сплошной кристалл империи; но все это проходило бесследно; вскоре исчезали всякие намеки на построение, и в безразличной массе культурных фактов снова можно было различить отдельно бегущие струи, без связи и посредства, не примиренные в высшем органическом единстве; потому что чувство новой формы еще не проявилось и не явилось сознание того нового принципа, который мог бы творчески объединить разрозненные элементы, а из старых ни один настолько не силен, чтобы овладеть остальными. В таких обстоятельствах возможно было между ними разве сплочение или формальное усвоение, где негде было ни развиваться личной инициативе, ни сказать таланту, и цельность давало всему то из культурных начал, которое было количественно преобладающим. Таким, естественно, являлось эпическое мирозерцание, которое христианская проповедь и классическая культура застают на почве, где впоследствии по преимуществу развилась драма средневековой истории. Италия и страны с исконным романским населением стоят в этом отношении в особых условиях. Характер Средних веков в литературе, жизни и общественных отношениях по преимуществу эпический, т. е. личное развитие подчиняющийся массовому. Говоря — эпический, мы не думаем утверждать, что все другие культурные элементы, привходившие в эту пеструю цивилизацию, в нем окончательно претворились, подчинившись его творческой силе, но принятые случайно, не найдя оценки своему мировому содержанию и не перейдя в плоть и кровь, они формально укладывались в рамки готового мирозерцания, как античные колонны в ингельгеймскую постройку Карла Великого². Это только усилило то впечатление формализма, типичности, в противоположность индивидуальному, которою вообще отличается эпический склад мысли. Из песни слова не выкинешь, потому что оно урочное; мысль отлилась в такие определенные слова, так закреплена риф-

мою, что ей трудно из нее вырваться, как будто выхода не оставлено для ее развития, и она осуждена вечно повторяться в тех же словах и с тою же рифмою. Герои *chansons de geste* как будто оттиски с одного и того же клише, более или менее ясные или затертые, но вечно с одним и тем же содержанием и одним обликом. Меч у рыцаря всегда острый, стальной, с золотою рукоятью, яркий, светлый; его конь всегда быстрый, горячий, гасконский либо арабский или арагонский; щит — выпуклый, крепкий, добрый, золоченый, полосатый; шлем — круглый, зеленый, полосатый, блестящий. Сам он непременно обладает страшною мощью, грозными очами, сильною рукой, умным взглядом; его волосы белокуры, тогда как, наоборот, старика нам постоянно рисуют с цветущей (т. е. белой, как древесный цвет) бородою или смешанными (т. е. с проседью) кудрями; женщины — со светлым челом — кровь с молоком, белою грудью, чистым, прекрасным телом^{3*}. Даже то, что есть в человеке чисто духовного, сводится к немногим постоянным отличиям: рыцарь, если только он не причислен к злодеям и предателям, всегда вежливый (*höfisch*), мужественный, богатый, храбрый, сын именитого человека, честный, славный, сильного, верного крепкого духа, достойный такой-то похвалы, такой-то почести. Но и его подвиги отличаются тою же роковою однохарактерностью; разница в какой-нибудь подробности, в сочетании обстоятельств, протягивающих иной раз нить однообразных приключений. Если забыть условия эпоса и взять во внимание только внешность выражения и стиля, заключает Тоблер¹, ничего нет легче представить себе все богатство старофранцузской эпики произведением одного лица. Самые лирические порывы чувства подчинены той же законности эпического повторения: те же весенние физиологические порывы в начале и непрменный привет весне, либо вздохи по уходящему лету, и затем все та же старая риторика страсти, вращающаяся в избитой колее одних и тех же фраз. Впечатление от всей этой лирики, где всего скорее ожидаешь выражения личности, какое-то массовое; за немногими исключениями, все миннезингеры и трубадуры похожи друг на друга, и здесь Диц приведен был к соображениям, которые Тоблер повторил почти дословно, ограничиваясь изучением старофранцузского романа. И не только в выражении страсти — в политических намеках сирвентез^{4*}, в нападках на римскую курию и пороки духовенства — одно и то же томящее однообразие, так что все они, за исключением какого-нибудь явного фактического намека, могут служить разве для огульного определения идей века и никак для частных изысканий критики, которая вздумала бы остановиться на мелких процессах исторического развития. Всеми нравственными

учениями и социальными теориями овладел формализм: стоит только познакомиться со средневековыми сборниками вроде *Vf-dankes «Bescheidenheit»*, *Winsbeke*, «*Renner'a*» и др., не выключая даже «*Der Wälsche Gast*» Томазина von *Zerklaere*⁵, стоящего отчасти на почве романской цивилизации, — чтоб убедиться, как эпически монотонно передаются во всех одни и те же правила обыденной морали, вечно выдаваемые за новые.

Так было в литературе, потому что сама жизнь была опутана обрядом и обычаем, их вековые определения связывали всякий личный порыв, всякий шаг человека от колыбели и до гроба. Ему иначе нельзя было и двигаться, как по их пути; путь спасения, как и путь осуждения, полагался для всех один и тот же; о блаженствах рая, *la corte del Paradiso*, имелись очень определенные представления, и они однообразно манили всякого, как однообразно запугивали весьма определенные загробные страхи. Понятия о праве выражались целым рядом эпических формул, оковавших все отношения общественной жизни, как обычай раз и навсегда установил отношения домашние. Когда впоследствии открытие римского кодекса обещало обогатить его содержанием юридические понятия века, он очутился в руках темных глоссаторов, споривших о преимуществах папства и империи, простою формулой, так как от богатства античного философского умозрения, завещанного Средним векам Бозэцием, не осталось ничего, кроме внешних диалектических приемов да силлогизма и эпически-формальной распри между реалистами и номиналистами. Так наследие античной мысли поплатилось своим внутренним смыслом особенностям средневекового мирозерцания. И с христианством случилось нечто подобное: оно застало на месте массу обрядов и мифов, в которых выразились своеобразные религиозные представления в их проникновении с жизнью; застало известный кодекс нравственных понятий, освященных культом и обычаем; и оно поступилось своим чистым содержанием, обставилось новою обрядностью, создало легенды и свое нравственное учение приурочило к существующему. Так относительно высокое положение женщины, отведенное ей в посланиях апостола Павла и Писаниях первых Отцов Церкви, заменяется у средневековых моралистов, стоящих на почве церкви, тем односторонним воззрением, которого лучший пример представляют притчи о злых женах. Шерр не надвигается такому результату⁶: с одной стороны, ему припоминаются доблести германской женщины по Тациту, с другой — апостол Павел, Августин и Тертуллиан, и он не знает, как из всего этого мог выработаться средневековый тип. Но если сведения, сообщаемые римскими памфлетистами, поневоле односторонние,

то и влияние церкви было настолько же одностороннее: призванная учить, отводя язычников от плотских побуждений к жизни духа, очень естественно, что она скорее останавливалась на таких общественных явлениях, которые, казалось ей, отступали от ее идеала, были греховны; ей надо запугать плоть, и она действовала более отрицательными средствами: злые жены привлекли ее внимание перед добрыми, а средневековый склад мысли помог этим женам обобщиться в эпический тип злой жены, раздутый донельзя последующим развитием аскетизма.

Мы не можем не остановиться здесь еще на одной стороне средневековой жизни, тесно связанной с тем же направлением мысли и отчасти в нем коренящейся: мы говорим об узком развитии сословного начала, кладущем отпечаток на все общественное устройство. Как личность еще не успела выдвинуться из условного эпического типа, личная инициатива разорвать пути обряда и обычая, так естественное понятие народности едва намечено на широком фоне средневековой истории, и общественные силы, в ней действующие, исчерпываются столь же условной категорией касты. Церковь и империя, рыцарство и духовенство, горожане и народ, поднимающийся вслед за городами: весь смысл средневековой жизни в этом резком разграничении сословий, в этой архаической постепенности, нашедшей свое высшее выражение в феодальном порядке рыцарства и чиновничества римской иерархии; потому что о народе еще никто не думает, города еще только начинают добиваться самостоятельного голоса в истории: пока она в руках двух сословий, ставших передовыми вследствие преданий германского бытового устройства, случайностей завоевания и культурных влияний. Каким образом такое сословное разграничение должно было повлиять на эпический формализм мысли и устойчивость общественных представлений, отличающую средневековое развитие, понятно само собою. Сословное начало непременно ведет за собою известного рода косность, туго поддающуюся влияниям; в касте всякое предание, как ни мало оно осмыслено, сохраняется тем крепче, чем условнее самый принцип деления, мешающий постоянному обмену сил. Прибавим к этому, что средневековая сословная категория переходила далеко за пределы естественной народности и потому лишена была естественной почвы, которая могла бы давать ей самостоятельное содержание: одна церковь распространялась на всю Западную Европу, ее интересы связывали безразлично все духовенство, какой бы страны оно ни было; немецкое рыцарство подавало руку французскому в борьбе ли с маврами, в крестовых походах или предприятиях против городов, — и крестьянское движение быстро охватывало

страны, разделенные естественными и политическими границами (крестьянские войны XVI столетия; солидарность французских и нидерландских городов в XIV—XV вв.). Такое отсутствие народной базы со своей стороны приводило к еще большему застою развития, и когда впоследствии объявится необходимость в новом социальном принципе, который бы обновил развалившийся общественный организм, ни рыцарство, ни духовенство не дадут его: рыцарство изжилося до сумасшедших подвигов Ульриха фон Лихтенштейн, до Sattel-Nagung Мурнера⁷ и разбоев по большим дорогам; оно даже проходит без шума, перекладывая в мелкую прозу звучные стихи своих поэм, когда-то отвечавших действительности; церковь делает с XI века бессильные попытки обновления, которому не из нее суждено выйти. Новый принцип является в истории с новой силой городов, помогающей *народному* королевству развиться на обломках сословного строя; потом и первое обновление церкви пойдет по следам народного протеста.

Нам кажется, что эпический склад средневековой жизни и словесная замкнутость, ставшая его общественным выражением, равно выгораживают понятие о самостоятельности и самоопределении, которое мы привыкли соединять с личностью. Не только вся жизнь была наперед определена до мелочей всякого рода условностями обычая, приметы и поверья, но человек иначе и не являлся, как в указной сословной рамке: он непременно был или рыцарем, или духовным лицом, либо вилланом, неся на себе всю подавляющую массу сословных ограничений. Из числа эпитетов, однообразно очерчивающих средневекового героя, всего страннее нас поражают эпитеты сословного характера, которые заимствованы от роду-племени: редко поминается рыцарь, чтоб его не назвали сыном того, либо другого храброго мужа, и не только при первом упоминании его, но и впоследствии, когда, по-видимому, ничто не вызывает подобного указания, кроме эпической распушенности певца и его любви к полноте песенного рассказа. Но средневековые моралисты предлагают нам еще более знаменательные указания: воспитание рыцаря, конюшого, искус монаха становятся предметом особых специальных трактатов, подобно тому как писались трактаты о соколиной охоте и ратном деле². «Наставления правителю», многочисленные, как буддистские Niticastra⁸, протягиваются по всем средним векам, начиная от Egidio Romano до элегантно-го произведения Караффы de' Maddaloni и Guillaume Budé⁹. В XV веке маркиз де Сантильяна пишет свое зеркало придворного человека. Везде одна и та же сословная нравственность, не выходящая за пределы касты, из которых каждая руководится своими особыми принципами, мало обязательными для всякой другой.

Нас этот вопрос интересует в особенности по отношению к положению женщины. Известно, какое видное место она занимает в истории личности, каким плодотворным началом в поэзии сказывалась всякая попытка признать за ней индивидуальное значение — хотя бы, на первых порах, на степени индивидуализирования страсти. Это извиняет следующий, довольно подробный анализ. В XIII—XIV веках Франческо да Барберино пишет свой «*Reggimento delle donne*»³ 10°. Он предполагает дать наставление женщинам всех возрастов и общественных отношений: девушке, невесте, замужней, вдове и т. п. Но всякое наставление строго соотносится с ее местом в лестнице сословий. Это отражается и на внешнем распределении книги⁴. Другое дело дочь императора, либо венчанного короля, другое — дочь маркиза, герцога, графа или барона; на третьей степени стоит дочь гербового рыцаря (*cavalier da scudo*), либо именитого судьи или медика, или другого именитого человека, которого предки, как и он сам, «умели содержать честь (*mantener onore*), в чьем доме водились или водятся рыцари»⁵. И затем размеры, если не самый принцип, нравственно обязательного еще раз меняются, когда идет дело о «дочери купца или простого человека, не знатного родом, каких много, ремесленников и других, из которых иные богаты и хотят жить на благородную ногу, хотя им и не прилично слишком высоко лезть в гору»⁶. Ниже автор спускается редко, в его представлении масса не имела никакого прочного сословного строения, он даже опасается, чтобы сопоставление с нею иные не приняли за бесчестье⁷, и потому слегка коснувшись (*parte XI—XIV*) должности горничной (*cameriera*), служанки (*servigiale*), няньки (*bália*) и рабы (*schiaiva*), он ограничивается быстрым обзором тех различных положений, в которых может найтись женщина рабочего класса: цирюльница (*barbiera*), булочница (*fornara*), зеленщица (*treccola*), ткачиха, пряжа, мельничиха, курятница, молочница (сырница), нищая, торговка, послушница, трактирщица — на все это отведены четыре страницы из трехсот девяти целого трактата. И автор готов бы подвести под рубрику «женщины простого сословия», «*di comune stato*», даже тех несчастных и распутных, которые за деньги продают свою честь, если б его не удерживал естественный стыд⁸. Во всех других случаях он строго держится сословной точки зрения, и если иногда, забывая свои категории, подает общие правила, то всегда с наставлением, чтобы все пользовались ими, насколько кому нужно и прилично. «Я не думаю разделять (по сословиям) эту третью (главу), ни делать различие по степеням: потому что здесь поданы некоторые *общие* замечания, предостережения и наставления, которыми каждая может для себя воспользоваться, взяв в расчет свое положение и звание и стараясь быть умереннее

в тех вещах, которые лучше предоставить тому, кто поважнее»⁹. И в другом месте он повторяет тот же наказ — не выходить из своих сословных границ и почтительно относиться к выше поставленным, потому что не случайное богатство делает человека, а добродетель — и *порода*, прибавляет спохватившись Франческо¹⁰. Это определяет и степень требований, и степень потребностей: если от обыкновенной женщины ожидается, чтобы она не была слишком говорлива (*parliera*), то королеве, поставленной в другие условия, разрешается и гораздо больше. «Вы хорошо знаете, что если королева иной раз хвалится и говорит свысока и во множественном числе, то в простой женщине это неприлично»¹¹.

Девушке царского рода автор предоставляет учиться чтению и письму: «Если б ей случилось остаться повелительницей страны или вассалов, она, таким образом, может сделаться способнее к правлению»¹². Высшему сословию он уже боится позволить это занятие (*sovra questo punto / Non so ben ch'io mi dica*), под тем предлогом, что оно может дать сильную пищу соблазну; он готов совсем его отсоветовать даже тем, кто готовится в монашеское звание (*jo loderia del po ancor di queste*), если б не боялся оскорбить его читателей, — но его заставляет говорить правда¹³. Что касается до дочерей купцов и других подлых людей, то в них это занятие не только не похвально, но достойно порицания¹⁴. И далее, чем ниже мы спускаемся по общественной скале, тем меньше прав, но тем менее и стеснительных условий: все они достались на долю высшего круга, отданного всякого рода формальностям приличия и обычая, — недаром в нем ту же сохраняется известная традиция общежительности, только что эпическое «вежество» стало там этикетом. К низшим классам автор, очевидно, менее требователен: он расширяет для них свою программу; для них, правда, обязателен рыцарский идеал (*traendo sè alli detti costume, parte I, стр. 53*), но и не в той степени (*pigliandola più larga, ib.*), потому что, не пользуясь полной мерой преимуществ, соединенных с положением, они по справедливости освобождены и от его стеснений¹⁵. Так неразборчиво переносит автор понятия своего круга на другие, ниже стоящие и потому являвшиеся чем-то недоразвившимся, служебным по отношению к его собственному, он забывал, что каждый из них по идее века окружен был не менее эпическим формализмом своих обычаев и примет, настолько же обязательных для него, насколько общество автора, как более развитое, уже успело отойти от них и отнестись к ним критически. Так он еще верит в колдовство и дурной глаз, в суеверные рецепты и привораживание, но уже отсоветывает древний свадебный обряд — сыпать жито при вступлении в дом молодой¹⁶.

Из приведенных цитат ясно, как интересны для характеристики средневекового быта и средневековой женщины в особенности наставления Франческо да Барберино. Это заставляет пожалеть, что с тех пор как Гальвани возобновил гипотезу Федерико Увальдини, Мальябеки и других о принадлежности части Novellino¹¹ нашему Франческо, никто не сделал его предметом особого исследования¹². А между тем он его положительно заслуживает. Тосканец родом, в эпоху начинавшейся самостоятельности тосканской литературы, успевшей отчасти устранить влияние французских и провансальских образцов, он все еще не может от них отделаться, потому ли, что четырехлетнее пребывание во Франции и при Авиньонском дворе (1309—1313)¹³ оставило на нем свои следы, или в нем не было достаточно творческой силы, чтобы принять все это в плоть и кровь и не остановиться на внешнем подражании. Он не только цитирует по преимуществу трубадуров — вся его деятельность носит на себе исключительно провансальский тип: таковы его канцоны к донне Костанце, которая, как и в «Convivio» Данте¹⁴, объявляется аллегорией; его «Documenti d'Amore»¹⁵ и «Del Reggimento e dei costumi delle donne», начатые около 1290 г., и потерянное для нас «Fior di novelle»¹⁶, по содержанию и заглавию подходящее к «Fiore de' nobili» монтальтского монаха. Он и в языке не избегает провансализмов и, если пишет *in comun volgare*^a ¹⁷, то затем, чтобы быть понятным большинству (*per la gente*)¹⁸, особенно женщинам. Так научает его в введении к «Reggimento» мадонна Onestate^b: «Я хочу, чтобы твоя речь не была темна и могла быть понята всякой женщиной; ты не будешь говорить в рифмах, чтобы из-за рифмы не удаляться от настоящего смысла; но чтобы порой доставить удовольствие читателю, ты пересыплешь (твой рассказ) хорошенькими песнями (*gobbolette*) и в пример приведешь игривые рассказы (*belle novelle*). И будешь ты говорить по народнотоскански, примешивая кое-что подходящее из народных языков тех стран, в которых ты всего более жил, выбирая хорошее, а негодное оставляя. Все это о народном языке мы говорим тебе ради дамы, побудившей тебя (к труду), достойной всякой любви и почтения»¹⁹. Это тот же прием, что и у Данте, только его филологический такт, ограничивавшийся выборкой из итальянских наречий, шел уже в уровень с тем национальным самопознанием, которым Италия опередила всю Европу: тогда как Франческо еще стоит на сословной почве Средних веков, когда латинский язык был языком церкви и науки, провансальский — языком рыцарской поэзии

^a На народном языке (*итал.*).

^b Благонравие (*итал.*).

и т. д. В этом отношении он представляет явление аномальное: эпигон трубадуров в половине XIV века (1264—1348), в эпоху развития городской жизни, приведшей с собою новые принципы нравственности и более свободные формы общежития, он продолжает серьезно верить в состоятельность рыцарского кодекса, как он был разработан трубадурами. Этот кодекс он лучше всего выражает в его общих положениях, так сказать, в разрезе, в том, что в нем было для всех обязательного, обычного, не идеального, без порывов пафоса и увлечения, которые иногда выводили трубадура навстречу новому идеалу, неосуществимому на почве исключительно сословных интересов. Девушка, женщина, какую представляет нам Франческо, не идеальная, а такая, какую она была в действительности, какую не могла не быть при условиях известного этикета и строгой обрядности жизни. Девочка (*fanciulla*) царского рода должна была постоянно находиться при матери и старших и никогда не выходить в общество мужчин без позволения, без сопровождения дядек и мамок (*bàlie o balj*); того и гляди, что при народе кто-нибудь с ней пошутит и от того причинится ущерб ее чести. На людях пусть не поднимает глаз, потому что умный человек по глазам тотчас угадает и мысль (*Lo'tndimento dell'altrui coraggio*), и та умна, кто так умеет ее скрыть, что никто по наружному виду до нее не доберется. К разговорам ей надо прислушиваться, научаясь хорошим словам, а не стараться говорить самой, потому что легко ошибиться к своему вреду и стыду, — неурочная речь плодов не приносит; Сенека, Соломон и многие другие хвалят молчаливость, а *Ugolino Bozzuola*¹⁷ сказал при случае, что заблуждается тот, кто, говоря, думает извлечь пользу (*Chi vuol parlando trarre, / Folle pensiet accoglie*). Все ее действия должны отличаться стыдливостью: это великая добродетель. Если к ней обратятся с вопросами, пусть отвечает, но говорит тихо, не делая излишних телодвижений; в девочке излишняя подвижность означает избалованность, во взрослой — переменчивое сердце. В еде надо быть умеренной и пить мало, чтобы не вкоренилась дурная привычка: и мужчине пьянство неприлично, тем более женщине. За обедом не наваливаться на стол и локтей не класть, мамке на шею не вешаться и голову руками не подпирать; и если вообще рекомендуется молчаливость, то здесь особенно²⁰. Отец ли, мать ли, или подруга попросит ее спеть, — не заставляй просить себя слишком долго и петь тихо, опустив глаза и обернувшись лицом к старшему. Также и плясать следует скромно, не подпрыгивать, как скоморошницы, чтобы в людях не сказали, что она повихнулась (*Ch'ella sia di non fermo intelletto*). Та же скромность, но вместе с тем и заботливость рекомендуется в туалете: еще *lo Schiavo*²¹ сказал, что та красота более нравится, которая прочнее, а прочнее та, что

естественнее. Ахать и громко смеяться не следует, потому что показывать зубы неприлично; точно так же и плакать надо про себя, втихомолку, а не голосить. Ни божбы, ни дурного слова; пусть чаще обращается к своим наставницам, научаясь у них и у матери добрым обычаям, как стоять в церкви, как молиться и говорить *Pater noster*. Если случится, что какому-нибудь кавалеру поручат проводить ее, или посадить ее на лошадь, либо в экипаж (*in gabbia over carrer*), пусть сделает это, скромно подав ему руку, стыдливо окутавшись (*de'suoi rappli chiusa*) и потупив глаза. В эту пору можно, если покажется, начать обучать ее и грамоте, лишь бы наставницей была женщина и вообще особа хорошо известная: потому что доверчивость — причина многих зол, и в этом возрасте все принятое прочно укореняется.

Переходя затем к другим условиям, мы безразлично встречаемся с тем же характером поучений при меньшей строгости в приложении. На степени, например, родовитого рыцаря девочке позволительно более играть, гулять с подругами и смеяться, но и более приучаться к труду, вязать, шить и прясть, чтобы было чем отогнать скуку, когда выйдет замуж; наконец, и на случай нужды — ведь еще не известно, как может повернуться судьба. Не худо также, чтобы она знала готовить на кухне: тот только и умеет хорошо подать (*tagliare ad un signore*), кто сам лакомка и знает лакомые кусочки, как о любви говорится, что не умеет о ней говорить тот, кого не коснулись ее стрелы. И автор вскоре затем прибавляет наставление — не принимать ласки и поцелуев от мужчины, разве от отца, да и то, застыдившись, чтобы и относительно других стыдливость перешла в привычку. Подарки исключаются, потому что вызывают на взаимность и ведут за собой дурную славу. Девушка низшего класса поставлена самими условиями жизни в еще менее стеснительное положение: ей надо работать дома и вне дома, необходимо часто выходить, и тут некогда думать, обута ли она, причесана и одета ли, как следует²².

Мы покончили с *Fanciulla*; следующая глава²³ приводит нас уже к девушке (*Giovane*), к возрасту, в котором, как говорит Соломон, трудно судить о человеке, что из него выйдет. А между тем все выглядят себе невесту в этом возрасте, и по нем устанавливают свой выбор. Положение девушек в высшей степени затруднительно: в целой книге не прописать опасностей, каким они подвержены, как относительно бога, так и для чести, которую мы называем мирскою. Тут требуется большая осторожность, и тем более, чем выше общественное положение. Прежде всего рекомендуется девушке затворничество: не показываться ни у окна, ни на балконе или у дверей и ни в каком общественном месте; подавать вид, что

ей неприятно, если кто ее увидит, и если случайно она на кого-нибудь взглянет, не улыбаться и не останавливать на нем глаз, потому что иногда короткий взгляд обнаруживает долгую любовь; не раз бывало, что по неосторожному взгляду заключали о любви, о которой никому и не снилось. Вся жизнь должна сосредоточиваться дома: на людях бывать лишь случайно и насильно, и тогда тихо, скромно, молчаливо; дома, при своих, можно поговорить и повеселиться, иногда (*una fiata*) спеть какую-нибудь хорошую песенку (*Alcuna bella e onesta canzonetta*); или наставница ее займется музыкой, если сама она еще не умеет играть на *mezzo-cанноне*^{18*}, виоле или арфе, приличной знатной даме (*ch'è ben da gran donna*), лишь бы не на каком скоморошьем инструменте. И здесь снова приводится на память, чтоб учила ее тому женщина; если она не живет в доме, а только приходит учить, — не худо, чтобы при уроке присутствовала одна из наставниц. В саду, когда старшие плетут венки, и ей захочется сделать то же, пусть выбирает самые свежие и мелкие цветы и сплетет себе гирлянду, которую мамка ей наколлет, потому что ей неприлично иметь зеркало. Если у ней несколько гирлянд, она может снять, какая ей мнее нравится, и отдать припрятать, чтобы она как не попала в руки человека, за ней ухаживающего (*d'alcuno amante*); точно так же не следует одевать готовую гирлянду, которая случайно нашлась бы в саду, если ей не заведомо, что сплели ее гулявшие с ней дамы. Все это для предупреждения, но и для привлечения вместе: автор, например, советует девушке не слишком часто ходить в церковь, потому что чем вещь реже, тем дороже, на редкий металл больше и охотников; если же на беду у ней какой-нибудь природный недостаток, то чем меньше его заметили, тем лучше. Можно молиться и дома, длинных молитв не нужно, лучше короткая, но искренняя, она вернее доходит до неба, потому что «Господь взыскивает сердца и не ищет коленопреклонений» (*E Dio non va cercando / Pur romper di ginocchia*). Когда молишься, не делай, как те, что просят у Бога сохранить их цвет лица и белокурые волосы, послать им нарядов и сделать их красивыми надо всеми.

Те же самые правила прилагаются с обычными ограничениями к другим кругам общества, только что здесь самые условия возраста могут иногда повести к усиленной строгости дисциплины. Девушка, высоко поставленная в обществе, самым положением своим гарантирована от нескромного взгляда и тому подобных возможностей; на более низкой социальной ступени эту внешнюю гарантию должно заменить усиленное чувство самосохранения.

Девушка тем более должна беречься: если кто засмотрится на нее, ей не надо показывать виду, что она это заметила, и не следу-

ет удаляться тотчас же, а немного погодя, как будто за чем-нибудь другим. Если кто, говоря с ней, предложит ей что-либо противное ее чести, сделай так, как будто его не понимаешь, и не смотри на него потом, чтобы он не заключил из того о твоём сочувствии. Если это случится раз, не говори о том никому, дабы не дать повода к вражде и жестоким распрям, которые из того проистекают; если предложение повторится, отвечай с видом оскорбленным, что он сумасшедший и дорого заплатится за свое безумие, и тогда же сообщи обо всем матери, которая уладит дело. Главное тут: стараться избегать новых поводов к разговору. Может случиться и так, что к тебе подошлют какую-нибудь переметчицу (*alcuna mes-sagiera*), тогда надо ее встретить так, чтобы ей уже никогда более не захотелось вернуться. Но теперь такое время настало, вздыхает автор, что та считает себя лучше других, за которой более ухаживают: одного она водит за нос, над другим смеется и до тех пор шутит с огнем, пока шутка не обратится в действительность.

Следующие две части²⁴ представляют по отношению к предыдущему и последующему как бы добавочные статьи, но в них-то всего более выразился характеристический склад средневековой нравоучительной мудрости. В первой говорится о девушке, засидевшейся без мужа: настоящая пора полагается двенадцати лет²⁵; во второй о том, как ей быть, когда, засидевшись, она, наконец, выйдет замуж. В ней уже нет прежней наивности, но она и не состарилась: оттого ей рекомендуется во всем золотая середина умеренности, «*pigli una maniera temperate*»²⁶, умеренность в нарядах, в выражении радости и горя, в отношениях к мужу: надо избегать разговоров о любви, показывая простодушное незнание в ней, и как она совсем не искала замужества, но рада, что все так случилось. Самые неестественные, случайные положения подводятся таким образом под рубрики условного обычая, и во всем заметно отсутствие идеального элемента. Засидевшейся девушке не дают покоя страсти, в ней происходит борьба, сильные враги ее окружают, готовые воспользоваться ее доверчивостью, потому что это возраст, легко поддающийся обману, склонный к запретным наслаждениям. Оттого ей опасно слушать новеллы и канцоны и трактаты любви, не надо употреблять горячительных яств, и вино пусть будет ее врагом, — в вине — корень сладострастия, сказал мудрец (*il savio*). Много помогает молитва, хорошо также носить на себе топаз, умеряющий плотские порывы, но главным образом: «люби честь и честную молитву, бойся стыда и живи стыдливо, размышляй о низости порока и — не теряй надежды на почтенного супруга». Все заветные стремления прозаически сводятся к браку, к исканию мужа, все горе девушки в том, что она еще не

успела пристроиться, и мадонна Paziienza^a не иначе ее утешает, как заверением, что не все замедлившееся потеряно: «Non ogni cosa si perde se tarda»²⁷. Ни слова о том, что собственно мы называем любовью, о поэзии первой встречи и ухаживания, о domnejar^b провансальцев, одним словом, обо всем том, что у трубадуров и миннезингеров идеально окрашивает реальное выражение страсти. По строгим узаконениям средневековой нравственности любви не полагалось, или мы только не признаем ее под облекающими ее обычными формами, потому что не в силах перенестись совершенно к условиям жизни, ставшей для нас далеким прошлым. Нельзя, например, не сознаться, что изображение брака и первых дней замужества не лишено у нашего автора²⁸ известной доли поэзии, но эта поэзия обычная, обрядовая, эпическая: это та же позиция, какую представляет свадебный обиход любого народа, еще не вышедшего из эпического строя; чувствуется, что в почве, на которой стоишь, культурных элементов количественно больше, но принцип, их объединяющий, один и тот же там и здесь.

Автор хотел бы тотчас приступить к делу, т. е. познакомить нас с девушкой, дождавшей мужа (dappoi ch'ella e giunta al marito)²⁹, но он предлагает наперед несколько общих советов невесте, с постоянной ссылкой на существующие в стране обычаи (considerata l'usanza del loco, p. 98; Quella maniera, modo ed osservanza / Che da el paese, p. 101 и т. п.). Стыдливость и боязливость (vergogna, temenza e paura) — вот что должно отличать ее; в день обручения, скромно потупившись, она не должна подавать руки первая, а подождать, чтобы ее взяли, будто силой; на заповедные слова: согласна ли она (vole' voi consentire), отвечать лишь по третьему разу, и чем она моложе, тем более чиниться и показывать сопротивления. По окончании обряда ей следует еще некоторое время оставаться с дамами и с мужем говорить немного и боязливо, как будто она вошла в дремучий лес, из которого нет выхода (selva molto dubiosa). Бывает, что в тот же день ее ведут в мужний дом; в таком случае она может поесть чего-нибудь у себя в комнате, чтобы на людях показаться умеренной, и т. п. Переходя затем к свадебным обрядам, автор с любовью останавливается на описании королевской свадьбы, предоставляя всем другим классам применяться к этой обрядности в большей или меньшей степени. Нам это описание тем дорого, что оно позволяет составить приблизительное понятие о степени свежести, с какой в классах, сравнительно развитых, сохранились старые эпические обычаи. Невеста

^a Терпение (итал.).

^b Служение даме (прованс.).

прибыла, из близка ли, из далека ли, и отдыхает перед обедом; тут она знакомится с дамами и другими домашними, и всем кланяется скромненько, и тестю и теще особливо. Она не словоохотлива, не спрашивает сама, а если ее спросят, отвечает, и тогда говорит тихо, немного и робко. Но вот раздались звуки музыки, и поэт пускается в описание пира, ожидающего молодых. За богатством бытовых красок, на которые не поспешил художник, иногда трудно уловить очертания картины. Попытаемся.

«Вот настает время пира. Звенят трубы и всякие инструменты, сладкие песни, а кругом что за веселье! Цветы и зелень, ковры и шелковые материи (*zendali*) стелятся по земле, по стенам парча (*darpi di seta*), украшенная бахромой и шитьем. Всюду золото и серебро, столы наставлены, постели под покрывалом, комнаты убраны, кухни полны различных яств, слуги готовы к услугам, и между ними много девушек. На улице идет турнир: по бокам крепкие балконы, закрытые лоджии, много рыцарей и храброго люду, много дам и девушек великой красоты. Старушки затворницы, обрекшие себя на служение богу, должны быть угощены на дому. Наконец, приносят вина и десерт, фрукты разного рода. Птички поют в клетках и на крыше, прыгают олени, косули и лани; в открытых садах, откуда разносится аромат, гончие собаки бегают взапуски; испанские собачки нежатся на руках дам, по столам расхаживают попугаи, летают соколы, кречеты, ястребы, коршуны; у дверей готовы оседланные лошади, все двери настежь, а в залах ученые сенешалы и другие служители заботятся о порядке, сообразуясь с качеством прибывших гостей. Здесь хлеб только крупчатый (*di manna*). И какое ясное стоит время! Новые красивые фонтаны бьют по разным местам».

Снова раздаются звуки труб, и жених является с своими провожатыми; дамы приводят невесту и сажают ее за стол. Разговор идет про любовь и веселье; одна невеста молчалива, говорит лишь по необходимости, не позволит себе замечания служащим: она смущена, но так, что, кажется, один только страх мешает ей быть веселой: «*Sola paura le vinca il diletto*». Хорошо ей, прибавляет наивно автор, вымыть руки предварительно, чтобы перед обедом, при общем омовении, вода не оказалась слишком грязной.

По окончании пира некоторые из дам отправляются к себе, другие расходятся по комнатам, и лишь немногие остаются при невесте для ее охранения (*che a sua guardia stanno*). Все к ней подходят и утешают; говорят, что бояться ей нечего, что муж уехал, и она со всеми нежно прощается и плачет: «*Addio, addio!*» — Описание брачной комнаты и брачного ложа отличается эпической изысканностью: на пологие звезды, солнце и месяц, по краям све-

тят четыре рубина, перина покрыта невиданной тканью из рыбьей шерсти (*lana di pesce*) и набита перьями от птицы феникса; по одеялу узоры в романском стиле: птицы, рыбы и всякие звери, обрамленные виноградной лозой, ветви у ней из жемчуга, листья из чудодейственных камней, посреди всего вселенная изображена в виде круга: там птички сидят в окнах и поют; если захочешь — примолкнут; тут же собаки служат тебе, если их кликнешь. Все это обличает фантастические измышления романской эпохи и небезынтересно для истории искусства. Певчие птицы напоминают нам подобную же черту в известной былинке о Дюке Степановиче и Чуриле Пленковиче.

«Все это ваше, — говорят ей мамки, — вы одни будете почивать в этой постели, а мы станем сторожить вас здесь обок». И они показывают ей на смежную комнату, а между тем, как скоро молодая заснула, выходят потасненным ходом и предают ее мужу (*il tradimento dicono a costui*). Его точно так же одели, умыли, причесали русые кудри, он остался в одном камзоле, у дверей опочивальни его раздевают, и провожатые, равно как и мамки, остаются снаружи. Войдя в комнату, он крестится; а там светло, светят камни, светится молодая (*La sprendon grande, e la Donna, e le pietre*): она, кажется, спит. Тогда по данному знаку птички начинают петь, сначала тихо, то одна, то другая, потом громче и громче. Молодая пробуждается со вздохом. «Кто там?» «Я, тот, кого привела сюда твоя краса». — Она в смущении, начинает звать мамок. — «Я прогнал их», — отвечает молодой. — Она хотела бы встать и одеться, но платье унесено. — «Я пришел сюда сказать тебе лишь несколько слов, — говорит молодой, — выслушай меня и я уйду». «Но ведь это низко! Возможна ли такая измена со стороны человека, столь учтливому и разумному, к женщине из чужой земли (*Di strano paese*)? И еще в его же доме? Я надеялась быть здесь безопасной, а теперь вижу, что мне умереть со страха». — Молодой, однако, добивается, чтоб его выслушали, и ему позволяют объясниться под условием быть кратким. — «Юная красавица, — начинает он, — мудрое создание (*saggia creatura*), Богом сотворенная в такой невиданной красе, что все на тебя не надивятся! Откуда у тебя столь прекрасные очи? Кто вложил в них этот взор, вызывающий любовь? Кто окружил их небесными ресницами? Кто устроил красивые руки? Где взяла ты розовые губки, и твои ли это нежные пальчики? Кто начертал эту белую шею и стройный ряд зубов? Откуда у тебя этот небесный голос? Скажи, ради бога, потому что я пришел сюда лишь затем, чтобы узнать это и, узнавши, оставить тебя в покое». — Начавшись на тему об измене, разговор продолжится далее в том же иносказательном тоне, иногда напоминая страст-

ные порывы «Песни песней», более всего приближаясь к средневековым аллегориям, где любовь изображается то охотой, то турниром, иногда в образах осады и замка, куда любовник ищет проникнуть под покровительством *damе Oyseuse* и *Bel-Accueil*'я, но где *Jalousie*^{19*} и тому подобные аллегорические силы охраняют девственную розу. Когда молодой изъявляет желание «увидеть всю твою красу, чтобы он мог пересказать о ней подробно», он слышит такой ответ: «Грудь моя нежная, скромная; ее белая кожа не знает пятен; на ней два сладких душистых яблока, они сорваны с древа жизни, что стоит посреди рая... Вокруг талии меня опоясало Удовольствие, Чистота и Нежность; она простерла прозрачную, как кристалл, одежду, спускающуюся до колен. Там обитает Девственность в золотой, блестящей гирлянде; она сильно страшится, когда слышит, что о ней говорят, — но вы услышите: я стану говорить тихо, чтобы не испугать ее»³⁰.

Этого золотого венка девственности добивается молодой; как рыцари на турнирах являлись с вуалью, либо рукавом от платья любимой дамы, так и он обещает носить его в сражениях, как символ любви (*Che portar per tuo amor voglio in battaglia*). И, действительно, на следующий день молодой король является в залу с новым венком и в короне поверх него. Нам кажется, — и сравнительное изучение брачных обрядов это подтверждает, — что последняя черта имеет основание вполне реальное, бытовое. Нет сомнения, что и это описание свадьбы, и вся внутренняя постройка трактата Барберино исполнены в чисто аллегорическом стиле; *Verginitá, Piacere, Tenerezza*^a напоминают «*Roman de la Rose*»; но ясно чувствуется разница между аллегорией измышленной и той, которая, касаясь реальных сторон жизни, только вложена в готовые рамки обычного символизма. Торжественное одевание и раздевание молодых, причитания невесты достаточно известны каждому, изучавшему эпический обиход жизни любого народа; сюда же мы причисляем и венок девственности, соединивший в себе и *сogolla*^b римских невест, и заповеданный *cingulum*^c, который разрешал новобрачный³¹; эпического склада разговоров между молодым и молодою не в состоянии скрыть от нас никакие риторические прикрасы. Под всем этим кроются, несомненно, бытовые черты, как и в тех играх, которые автор относит на третий день после свадьбы, — на описании второго дня мы не останавливаемся, как для нас не интересном. Мы говорим о так называемом *giuoco d'amore*^{20*}. Это была одна из многих общественных игр, оставав-

^a Невинность, Кротость, Признательность (*итал.*).

^b Венок (*лат.*).

^c Пояс девственности (*лат.*).

шихся в моде до позднего времени, хотя их коренной смысл давно затерялся. Первоначально они могли стоять в связи с майскими празднествами, как празднествами любви. Если это так, то место *giuoco d'amore* среди брачных обрядов объясняется само собою. Для полного разумения следует помнить, что между молодою и молодым существует обвинение в измене, стало быть, распря, которую следует покончить миром.

«На третий день вместе с солнцем поднимается грациозное общество того и другого пола. Дамы приходят и ведут королеву в сад, среди роз и фиалок. Здесь собственными руками она начинает плести гирлянду, в подарок королю, и так говорит: “Пойди к наибольшему в дом (*al maggior dell'ostello*) и ничего обо мне не говори, коли дорога тебе жизнь, а скажи так: дама, которую вы взяли изменой (*che tradito avete*), посылает вам эту гирлянду”. Дамы заговорили кругом: “Мадонна, скоро же вы с ним помирились, и хороша та война, что так скоро вершнется миром”.

Королева: Стало быть, вы советуете мне продлить войну? А я так думала ее покончить, отдавшись на милость тому, кто ее начал.

Дамы. Мадонна, вы сами это решили, не позвавши нас к совету.

И все кругом смеются. — А посланная идет к королю, кладет ему в руку гирлянду и передает поручение; этот сообщает его баронам, а девушка пока ждет ответа. Такие слова говорит король: “Пойди к той, кто послал тебя; я не знаю, кто она, но думаю, что та, которая похитила самую дорогую для меня вещь. Если она пострадала от измены и говорит, что я в том виноват, то не измена, а мщение заставило меня обратиться на нее новые стрелы. И пока она не возвратит мне похищенного, я все буду усиливать удары; смерти ей бояться нечего”. — Мадонна и дамы сидят среди цветов: кто плетет венок, кто поет, кто собирает розы кому-нибудь в подарок. Вот возвращается посланная, все бегут к ней навстречу, смеясь, и ведут ее перед королеву. “Мадонна, — говорит она, колени преклоняясь, — я умираю: речи короля поразили меня так сладко, что я не знаю, что и сказать”. И она падает в изнеможении, побежденная: ей в лицо бросают розы, фиалки и другие цветы, но ничто не помогает; кругом нее танцуют, поют, зовут ее по имени, щупают пульс, растирают руки. “Я хочу смерти”, — проговорила она, наконец, и более ни слова; тут ее покрывают цветами и ставят кресты из любовных лилий. — Другую девушку шлет королева туда же с наказом — передать все как было, по порядку, и спросить ответа. Она пришла перед короля, но еще не успела миновать первой двери, как от лица его королевского величества Амур метнул свою стрелу, которая угодила ей в сердце; она заплакала. Увидев

ее раненой, король посылает двух кавалеров — отвести ее в сад, расспросить обо всем, и что передала первая посланная. Они идут, ведя под руки девушку, которая падала; видят великую королеву, сидящую; от лица ее распространяется сияние, которое мгновенно поражает того и другого. Тут не помогли ни цветы, ни что другое, они падают мертвые, а королева смеется, думает, что все это одни шутки и насмешки. Третью посланную она снаряжает, на этот раз старуху, которая случайно находилась на страже при саде, она идет вооруженная и ничего не боится. Так наказывает ей королева: “Расскажи обо всем, что ты видела, и спроси, какой ответ дал король первой посланной; только ничего не говори, как я тебя наставляла”. — Старуха прибыла ко двору; с торжеством встречают ее бароны. “Рассказывай, что нового”, — велит ей король. “Я затем и пришла; слушайте все, пусть и король послушает великих вестей”. — «Слушайте, слушайте, слушайте», — звенит труба. “Беритесь за оружие, — говорит старуха, — потому что Амур стал василиском для всякого из вас, кто только перейдет к женщинам. Не сумею сказать, где тут опасность, только я видела там уже четырех убитых. Я спаслась, потому что Амур меня не видел, ни я его, и это мое счастье: уже много времени тому, как я перестала его бояться”. — Так она сказала, и король, и бароны все поднялись, бегут в сад, а Амур тут как тут, стреляет туда и сюда, нанося столько ударов и такие жестокие, что если б не множество врачей, не многие спаслись бы, — а иные убиты. Увидев опасность одних, отчаянное положение раненых, король вместе с королевой думают удалиться, и все следуют за ними, кто с пронзенным сердцем, кто с вскрытой грудью, иные с другими ранами и ушибами. Страх разбирает королеву; она хватается за платье короля, Амур ударяет ее крыльями по рукам в то время, как тот ее утешает. Сам король боится и кричит. — Ветер поднимается, рассеивая цветы: тут не поможет ни шлем, ни стальной шишак, щиты ломаются, всюду опасность; все стремятся выйти, а дверь заперта, и служители Амура стоят у входа с копьем в руках, и никому не дают пощады. Тогда общим голосом признают себя побежденными бароны и дамы, которые там были; все они — пленники Амура, и король и королева, и все толкуют, на каких условиях ему сдаться; наконец, признают его своим господином. Увидев себя на высоте власти, Амур отважно повелевает, чтобы король со своими и королева с ее приближенными отдали ему честь и поклонение (*reverenza et onore*), и как скоро это сделано по общему согласию, ветер упал. Всех успокаивает Амур, велит принести перед себя раненых и убитых и говорит над ними такие слова: “Удары мои таковы, что кто думал от них умереть, обретется к вящей жизни. Встаньте же и не

спите более вы, казавшиеся мертвыми, потому что я бодрствую; и раненым я приношу избавление от смерти". — Так говорит Амур, и мертвые воскресают, раненые ободряются»³².

На третьем дне по замужестве кончается поэтический уголок в жизни женщины, как представляет ее Барберино.

Мы знаем, какого характера эта поэзия, и как те же самые представления обусловили все другие, самые прозаические стороны жизни, которая идет теперь для женщины одной сплошной трудовой полосой, никогда не выбивающейся из эпической формулы. Так, рядом с *Giucoso d'Amore*, автор предлагает молодой двенадцать разумных предостережений (*cautele*), которые ей необходимо помнить в первые дни после брака. Через две недели она уже вполне женщина, и ей дается новый ряд советов, извлеченных из какого-то философа (*lo filosofo*), Экклезиаста, Эмиссена (?), из собственной книги автора — «*Documenti d'amore*», и неизвестной нам «*Libro di Madonna Mogias d'Eggitto, che s'appella Libro del ficca l'arme del suoige*»^a, цитируются провансальские поэты, и какая-то мадонна *Lisa di Londres*; из *Pier'a Vidal'a*²¹ приводится нравственный афоризм и в подтверждение — его же новелла, изречение из трактата Мессера *Ramondo d'Angio*²²: «Знаешь ли ты, какая женщина может быть названа хорошею? Та, что прядет и думает о веретене, что прядет ровно и без узлов, та, что прядет, и веретено у ней не выпадает, что пряжу сматывает ровно и знает, полно ли веретено или только до половины». Все это толкуется иносказательно, например, что та женщина хороша, которая всегда ровна, заботлива, не переменчива, не развлекается пустяками и т. п.; а нам напоминает идеал дантовского Каччагвиды и его жен, сидящих «*al fuso ed al renneschio*» (*Par. C. XV*)²³. — Мы видели выше, что и наш автор при воспитании девушки советует ей заниматься рукодельем; теперь, не довольствуясь двенадцатью предостережениями и правилами философа, он непосредственно предлагает еще пятьдесят четыре наставления, которыми должна руководиться молодая жена. Первое, разумеется, — любить и бояться Господа; но есть и другие, более частного характера: если, например, муж заказывает у портного платье, ей хорошо быть при этом, потому что она знает вкус мужа, и что к нему идет. Если он оденет обновку, хороша ли она или нет, надо ее похвалить и взглядом, и на словах; если ему моют голову, то и при подобных житейских мелочах ей следует присутствовать.

Наставления обнимают самые разнообразные случайности жизни: как держать себя при посещении медика, как быть, если

^a «Книга Мадонны Моны д'Эгито, называемая Книгой о том, как использовать оружие, поражающее сердце» (*итал.*).

она заметит расположение мужа к другой женщине, или если он бьет ее самое. Это, разумеется, непристойно (*assai si sconvegna*), но если бы случилось, то лучший способ понудить его отстать от дурной привычки есть терпение и молчание, смешанное с боязнью — «*e sofferire tacer con temenza*». Если эти выходы повторяются часто, потому что способ и степень действия бывают различны, смотря по людям, то надо советоваться с друзьями и сделать так, чтобы причиною всего представилась она сама или какой-либо ее проступок; а там истина возьмет свое³³. Это тот же принцип, который заставляет автора в другом месте присоветовать жене смиренно переносить волокитство мужа, не потому, чтобы она его оправдывала, а потому, что таким образом он скорее может исправиться³⁴. Обычай наставлять жену плеткой был очень распространен в Средние века³⁵, и если Франческо как будто и не одобряет его в супружестве, то он сам же и рекомендует его для сварливых женщин: «Женщина гневливая и легко выходящая из себя редко играет почетную роль в хозяйстве, иногда ей достается и палкой³⁶; не худо бы приложить это средство и к тем, что верят обманчивым гаданьям: женщины, часто ходящие к гадалышке и возвращающиеся домой обманутыми, — грешно на вас пожалеть палки!»³⁷.

Мы можем оставить здесь наше изображение средневековой женщины по Барберино, потому что приведенного достаточно, чтобы судить о характере целого. Из плотной сети обычных формул, где все предусмотрено, рассчитано и отмечено печатью однообразия, не представлялось, по-видимому, никакого выхода. А между тем чувство не могло на этом успокоиться, порывы личной мысли проложить себе собственную стезю, которая вывела бы из темного леса традиционной мудрости, должны были сказываться не раз. Понятно, что то и другое стремление указывало на какие-то внесоциальные идеалы, выходившие из общества, которое продолжало жить и думать по поэтической рутине; понятно также, что при существующих условиях эти стремления оставались в зародыше, не пройдя полупути, затертые косностью окружающей среды. Мы уже знаем, как эпическая фраза овладела средневековой лирикой, сообщив ей однообразие. Формализм церковного обихода и условной религиозности, быстро вошедшей в ту же колею, под влиянием преобладающего строя мыслей, естественно, не мог удовлетворить верующих, — и вот человек бросается в бегство, в лес, в горы: вдали от общежития плодятся монастыри, основываются центры новой жизни, порвавшей всякую связь со старой. Точно так же неудовлетворение схоластикой выразилось бегством в области самой чистой, самой личной мистики. Не прошло много времени, как все эти порывы парализуются средою, становятся ее функция-

ми, начинают выражать ее содержание, одеваться ее формализмом: общество притягивает монастырь, подвиги отшельничества отлились в условную эпическую форму, даже мистицизм получает очень определенную догматику, в мистические восторги вносится порядок, и легенды этого периода напоминают сколки с одного общего типа. То же самое стремление к выходу и то же падение после неудачи замечаем мы и на идеале женщины. Мы обыкновенно встречаем улыбкой странный для нас вопрос, поднимавшийся, по словам Нострадамуса^{24*}, на провансальских courts d'amour: о возможности любви в супружестве. Между тем этот вопрос характеричен в высшей степени, выражая наглядно, как мало удовлетворялось чувство существующими условиями семьи и брака, где жена играла страдательную роль, где девушка была только приготовлением к жене, и не было места для любви самой по себе, потому что и женщина сама по себе не понималась вне существующих общественных положений. И вот, как монастырь становился вне общества и мистицизм указывал на заоблачные пространства, так трубадуры начинают строить идеал женщины за пределами семьи и обычая. Искомая женщина не жена и не девушка, она непременно жена другого, она окружена всеми теми преимуществами, которые действительность не представляла — и, наоборот, лишена ее стеснений. Ей придана известного рода самостоятельность, которой она не имела на деле; в понятиях феодального века таково было положение сюзерена, и она не только вольна располагать собою, но и к своему любовнику относится, как к вассалу, который добивается чести быть ее рыцарем; она не приносит более жертв, а сама требует жертвы и самоотвержения. Все прелести любви и красоты переносятся на этот идеальный образ, протестующий против действительности. По следам этого протеста, совершающегося при участии постороннего культурного предания, на которое будет указано особо, мы последовательно доходим до более отвлеченного понимания любви, до туманных аллегорий Арно Даниэля^{25*}, которого так высоко ставил Данте, до платонических грез Данте и Петрарки, разрабатывавших далее струю, впервые открытую трубадурами. Мы признаем особое значение этой страсти к аллегории; это было первое усилие мысли — отвлечь от фактов их идеальное содержание и построить на нем новый порядок вещей. В этом смысле мы и за аллегориями Moralités признаем преимущество перед эпическим пошибом средневековых мистерий^{26*}, хотя здесь разница принимает поневоле характер специально литературный. Но время победы еще не настало, и массовые идеи века пока одерживают верх. Вскоре аллегории Арно Даниэля становятся общим местом, весенние вздохи повторяют монотонно, и на тонкие раз-

говору о любви ложится такой однообразный эпический колорит, что новые исследователи, трудно переносящиеся на пережитые точки зрения, поневоле могли принять за реальное распространение так называемых *courts d'amour*, что в большинстве случаев было лишь неизбежным фактом эпического повторения. Мы указываем здесь в доказательство на XVIII и XIX части разобранного нами трактата Барберино: «di certe contenzioni, Di mottetti di Donna a Cavaliere, Ancor di Donna ad altri quali sieno»³, — где кавалер, между прочим, доказывает, что женщина ниже мужчины и потому так названа: «E però fue detta Femina, perocche fe'men ch'alcun altro animale», — и дама защищается такой же курьезной этимологией: «E però detta é femena, perchè la fe'mena e fe guberna»³⁸. Были и другие частные причины, почему идеал трубадуров, залуманный столь широко, оказался столь неустойчивым и непроизводительным: протестуя против крайностей существующих понятий, касаясь самых насущных требований чувства и личной свободы, он поневоле сам вдавался в страстную крайность, откуда не было более выхода, и представлялась одна лишь возможность — бесконечно вращаться в одном и том же круге повторений. Но главная причина неуспеха была та, что идеал трубадуров был сословный, рыцарский, стало быть, в высшей степени условный. Эта исключительность и отсутствие естественной почвы дали ему захиреть преждевременно, и он скоро должен был уступить свое место новым идеям.

Чтобы новые идеи могли приняться в жизни, надо было удалить искусственный сословный принцип и тот строй мысли, который неизбежно является в его сопровождении. Эту роль принимают на себя города. Они являются естественными посредниками между феодалами и вилланами; в них мирятся сословия, поступаясь своей исключительностью; рыцари начинают понемногу строиться в городах, хотя на их постройках еще долгое время сохраняется отпечаток феодального замка; народу легче было сходиться с горожанами, потому что здесь сословная преграда менее чувствовалась или ее не было вовсе. Таким образом, явилась в жизнь безразличная объективная среда, на которой рыцарь и виллан, дама и горожанин мирно сходились к общему признанию *человека*. Широкое развитие торговых сношений, которым города по преимуществу обязаны своим новым значением, расширяло умственный горизонт и приводило с собой массу реального знания: это помогло подрвать как сословную исключительность, так и религиозную; замкнутость средневековой мысли была окончательно нарушена.

³ «О спорах, о мотетах Дамы, обращенных к кавалеру, еще о мотетах дамы, обращенных ко всем прочим» (*итал.*).

В странах, как Италия, и вообще на романском юге, где предания муниципия и римского социального устройства должны были сохраниться живее, все это являлось не столько переворотом или вторжением нового принципа в историю, сколько естественным развитием коренных начал жизни, лишь временно затертых случайными посторонними влияниями. Все, что было сказано выше о положении средневековой женщины, справедливо по отношению к Италии лишь настолько, насколько и ее не пощадило вторжение германизма, и феодальный быт успел закрепиться на ее окраинах, приводя с собою свои понятия, свою нравственность и поэзию трубадуров. Что ни то, ни другое, ни третье не ограничивалось его кругом и переходило в общее достояние, тому, между прочим, могут служить доказательством трактаты Барберино и сильный провансальский элемент в итальянской поэзии первых веков. Но это влияние чуждое, ясно различаемое; рядом с ним народная жизнь должна была развиваться на своеобразных основах, завещанных римскою древностью, подобно тому, как рядом с поэтической школой, воспитавшейся на провансальских образцах, новейшее исследование открыло несомненные следы чисто народной поэтической школы. — Мы едва ли ошибемся, если среди этих основ отведем не последнее место преданиям римского городского устройства, которые сберегались нетронутые, хотя и забытые отчасти до обновления их в Средние века. Мы, правда, немного знаем о нравственной физиономии итальянского средневекового города, не знаем, в какой мере развита в нем личность, какое место занимала женщина: трудов, подобных трудам Вейнгольда, Шерра^{27*} и в последнее время Райта, в итальянской литературе не существует, и мы не беремся пополнить этот недостаток. Но если в XIII и XIV вв. и даже ранее мы находим личность вполне развитую, женщину достаточно освобожденной от условий средневекового гинекея^{28*}, чему доказательством новеллы, тогда как на германском севере то и другое едва начиналось, не вправе ли мы заключить, что там действовали иные принципы, о которых здесь не имели понятия, до которых северу предстояло доработаться тяжелой борьбой?

Помимо освобождающего значения городского начала вообще, на которое указано выше, были и другие своеобразные условия итальянского развития, ведшие к той же цели. Вековая борьба между папством и империей не была для Италии лишь борьбой двух принципов светской и духовной власти, но — еще более того — вопросом, устоять ли народной самостоятельности перед притязаниями всемирного императорства. Таким образом, здесь впервые был поднят голос во имя народности против сословно-

феодалного уклада, увенчанного императорством и грозившего охватить всю Европу. Чем далее, тем более крепнет это народное самосознание, доходя до пафоса «Italia mia» Петрарки²⁹; нужды нет, что он проявляется у него риторически, обувает римский котурн, как и в сновидениях Кола ди Риенци, в увещаниях Салутати и позднее в речах Поркари³⁰: под звонкой фразой часто скрывается очень серьезное требование свободы. С протестом антисловным, который отличает выход из Средних веков, соединяется и протест личности против эпического строя жизни, который неизменно сдерживает все ее проявления. На эту совместность мы успели указать уже выше. В Италии это освобождение личности обусловилось самим характером политической борьбы. Поставленные между папством и императорством, из которых каждое преследовало себялюбивые цели, не заботясь о народной политике городов, последние поневоле должны были идти то с одним, то с другим, смотря по тому, кто подавал им руку помощи и искал на них опереться. Оттого понятие гвельфов и гибеллинов неустойчивое; сегодня гвельфы, завтра гибеллины, сегодня с папой против императора, завтра с университетом и кодексом Юстиниана против церкви и ее декреталий. Такая обоюдоострая роль, созданная обстоятельствами, необходимо подрывала веру во все наличные, общественные и нравственные определения. Когда критерий правды и добра мог, таким образом, меняться со дня на день и, несмотря на то, давать законность всякому совершившемуся факту; когда этот самый факт отвергался, лишь только обстоятельства побуждали обратиться к другому источнику права, столь же освященному традицией, — вера в ее непогрешимость исчезла, потому что создалась возможность выбора. Так между политикой папства и империи, принципами которых оценивались до тех поря все явления социальной жизни, созидалась втихомолку народная политика городов, пользовавшаяся той и другой для своих выгод и лавировавшая между ними, когда полезнее было остеречься от действия; когда, говоря словами Данте,

a te fia bello

Averti fatto parte per te stesso.

(Parad. XVII, 68—69)³¹.

Это — политика эгоизма, несомненно, вызванная стремлением к освобождению в смысле народности, если и допустить, что стремление ощущалось смутно, и немногие избранные сознательно выставили его в принцип своей деятельности. Критерий этой новой политики — расчет, вся цель — в успехе, и вопрос о

средствах определен теми неразборчивыми отношениями к папству и империи, на которые мы указывали выше. Одним словом, средства не разбираются ввиду освящающей их цели; область позволенного в этом отношении не отделена от запретного. Вызванная необходимостью протеста, выработанная итальянскими городами, развитая тиранией XIV и синьорией XV—XVI веков, эта теория возводится потом в перл создания Правителем (II Principe) Макиавелли. К этой книге обыкновенно относились с непониманием; но из какого бы лагеря ни выходила оценка, блестящая характеристика невольно выдвигала ее на первый план, ее изолировали, перед ней забывалось все окружение, задатки прошедшего и зародыши будущего. К ней относились слишком лично, слишком близко. Так, стоя перед колонной античной работы, мы в состоянии оценить ее лишь в мелочах, в тонких линиях пьедестала, в резьбе капители, и, лишь отойдя на известное расстояние, поймем ее органическое место в строю колоннады. Только в исторической перспективе понимается значение культурного факта, и с этой точки зрения нам кажется, что книга Макиавелли едва ли оценена по достоинству.

Переворот в политических теориях не мог не сказаться соответствующим развитием личности. Недаром характеристика и биография занимают видное место в итальянской литературе первых веков: таким пониманием индивидуальности может, по меткому замечанию Буркхардта³⁹, обладать лишь тот, кто уже вышел из определения расы и развития до сознания своей личности. Эгоизм новой политической теории должен был выразиться именно так: человек также стал эгоистичнее, когда случайности исторической жизни разубедили его в состоятельности того эпически-обычного уклада, которого крайним выражением были общественные теории Средних веков. Он также сбросил с себя опеку обычности, начинает сам себе служить определением, преследуя свои собственные интересы, пользуясь людьми и обстоятельствами, или в борьбе с ними; старые критерии, нравственные и социальные, отступают перед таким сильным заявлением личного принципа действия, они игнорируются, если еще не отрицаются вовсе. Тут все материалы для образования характера, а мы знаем, какие сильные характеры произвела эпоха итальянских тираний, республик и кондоттьеров.

Лучшим выражением этого культурного переворота в понятиях итальянского общества служит литература новелл: мы разумеем, по преимуществу, новеллы первого периода итальянского Renaissance: Боккаччо, Саккетти, Ser Giovanni^{32*} и т. п. Первое, что мы в них замечаем, — это отсутствие сословной типичности, произ-

водящее с первого взгляда впечатление однообразия, которое с художественной точки зрения может не удовлетворить; мы, пожалуй, отдадим в этом отношении преимущество мастерским характеристикам клерка, рыцаря, приорессы и т. д. «Кентерберийских рассказов». Но не надо забывать, что Чосер уже имел перед собою итальянских новеллистов, окончательно порешивших с исключительностью эпических типов; что, придя после победы, он легко мог отдаться их воспроизведению с тем спокойствием, каким обыкновенно сопровождается сознание чего-нибудь пережитого, и какое необходимо для всякого художественного творчества. Для нас, привыкших смотреть с исторической точки зрения, сам однообразный стиль итальянской новеллы представляется прогрессом — в смысле освобождения человека от сословных определений эпоса. Тысячи лиц движутся перед нами, в пестрой толпе проходят короли и плебеи, крестьянки и высокородные дамы, шуты и артисты, монахи и султаны — все это одни внешние отличия, которые исчезают в общем круговороте страстей, общечеловеческих расчетов и побуждений, неудержимо стремящихся превратиться в дело. Все эти люди пребывали в самых разнообразных положениях жизни и умели выпутываться из них умом и сметкой или погибали безвременно, когда не рассчитали сил. Иногда, правда, какой-то странный фатализм судьбы, с которой нельзя сосчитаться, прозвучит грустною нотой среди веселого дня, а затем суматоха и шум поднимаются пуше прежнего. Тут выше всего умелость; уменью найтись во всех обстоятельствах отдана вся похвала; зато какой гомерический смех возбуждает наивность супруга или неумелое ханжество монаха! Пусть обман, лишь бы удачный, потому что идеал удачи царит надо всем: им одним, а не какими-нибудь нравственными соображениями, измеряется радость и горе, смех и слезы. Женщина также вышла из заключенности семьи и свободно движется в обществе, испытывая те же превратности судьбы: любовная интрига сменяется кровавой драмой, грязная шутка вызывает двусмысленный ответ, и бездомное блуждание по свету приводит порой к тишине очага. И для них поклонение обычаю заменилось культом удачи. У вавилонского султана Беминедаб — дочь неописанной красоты, по имени Алатиэль, просватанная за короля del Garbo^{33*}. Ее снаряжают в брачный путь, но у берегов Майорки корабль разбит бурей, и Алатиэль, спасшаяся с немногими женщинами, попадает в руки какого-то Pericon'a da Visalgo, с которым принуждена жить, пока брат Перикона Marato, не влюбился в нее в свою очередь и не убил ее первого обожателя. Та же история повторяется потом с двумя братьями генуэзцами, потом с морейским принцем, афин-

ским герцогом, Константином, — сыном константинопольского императора, и турецким султаном Осбеком. Так, путем убийств и обмана, Алатизель переходит от одного любовника к другому, благодаря своей губительной красоте, и только под конец случайным образом попадает к своему жениху. Ловкая выдумка маскирует все прошлое, и она, к великому удивлению, оказывается такою же чистой и невинной, какою была прежде. И знаете ли, какое нравоучение выводит отсюда Боккаччо? То, что уста от поцелуя не убывают, а вечно обновляются, как обновляется луна: «*bocca baciata non perde ventura, anzi rinnova, come fa la luna*». Как известно, это только анекдотическое приложение того общего правила, как часто люди добиваются своего против ожидания и несмотря на различные препятствия, потому что на эту тему рассказываются все новеллы второго дня «Декамерона». Но мы не забудем по этому поводу и другого житейского соображения, которое постоянно вертится на языке Боккаччо и новеллистов, что скрытый грех наполовину прощен. «*Peccato celato — mezzo perdonato*», — говорит монах «Декамерона»^{34*}, снаряжаясь вовсе не к монашескому делу, и то же самое повторяет Созия в романе Энея Сильвия^{35*}, когда, не успев помешать любви Лукреция к Эвриалу, которая, по его мнению, могла компрометировать его госпожу, он под конец сам начинает устраивать свидания любовников. «Я употребил все средства, которые, по моему расчету, должны были отвратить от недоброго дела; так как все это ни к чему не повело, мне остается только позаботиться, чтобы то, чему суждено сделаться, сделалось тайно; все одно — вовсе ли не делать или делать так, чтобы другие о том не доведались». Это опять одна из многочисленных вариаций на известную тему: достигать цели, не останавливаясь на вопросе, какими путями, и скрывать пути, чтобы вернее добиться цели.

Когда в конце веселого карнавала «Декамерона» мы встречаем бледный образ Гризельды^{36*}, он поражает нас не как диссонанс, а скорее как умно рассчитанный контраст, будто вечерний звон, доносящийся в город из далекого феодального леса. Мы понимаем теперь, почему эта слезливая идеализация феодального быта должна была в особенности прийтись по сердцу Петрарке, тоже сентиментальному и поклоннику трубадуров. Он даже перевел ее по-латыни (*De obedientia et fide uxoria Mythologia*^a) и любил рассказывать в кругу приятелей; в этом виде слышал ее Чосер, может быть, от того падуанского клерика, на которого он указывает в «*Canterbury tales*»^{37*}:

* «Повествование о послушных и верных женах» (лат.).

I will you telle a tale, which that I
Learned at Padowe of a worthy clerk,
As proved by his wordes and his werk.
He is now deed, and nayled in his chest,
Now God give his soule wel good rest!
Frances Petrark, the laureat poete,
Highte this clerk, whos rethorique swete
Enlumynd al Itali of poetrie⁴⁰.

Как бы то ни было, диссонанс или контраст, он только ярче выставляет характеристические особенности всей картины. Мы брались передать только ее общее впечатление: в ней многое должно поразить нас: нравственная распущенность, отсутствие известного декорума, нераздельного для нас с понятием общежития, наивность, за которой мы непременно станем отыскивать заднюю мысль и которую назовем грубостью. Справедливы ли мы, прилагая, таким образом, наши нравственные принципы к явлениям прошлой жизни, — это другой вопрос. Каждый век имеет право самосуда; только на почве выработанных им самим представлений, юридических и нравственных, возможна его историческая оценка. Кроме того, каждый кодекс нравственности, если он не насильственен, отвечает или не отвечает жизни; тут, во всяком случае, есть акт сознательности, в смысле признания или отвержения. В первом случае он определяет степень вменяемости каждого действия; во втором — кодекс является упраздненным, но самый факт упразднения говорит, что совершился он в силу нового принципа, который вытеснил старый и вступил в его права. Между этими двумя возможностями есть третья: прежние нравственные представления утратили свою обязательную силу для общества, хотя и существуют еще номинально, а между тем никакие новые начала не заменили их в сознании; нет ни признания, ни отвержения; жизнь живет, руководясь ближними практическими целями, обходя широкие вопросы права и вменяемости, а между тем в этом обходе, в узкопрактическом разрешении каждого жизненного вопроса чувствуется молчаливый протест против доживающего нравственного критерия, и собираются незримые материалы для построения нового. Так и в итальянских новеллах первой поры, в особенности у Боккаччо, нет еще явного разрыва с прошлым: оно так удобно для смеха и для эстетической идеализации, но нет и отъявленной критики; и в то же время мораль, вытекающая из каждого отдельного рассказа, незаметно подтачивает существующие условия семейные, религиозные и другие, и только позднему времени предоставлено возвести к одному обще-

му принципу эти разрозненные протесты. Все переходные эпохи таковы: они нравственно безразличны, потому что они эпохи создания, и творческим усилиям истории как будто мешают прочные загородки и определения, освященные давностью. При такой постановке вопроса обвинять Боккаччо в безнравственности так же немислимо, как и Готтфрида Страсбургского в его Тристане и Изольде, когда он так оканчивает описание божьего суда, который Изольда обошла обманом^{38*}:

Dâ wart wol geoffenbaeret,
Und al der werlt bewaeret,
Das der vil tugenthafte Krist
Wintschaffen als een ermel ist:
Er fueget unde suochet an,
Dâ man'z an in gesuochen kan,
Alsô gefuege und also wol,
Als er von allem rehte sol.
Er'st allen hêrzén bereit
Ze durmehte unt ze trûgheit!
Ist ez ernst, ist ez spil,
Er ist ie swie sô man wil.

(vv. 15, 737—748)⁴¹.

Готтфрид был, может быть, горожанин, не рыцарского рода: это не только видно из его иронического отношения к блестящей внешности рыцарского быта, но так заключали и из названия *Meister*, которое он носит в противоположность *Walter'у von Vogelweide*, *Wolfram'у von Eschenbach* и др., которые постоянно называются *Heff*. Его место, во всяком случае, между новеллистами, его протест одинакового с ними характера.

Своею репутацией безнравственности Боккаччо одолжен впервые XVI веку, приведшему в своем конечном развитии к господству литературного и общественного ханжества. Известно, как это случилось. Эмансипация итальянской жизни и итальянской мысли, начавшаяся при столь блестящих условиях, была остановлена, как скоро церковь и светская власть догадались, что в одиночку им не устоять против новых требований, которые и могли проявиться сильно лишь благодаря их средневековой разладице. И вот движение заторможено, все, обреченное на разрушение, восстанавливается понемногу, иезуитизм старается влить новую жизнь в обветшалые формы религиозности, снова выставлен на показ нравственный кодекс, в который никто более не верит; даже словное начало обновляется на ступенях принципата, более ис-

куственное и более цивилизованное по виду. Вся эта реставрация могла быть только внешнею, какую и была на самом деле; жизнь продолжала идти своим чередом, по старому пути, но теперь ей приходилось ханжить, маскируясь в законность и пряча концы от полицейского взгляда. Новеллисты XVI века столь же грязны, как и прежние, но они уже безнравственны сознательно и потому еще грязнее; видно, что они плохо верят в нравственные сентенции, которые предлагают в назидание, пересыпая ими рассказ, но посреди самой соблазнительной истории никогда не забудут оставить заднюю дверь открытой, чтобы было куда выйти. Таким людям наивность Боккаччо должна была претить; его громкий хохот над соблазнами духовенства и в его время вызывал увещания Джиоаккино Чьяни, — а теперь церковь была всесильна; наконец, у него просто недоставало декораций, кулис, флера, который бы драпировал слишком откровенную наготу. В новом обществе он был неприличен, оттого его изгнали оттуда и запретили «Декамерон», или, если позволили впоследствии, то оскопив его для безопасности. В римском индексе запрещенных книг он красуется и до сих пор, и в библиотеке della Minerva^{39*} вам его не выдадут.

Так, с легкой руки иезуитских пуристов Боккаччо прослыл нечестивцем, безнравственным, он — поэт сладострастия, по преимуществу, *pittore della voluttà*: это даже стало общим местом при определении его литературного характера. Замечательно, что даже новые исследователи приняли его в наследие от старших вместе с массой тому подобного хлама: потому ли, что, ограничиваясь внешностью явления, они не дали себе труда распознать его внутреннюю суть, или, не потрудясь пересмотреть акты обвинительного процесса, они приняли на веру его решение. Разумеется, они далеки от прежних предрассудков, и, принимая вердикт, наперед готовы оправдать обвиненного; для этого есть особая теория, по которой что прежде считалось виною, толкуется если не заслугой, то внутренней необходимостью, жизненным принципом деятельности. Так, Шопенгауэру «Декамерон» представляется гигантской шуткой гения человеческого рода, забавляющегося разрушением всех общественных перегородок и приличий, которые противятся соединению двух любовников и все-таки не в силах остановить Гения в его постоянных усилиях к созданию новых поколений⁴². В том же роде попытка Монтегю объяснить замысел Боккаччо, предложенная несколько лет тому назад в статье «*Revue des deux Mondes*». «Декамерон» действительно сладострастен, порою неприличен, но в этом его жизненная сущность, его эстетическое значение. Это — бесконечная Одиссея любви; мирозерцание Боккаччо по преимуществу амурное: любовь представляется ему

«не только господствующую страстью человеческого сердца, но и главным двигателем общественной жизни и настоящим властелином света. Она заменила фатум древних и свободную волю христианства. То, что мы называем игрою случая, если хорошо присмотреться, не что иное, как каприз любви. В том, что мы обыкновенно называем свободными решениями нашей воли, придется признать неодолимые побуждения той же силы, удачно замаскированной. В ее руках мы как глина в руках горшечника, как зерно на лопате веятеля. Ее благоприятные и неблагоприятные влияния доходят до нас рикошетом, через длинную цепь причин и следствий. Иногда мы не знаем, откуда стряслось нам неожиданное счастье, непредвиденное горе: это любовь подняла бури, отражение которых мы ощущаем иногда на далеких расстояниях. Весь «Декамерон» — не что иное, как доказательство этой общей мысли в тысяче самых разнообразных примеров»⁴³.

Такая критика, по нашему мнению, не имеет ничего общего с исторической: таким образом доказывали в былое время, что Макиавелли радел о свободе Италии, доводя до абсурда учения тирании, и что Данте был еретик и революционер. При чем тут Боккаччо? Зачем не Банделло или Дони, или кто другой из новеллистов XVI века? Ведь то же самое можно сказать и с тем же самым правом о любом сборнике старофранцузских фавль, вроде многотомных собраний St. Palaye, Barbazan et Méon Jubinal'я^{40*} и др., наконец, о всем современном романе, которого фабула редко обходится без любви. Таким образом, характеристика не достигает своей цели, потому что минует человека. Мы все еще не знаем Боккаччо, его особенностей, почему он не только глава итальянских новеллистов, но и творец художественного рассказа, который благодаря ему делается насущной формой итальянской литературы, выражая новые потребности жизни. Боккаччо первый сумел формулировать эти новые потребности; и здесь нам остается необъясненной тайна его замысла и прелесть изложения, его фраза, всегда кадансированная и немного манерная, но настолько изящная, что она создала школу и теперь еще находит себе подражателей. Как ни мало мы даем значения слогу и как бы мало ни приписывали объективно-поэтического значения «Декамерону», в таком человеке, как Боккаччо, мы не можем отделить изложение от содержания. Это понял Сеттембрини: и он не прочь провозгласить Боккаччо поэтом сладострастия, но его тонкий эстетический такт не дал ему остановиться на общем месте. Он начинает разбирать его по мелочам. Обвинение в риторичности дает ему повод к остроумной характеристике слога «Декамерона», и, начав с вопроса о форме, он естественно приходит к ее целесообразности, где

вопрос о содержании поставлялся сам собою. Он, правда, этого не сделал, и мы думаем помочь ему, пользуясь его же результатами.

«Боккаччо риторичен, — пишет Сеттембрини, — но эта риторика нравится; у него есть насильственные перестановки, но зато в периоде есть звучная струя, есть гармония: слова то спаиваются, то обрываются, то прыгают, то идут плавно, будто сельская красавица, у которой талия вьется на походке. Все это нравится мне в “Декамероне”, а вне “Декамерона” — нет. Почему же нравится? Если я найду тому рациональное объяснение, все эти недостатки станут красотою. Боккаччо — живописец сладострастия. Сладострастный ищет везде квинтэссенцию наслаждения и находит ее там, где и не думаешь: в одеждах, бьющих в глаза пестрыми красками, в кушаньях, в ароматах, во всем; и когда он нашел ее, он всасывает ее в себя понемногу, чтобы ее надолго хватило. Что для другого — ничто, для него драгоценно, он дорожит им и хотел бы обнять его всеми чувствами; что драгоценно для других, для него — ничто, он извлекает из него ту долю наслаждения, какая в нем есть, и затем бросает. Выражение сладострастия должно быть также сладострастно, красиво, без той наивности, которая, если уму представляется красотою, для чувства является грубой; оно должно быть блестящее, манерное, приукрашенное и нарумяненное, как сладострастные люди. Так оно всегда было, таково, по необходимости, и теперь. Греческие эротики, изображающие чувственную любовь, манерны в стиле и языке. “Amoges” Лукиана^{41*} — самое изысканное из его произведений; любовь Дафниса и Хлои описана Лонгом, софистом с большой аффектацией, которую перевод Каро^{42*} только усилил. Каких только кончетти и изысканностей нет в “Ромео и Юлии” Шекспира? В то время как Галилей и Тассони пишут серьезно о вещах серьезных^{43*}, стиль изнеженного неаполитанца Марини весь из цветков, антитез и игры слов. Мне кажется, что украшенный слог — естественное выражение чувственности, точно так же, как известная изысканность в нарядах естественна в публичных женщинах. Потому и риторика, и искусственные конструкции Боккаччо, его заботы о красивом сочетании слов, законченность, какая замечается в самых мелких частях его периода, — все это отвечает его замыслу: выразить красоту сладострастия, которую он сам ощущает и заставляет ощущать читателя. К чему подражал он римлянам, зачем не провансальцам? Потому что сладострастие — божество для язычников, не для христиан, и у римлян описано привлекательно; потому что у провансальцев встречаются приемы грубой страсти, не той утонченной, которая возможна лишь в обществе в высшей степени образованном, но и в высокой степени испорченном. Вы не ста-

ли бы удивляться, если б куртизанка, оставив обычный костюм, вздумала изобразить из себя греческую или римскую даму; в этой новой одежде она легко может показаться привлекательнее. Боккаччо умел так удивительно облечься в эту римскую одежду, что часто гармонию его периодов, их чистый ритм, поражающий ухо, я предпочитаю всему, что в этом смысле представляют латинские писатели, и допускаю к сравнению только греческих. Итак, скажете вы, красота “Декамерона” есть красота публичной женщины? Да, но красота Аспазии, которая рассуждает о мудрости, и Перикл и Сократ внимают ей с удивлением»⁴⁴.

Мы удерживаем это сравнение. Итальянская женщина первой, хорошей поры Возрождения, действительно напоминает иными сторонами греческую гетеру. Если она еще стоит на почве семьи, то развилась вне ее и не для нее исключительно, хотя в Италии обстановка семейного быта могла и не быть столь стеснительна для развития личности, как на севере. Она вполне индивидуальна и нравственно самостоятельна и сознает эту самостоятельность; она занимается поэзией, ей доступна наука, она не прочь от отвлеченных разговоров. В смысле развития она не уступает мужчине и сравнена с ним в умственном отношении. Понятно, что при таких условиях и сильном проявлении личности в итальянской семье не мог приняться тот идеал общения душ, обоюдного восполнения, предполагающий неравенство, или по крайности неординарную развитость, на котором стоит всякий северный *intérieur*⁴⁵. Зарок супружеской верности, в обиходном, физическом смысле этого слова, еще держится в силе страхом наказания и скандала, зато ни один муж не может претендовать на неверность сердца и отчуждение умственных симпатий, не нашедших удовлетворения в семье. Молодая, красивая супруга старика отказывается принимать подарки и засылки от любовника в твердом намерении сохранить свое честное имя (*honestà*); «но, несмотря на это, ей приятна была любовь юноши по причине его хороших качеств, и ей казалось, что благородная женщина может любить достойного человека без ущерба своей чести»⁴⁶. Точно так же в последней новелле изданного мною староитальянского романа, относящегося к последним годам XIV и началу XV века, Бонифацио Уберти любит мадонну Танчию Тальявия, которая ничем его не ободряет. Когда он случайно провинился перед королем и может быть осужден на смерть, она делает все, чтобы спасти его, и даже предлагает мужу быть за него ходатаем. Я не вижу в том ничего предосудительного, когда такая честность, столь высокая добродетель и вежество

⁴⁴ Внутренний порядок дома (франц.).

могут погибнуть злою смертью. «Призываю в свидетели высшую справедливость, что вот уже шесть лет, как я его знаю, и он сильно меня любит и никогда не сказал мне нечестного слова, не позволил себе относительно меня хотя бы какого предосудительного поступка; и не то чтобы сделать — я совершенно убеждена, что ему подобное и в голову не приходило. И я возвращала ему плоды столь похвальной любви, любя его в свою очередь, хотя мое честное имя не позволяло объявить ему о том... Теперь же, господин мой, я решилась показать ему, чем могу и как знаю, что я его люблю» и т. д.⁴⁷ Очевидно, содержание любви стало интеллектуальнее, рассудочнее, она — не дело одного чувства или темперамента, но еще более задача для рассудка. Она начинает анализироваться, и анализ открывает в ней такие тайные закоулки, такие нежные оттенки, иногда совершенно отводящие от реальности, о которых до тех пор не имели никакого понятия. Недаром роман Боккаччо «Fiametta» был первым опытом психологического анализа страсти. Сумма наслаждений явилась больше, оттого самое чувство ценится выше: новое понятие любви было целым откровением, которое манило к новому общественному идеалу; понятно, что это всех интересует, что это становится *question du jour*^a, наполняя собою все разговоры, которых новеллы служат отражением, и Декамерон повторяет на все лады все одну и ту же, бесконечно разнообразную, тему любви, начиная от *figlia del rè del Garbo* до Гризельды. Даже в своеобразном слого Боккаччо, который он впервые создал, в этой переполненной фразе, любящей избыток, мы открываем следы более утонченного анализа мысли, вызванного новым, более плодотворным содержанием жизни⁴⁸. Для нас, таким образом, самый стиль становится культурным фактом. Если все это объяснять из *voluttà*^b, то разве значительно изменив лексическое значение этого слова.

Наше изображение развития личности и личного чувства любви в новой Европе осталось бы, по необходимости, неполным, если бы мы не обратили внимания на другой, внешний момент, назначение которого мы уже успели указать в начале нашего рассказа. Пройдя последними, когда круг античной цивилизации уже завершился, Средние века восприняли, насколько могли, ее конечные результаты, ее литературу и философские учения. Иногда эти учения могли находиться в соответствии с теми стремлениями, которые вырабатывались внутренним процессом самой жизни; в таком случае результаты выходили тем плодотворнее.

^a Насущный вопрос (*франц.*).

^b Сладострастие (*итал.*).

Но большею частью гармония не устанавливалась, общество было слишком не подготовлено к восприятию в плоть и кровь учений, выработанных более высокой цивилизацией; оттого они воспринимались формально, учения пересказывались сами по себе, и точно так же жизнь жилась порознь. Изучая Средние века, необходимо принять в расчет этот разлад, обнаруживающийся всякий раз, когда новая цивилизация развивается на развалинах старой: иначе мы легко можем подвергнуться опасности — заключить от построений мысли, часто перенятой, не передуманной, к формам и потребностям жизни. В этом разладе было много опасностей, недоумения и недовольства, но в нем же и точка отправления прогресса: когда идеал становился так высоко над житейским уровнем вне ее сферы, он мог быть непонятным, но вместе с тем, возбуждая деятельность мысли, указывал путь стремлениям выйти из этой сферы к чему-то лучшему. Положим, женщине плохо жилось в средневековой действительности, но рыцарский идеал указывал на возможность других отношений, хотя сам и строился на неосуществимых посылках. В этой возможности дан толчок к историческому движению. Худо там, где содержание идеала вполне покрывается содержанием жизни. Древнерусская женщина была рабою мужа, стояла под его опекой и страхом плетки; «Домострой» только упорядочивает это положение вещей, узаконяя опеку, смягчая удары плетки, предлагая паллиативные меры и никакого нового принципа, который мог бы повести к коренному изменению существующего. Оттого здесь было менее движения и менее развития.

Выше, характеризуя рыцарский идеал трубадуров, мы увидели в нем протест чувства против стеснительной формулы эпического быта, протест сословный, потому неживучий и вскоре затертый господствующими условиями общества, которое шло с ним в разлад. Мы подозреваем теперь еще другие причины этого разлада. Исследования Фориэля⁴⁹ достаточно разъяснили тот факт, что расцвет провансальской литературы находится в ближайшей связи с остатками римской образованности, которыми насыщена была почва южной Галлии; и, наоборот, в том, что рассказывает о нравах галльских вождей и вообще южных галло-римлян в последнюю эпоху империи, он не прочь открыть замечательную аналогию с основными чертами рыцарского типа⁵⁰. Даже оставаясь в стороне от этих увлечений специалиста, нельзя не признать на почве южной Галлии присутствия двух элементов: варварского, привнесенного германским вторжением и в известной степени определившего содержание жизни, и античного, который сохранялся в памятниках литературы и искусства, передаваясь по пре-

данию в кружке лучших людей. Таким образом, здесь сам собою установился антагонизм теории и практики, идеальной построений мысли и грустной действительности, не успевшей доработаться до ее понижения. С фактическим положением женщины в Средние века мы уже знакомы и понимаем теперь, из какого источника выходили отвлеченные понятия о любви, которым нельзя отказать в оттенке платонизма. «Человек, — говорит Рэнбо-де-Вакейрас⁴⁴, — легко может, коли захочет, сделаться счастливым и достойным уважения даже без любви: ему стоит только остерегаться низких поступков, из всех сил стараясь сделать добро. Таким образом, хотя мне и недостает любви, я все же стараюсь поступать согласно с добродетелью. Пусть я потерял мою даму и любовь — я не хочу из-за того терять чести и достоинства, я желаю жить согласно с ними, даже без дамы и любви. Из одного зла я не сделаю двух. — Между тем, отказываясь решительно от любви, я хорошо знаю, что отказываюсь от высшего блага. Любовь улучшает лучших, дает ценность даже дурным. Из труса она может сделать храброго, из храброго человека — нежного и приветливого; часто бедняк проходит ею к власти. Если такова сила любви, и я не прочь полюбить; стремясь к чести и добродетели, и я бы не прочь полюбить, если бы меня полюбили».

В XIII и XIV вв. платоническая теория любви становится открытою модой в литературе южной Европы: она вдохновляет лирику Данте, Кавальканти, Петрарки. Но и самое общество сделало шаг вперед к сближению с учением, которое до тех пор передавалось как ученая экзотерическая традиция: города приготовили освобождение женщины, новелла начинает ставить вопрос о значении индивидуальной привязанности. На этой высоте конечные результаты органического развития могли не только встретиться, но и проникнуться теорией платонической любви: два момента, разнообразно определявшие движение средневековой женщины — народно-органической и антично-литературной, в первый раз встретились и признали друг друга сознательно. Отсюда тот богатый расцвет литературы и искусства, который итальянцы называли своим золотым веком. В конце XIV в. эротические теории романа, о котором упомянуто выше, заявляют себя положительно как платонические: плотское ощущение одухотворилось до самых отвлеченных привязанностей, возводясь под конец к какому-то общему началу, которым все зиждется в мире. Автора поучает его гений: любовь есть страсть, зарождающаяся в душе при посредстве чувств, под впечатлением объекта, который ее вызывает. Эту любовь создатель, по своей благодати, даровал человеческой природе преимущественно перед всеми другими, какие только соединяют

материю с субстанциональной формой, почему в природе человеческого духа — быстро ощущать любовь. По этому поводу приводятся Дантовские стихи (*Div. Com. Purg. C. XVIII, vv. 19–21^{45*}*); и они имеют для Гения вершающую силу: Гений, очевидно, Флорентинец, у него Данте — наш божественный Данте (*il nostro Dante divino*), наш чудный поэт (*il nostro miracoloso poeta*); «Божественная комедия» — священна (*sacro poema, sacri versetti*). — Если такова сущность и основание любви, то разность ее проявления определяется выбором объекта, который заслуживает похвалы или порицания, смотря по тому, разум ли управляет страстью и похотью (*la potenza irascibile colla concupiscibile*), или царица-разум (*la Reina e madonna ragione*) находится в рабстве у своих прислужниц. Это, очевидно, психологическая теория Платона: τὸ λογικὸν — *ratio*, τὸ ἐπιθυμητικὸν — *potentia concupiscibile*, τὸ θυμοειδὲς καὶ οργυσιτικὸν — *potentia irascibile*^a. Правая и левая сторона аллегорического амфитеатра, представляющегося автору на острове Кипре, изображают в своих фресках эту двойкую возможность; с одной стороны, святая дружба, любовь к родителям, к отечеству и вообще к ближнему, с другой — непостоянные, презренные страсти. Нет сомнения, что в том и другом случае человеком руководит одна жажда счастья, но нечистая похоть сердца так искажает рассудок людей, что часто тьма кажется им светом, и они делаются несчастными вследствие своего невежества. Оттуда жестокие войны, опустошение городов и областей, убийство и вражда, семейная и родственная. Ввиду этих примеров, что остается делать, как не возвести дух наш к святым добродетелям, посвятив им уделенную нам часть короткой жизни? — Переходя от Данте к толкованию старых эротических мифов, автор и в них умеет отделить любовь плотскую, земную, от идеальной и небесной. Языческие богословы (*li antichi teologi de'gentili*) называли Амура сыном Эреба и Ночи. Под Эребом надо понимать земной шар, атом среди бесконечного пространства неба; иначе он зовется адом, как всего далее отстоящий от периферии первого двигателя (*circunferenza del mobile primo*). А так как любовь, как мы обыкновенно ее понимаем в нашем невежестве, имеет своим главным поприщем землю, и все большею частью в этом смысле ее понимали и о ней говорили, то почтенная древность очень удачно назвала Амура сыном Эреба. И какая, в самом деле, первая любовь смертных, как не чувственная? Это мы ясно видим в детстве и молодости, где она исключительно направлена к удовлетворению чувств и наслаждению плоти. В этом смысле понятно, почему Амур назван сыном матери Ночи:

^a Рациональное мышление, потенциальное желание, страсть (*греч.-лат.*).

ночная тень — это мрак нашего невежества, в котором развивается эта низшая фаза любви. «Так ясно и отчетливо раскрывается нам тайный смысл древних поэтов». Им же принадлежит другой грациозный философский вымысел (*leggiadrissima e matematica fizione*), по которому Амур рожден от Юпитера и Венеры; но здесь символ облакает более идеальное содержание, любовь в более культурном смысле этого слова. Под благодатным влиянием планет, посвященных этим двум божествам, в людях развивается вкус к удовольствиям, к изящным наслаждениям, к царственному блеску, потому что все это, без сомнения, связано друг с другом. Кто, в самом деле, не знает, что при хорошем правлении не только в государстве, но и в частном быту умножается в людях веселье, а стало быть, и слава, мир и любовь? Отсюда и поэтическая генеалогия Амура. — Гений еще раз возвращается к тому же предмету, с теорией тройкой любви «божественного и чудного Платона и его ученика, маэстро Аристотеля». Это только усложняет деление, не меняя его смысла. Платон говорит, что любовь бывает трех родов: первую он прямо называет божественной, вторую — неразумною страстью, насколько дух в ней отдается порочному наслаждению; третья стоит на середине между той и другой и из обеих смешана. Такому учению не изменил и маэстро Аристотель, когда в своей этике (*fralle sue Morali*) он отличает любовь высокую (*onesto*) от приятной (*dilettevole*) и полезной (*utile*). Этим делением исчерпываются все возможности любви. О, как славен и счастлив тот, кто ищет божественной любви Платона, или высокой (*onesto*), как названа она у Аристотеля! Ее-то избирали всегда люди добродетельные, добрые и совершенные. Любви приятной ищет обыкновенно дух испорченный или находящийся на дурном пути, оттого ей подвержены юноши и люди неразвитые. Наконец, третий род, который может быть назван смешанным и касается пользы, приличен зрелому возрасту и составляет предмет его желаний⁵¹.

Мы не останавливаемся на теории любви Лоренцо Медичи, как не представляющей характеристического шага в развитии, и перейдем прямо к XVI веку: на изящных беседах в урбинском замке, из которых Кастильоне⁴⁶ извлек свои правила придворного общежития⁵², мы снова встречаем то же самое учение любви, отрешенной от всякой чувственности. Общество собирается в покоях герцогини Элизабетты Гонзага; вокруг нее и синьоры Эммы Пии ведут оживленный разговор Оттавьяно и Федерико Фрегозо, Морелло, старый придворный, молодящийся и киник; Пьетро Бембо и Бернардо Биббьена; Юльян деи Медичи, *il Magnifico*, главный защитник женщин; Гаспар Паллавичино и Николо Фризио, его неизменные противники. На четвертый день мессер Пье-

тро Бембо должен разрешить вопрос: что такое любовь, *che cosa è amore?* Он так поэтически воспел ее в третьей книге своих «*Asolani*», что Кастильоне не мог никому лучше поручить ожидаемого ответа. Любовь, отвечает Бембо, по учению древних мудрецов, не что иное, как вожделение красоты (*un certo desiderio di finir la bellezza*)⁵³; определение красоты относится ко всем тем предметам естественного или имущественного порядка, в которых соблюдена пропорциональность и соответственная их природе мера⁵⁴. Мы еще на точке зрения трубадуров и Франческо да Барберино, для которого красота есть гармонически-изящная форма (*È una conforme spreendida statura*)⁵⁵.

Но таким определением красоты мы не можем удовлетвориться, оно слишком близко к земле, мы тотчас же переходим к более возвышенному критерию: красота есть изливание божественной благодати, которая хотя и распространена во всем творении, как солнечный свет, но останавливается преимущественно на правильном человеческом лице, на гармонии его красок, теней и линий: его она освещает грацией и чудным блеском, будто солнечный луч, ударяющий в золотую вазу, украшенную драгоценными камнями⁵⁶. Понятно, что любовь, возбужденная такой красотой, чище и святее (*il vero amor di quella è buonissimo e santissimo*), оттого она приносит хорошие плоды в душе тех, кто уздою разума обуздывает неистовство чувств⁵⁷. Сама красота есть вещь священная: она — периферия, которой центр — благо (*la bontà*), и как не бывает круга без центра, так нет красоты без блага; порочная душа редко обитает в прекрасном теле, красивая внешность — настоящий признак внутренней добродетели⁵⁸, как, наоборот, некрасивые люди большею частью бывают недобрые⁵⁹. Таким образом, мы приходим отчасти к отождествлению доброго и прекрасного, в особенности в теле человека, к красоте которого ближе всего красота души, которая, как сопричастница небесной, просветляет и украшает все, чего она касается, особенно если тело, ею обитаемое, не из такого низкого материала, чтобы оно не могло воспринять ее отпечаток. Оттого красота есть настоящий трофей победы души, покорившей своей божественной силой вещественную природу и своим светом просветлившей телесный мрак⁶⁰. Вместе с тем мы значительно возвысились в понимании любви: человек, не желающий любить с толпою⁶¹, должен в любимой женщине ценить не одну телесную красоту, но и душевную; он должен знать, что тело, которое просветляет эта красота, не есть ее источник, что она, напротив, бестелесна, божественный луч, поступающийся частью своего света в соединении с презренной плотью; что она, стало быть, тем совершеннее, чем свободнее от тела, и все-

го совершеннее в отдельности от него. Как нельзя слушать органом вкуса, ни обонять слухом, так и вожделение, возбуждаемое в душе красотой, не удовлетворяется осязанием, но только теми чувствами, в которых всего менее плотского элемента, т. е. зрением и слухом. Культ душевной красоты предполагает в любовнике еще особые условия: он должен воспитывать духовно любимую женщину, беречь ее от ошибок, советами и напоминаниями направлять ее к скромности, умеренности, честности так, чтобы в ней и место было лишь чистым побуждениям, исключаящим всякие порочные наклонности. Так, насаждая добродетель в вертограде прекрасной души, он пожнет плоды прекрасных нравов и получит нежданное наслаждение. Это наслаждение и выражение красоты в красоте иные и называют настоящею целью любви (e questo sarà il vero generare ed esprimere la bellezza nella bellezza, il che da alcuni si dice essere il fin d'amore)⁶². В этой рациональной любви (razionale), противопоставляемой чувственной, даже поцелуй получает философское, бестелесное значение⁶³. Но во всем этом еще много личного элемента, который следует победить, чтобы душа могла быть вполне безопасна от искушений плоти. И вот мы еще выше поднимаемся по скале все того же чувства: мысль должна совершенно отвернуться от тела к представлению красоты самой по себе, чистой, отвлеченной от всякой материи⁶⁴; восходя еще выше, она переступит за пределы личности, и, собирая черты всех возможных красот, придет к идее красоты вообще, разлитой в природе; перед нею ничто прелести одной женщины; ослепленный высшим светом, человек перестает заботиться о меньшем и не знает цены тому, что прежде ставил высоко. Но и это опять лишь приготовление к дальнейшему полету: те, которые достигли этой степени любви, еще нежные птенцы, начинающие одеваться пухом и пытающие крылья, хотя и не смеют далеко отлетать от гнезда⁶⁵. Еще усилие, и мы проникли в тайны «*bellezza angelica, bellezza divina*»^a, красоты нераздельной от высшего блага, которая всему подает свет, рассудок — существам интеллектуальным, разум — рациональным, чувство и желание жизни — чувственным, растениям и камням сообщает движение и качества, свойственные их природе. На всем ее печать⁶⁶. Мы достигли высших пределов гармонии: одна и та же музыкальная тема разрабатывалась перед нами фугой, бесконечно разнообразная, становясь все поэтичнее и духовнее, по мере того, как она возвышалась в лестнице звуков, разрешаясь где-то на высоте примиряющим аккордом. Так разрешается увертюра «Лознгриня»^{47*}. Дальше идти некуда:

^a Красота ангельская, красота божественная (итал.).

остается поэтический гимн любви (Qual sarà adunque, o Amor santissimo, lingua mortal, che degnamente laudar ti possa)⁶⁷, видения Платона и Сократа, стигматы св. Франциска и небеса, разверзающиеся на молитву св. Стефана⁶⁸.

Никто не откажет этим учениям в пафосе чувства, хотя этот пафос и отзывается манерностью; самое учение многим покажется чище и возвышеннее наивных созерцаний романиста XIV века, в которых теория отвлеченной любви только намечена, и мы не прочь из прогресса теории заключить об общественном и нравственном прогрессе. Но мы заключили бы ошибочно. Недавняя гармония философской теории и усилий жизни снова нарушена: рядом с учением самой возвышенной этики мы наблюдаем положительное разложение всех жизненных форм. Новелла XVI века открыто цинична; нравственность, которую нам проповедают, сделалась, если можно, еще чище, семейные требования строже, женщина заключеннее⁶⁹, понятия любви духовнее, — а между тем разврат в итальянском обществе XVI века далеко вышел за границы того исторического протеста, который в наших глазах дает распушенности старой новеллы идеальное значение. Эта распушенность наивна, она вызвана была настоятельной потребностью обновить социальные семейные начала и открыта влиянию той античной доктрины, которую мы условились называть платонической. Но теперь это уложение готово и возможно его дальнейшее развитие исключительно на почве системы; развитие, доходящее до крайних пределов идеализации, без всякой связи с требованиями жизни, которая повернула на новые исторические пути. Оттого, относительно ее, нравственные идеалы, в которые играют теперь литературные кружки, являются условными, искусственными, не обязательными; они снова повернули на формализм, только это не формализм эпического обычая, а этикета и риторики, и как он — сословный. Движение старой новеллы было направлено против Средних веков, являлось протестом против эпического застоя мысли во имя ее свободы, против сословного уклада во имя народности; на место рыцаря оно поставило человека и указало на идеал гражданина.

Усиление принципата, который в XVI веке окончательно организуется в Италии, снова привело с собою искусственное развитие сословного начала: вокруг *principi* собирается двор, около двора — оптиматы; все это надстраивается над городами, которые теряют свое значение, и народом, который его не приобрел. Человека, гражданина — нет; вместо него нам указывают на придворного (*Cortegiano*) и придворную даму (*Donna di palazzo*): к этим образцам совершенства следует стремиться, как во времена Франческо

да Барберино всякое высшее сословие было указкой для низшего. Главное отличительное качество «Cortegiano» есть грация^{70,48*}; говорят ей нельзя научиться⁷¹; но она состоит главным образом в избегании аффектации, в том, что техническим придворным словом называется «sprezzata disinvoltura» (непринужденная развязность)⁷². А между тем все его поступки внушены аффектацией, и условности этикета освящают ложь; ложь иногда даже рекомендуется как прикраса (ornament), когда, например, человек, искусный в каком-нибудь упражнении, никому того не показывает, чтобы при случае поразить неожиданной ловкостью, и т. п.⁷³

Тот же принцип руководит «Cortegiano», когда, с одной стороны, он должен показывать вид, что избегает толпы, желает отделиться от нее⁷⁴, а с другой — все его действия и уместность определяются расчетом на ее расположение⁷⁵; или когда его наставляют — никому и ничему не удивляться⁷⁶.

Не менее условности в новом идеале личной чести, которая является единственным мериллом доблести⁷⁷: «Cortegiano» должен непременно держать на памяти, что единственная причина, побуждающая его на войну, есть честь. Об отечестве ни слова; правда, времена стали другие, любовь к родине заменилась любовью к правителю, который становится ее символическим выражением и нормой жизни. Оттого «Cortegiano» должен надо всем любить и даже обожать правителя, которому служит⁷⁸, и всеми силами стараться снискать его расположение, чтобы иметь возможность высказывать ему правду⁷⁹. Пример правителя — закон для его подданных⁸⁰; это освящает вмешательство администрации в частную жизнь⁸¹, между тем как политическая сведена к идеалу золотой середины (mediocrità), между рабством и свободой⁸², над которой возвышается казовой идеал principe XVI века; величие, соединенное с приветливостью, «con la grandezza una domestica mansuetudine»⁸³. Как далеко ушли мы со всем этим от политических теорий, выработанных итальянскими городами! Когда в конце XVI в. на флорентийских посиделках ставился роковой вопрос о преимуществе одного образа правления перед другим, ответ выпадал на сторону республики; в четвертой книге «Cortegiano» на ту же тему говорят Паллавичино, Оттавиано Фрегозо и Бембо, и снова представляется прежний выбор⁸⁴ — только что богатство политического опыта и знакомство с теориями древних внесло больше разнообразия, и мы можем выбирать теперь между оптиматами и олигархией, между демократией и правлением плебса. Но ответ на этот раз является другой: напрасно Бембо защищает во имя человеческой свободы дело республики; его доводы не выдерживают опровержений Фрегозо, который заключает, что народы самим

Богом поручены страже правителей, которые должны о них печется, чтобы дать в том отчет, как верные заместники своему господину, любить их и почитать своим собственным их горе и радость и т. п. — На самом деле народ забыт, он где-то безмолвствует, если не является служебным орудием, — мы видели это из отношений к нему «Cortegiano»; нравов плебса следует избегать⁸⁵, его смех и грубоватые шутки, которых не гнушался XIV век, дерут ухо придворного человека, и прежние потешные люди (*piacevoli homini*), приближаются теперь к понятию шутов, так называемых *buon compagni*, которые в обществе признаются нетерпимыми⁸⁶.

Самая новелла становится придворной, и Библиена подводит под параграф риторики народную шутку и случайности фации⁸⁷.

Подстать «Cortegiano» идеал женщины стал столь же условным, если не более. Придворная дама (*la donna di palazzo*) уже совсем не напоминает женщину, созданную новеллистами; она снова покидает общество, и в ней начинают проявляться черты того рыцарского идеала, который казался забытым, наравне с произведением Франческо да Барберино. Гинекей, разумеется, обратился в салон, отделанный во вкусе Renaissance, и все условности обычая стали более культурные, требования более утонченные. Вырабатывается искусственное понятие о так называемой женственности (*dolcezza femminile*)⁸⁸, женщина должна показывать в разговоре известную милую приветливость (*una certa affabilità piacevole*)⁸⁹, и во всем некоторую нежную деликатность (*molle delicatezza*), причем, если у ней есть природный недостаток, в излишней ли полноте или худобе и т. п., она может скрыть его туалетом, но так, чтобы того никто не приметил⁹⁰. В таких случаях старый Франческо советовал поменьше показываться в люди.

Когда Паллавичино находит необходимым, чтобы она любила, потому что в противном случае она лишила бы себя большей части своей привлекательности, — Юлиан Медичи, которому, собственно, принадлежит этот кодекс женских совершенств, исключает замужнюю женщину: ей не советуется любить вне брака, разве случится такое несчастье, что ненависть к мужу и роковая сила любви, против которой невозможно устоять, вызовет новую привязанность, которая во всяком случае должна ограничиться духовным общением⁹¹.

Мы видели, как плохо отвечала действительность на эти требования теории, еще так недавно сходящейся с насущным содержанием жизни. На это постоянное колебание между теорией и практикой нравственности нельзя не обратить особенного внимания изучающих развитие нравственных понятий. В редкие эпохи теория и практика идут рука об руку, покрывают друг друга, и

мы получаем тогда впечатление известной цельности и полноты. Еще новый шаг в истории — и между двумя областями наступают разнь, в которой исследователю необходимо ориентироваться, чтобы не принять одну за другую и не заключить к существованию реальных отношений, семейных и общественных, из правил того либо другого Домостроя, которые часто были лишь мертвой буквой, повторявшейся грамотеями из рода в род, не с верой и пониманием, а как старина и деянье.

Примечания А.Н. Веселовского

¹ Zeitschrift f. Völkerpsychologie, IV, 2, p. 157.

² В старофранцузской литературе известны: Le doctrinal des bons serviteurs, des femmes, des filles, des femmes mariées и т. п.

³ Мы цитируем по изданию Mansi (Milano, Silvestri), принимая некоторые исправления текста, предложенные Гальвани (Propugnatore, anno IV, disp. 1 e 2; Reggimento delle donne di M. Franc. Da Barb.).

⁴ Introd., pp. 34—35 (E questo libro già — Conviene ognuno con senno passare).

⁵ Ibid., parte I, p. 34—35.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid., p. 53—54 (Or lascio qui di dire D'alquanti gradi — Di molte altre grandi, che dette son di sovra).

⁸ Introd., p. 37.

⁹ Parte III, сл. parte IV, p. 52.

¹⁰ Parte II, p. 75 (Che l'avere non face — Di quella ch'à l'avere, e la nazione).

¹¹ Parte V, p. 127, сл. parte XVI, p. 257.

¹² Parte I, p. 45.

¹³ Parte I, pp. 49—51.

¹⁴ Ibid., p. 52. В другом месте своего труда автор предполагает замужнюю женщину грамотную и на такой конец рекомендует ей: si usi (l'Ufficio della nostra Donna in prima), E's'ella puote l'Ufficio ancor tutto; (Poi a diletto santi libri, e buoni) Usi di leggere, et imprendere sempre (Parte , p. 148). Тем строже выбор чтения для произнесших иноческий обет у себя на дому (Di quella ché in sua casa Abito prende di Religione); Ogni Trattato, e Novelle di amore (E legger d'Arme, e simiglianti cose) Lassino a quelle che nel mondo sono (Parte VIII, p. 188 и 190).

¹⁵ Parte I, p. 45. Che quanto ell'è maggiore, — Quanto ha più onor, ch'a molti è quasi sdegno.

¹⁶ Parte XVI, p. 285 (Non ti fidar di quelle vanitati — Che sono augurio, e non piacciono a Dio) и вообще стр. 281—287; стр. 143, 230—231 (Ché perlo fiso guardar é periglio — Ché'l quardo corrompe lo specchio), 243—244: Non dare a lor cavalli (Mangiar cosa da falli rattenere), Né legar lor colle sete le giunte; E non l'incavrestar la notte in prova (Сл. ночные поездки ведьм); 256 (indovino; 276).

¹⁷ Parte II, p. 56.

¹⁸ Parte IV, p. 83. Противоположение *testo volgare* и *testo letterale*, может быть, имеет здесь и другое значение, не специально языкового различия. Вот самое место: *Ivi è* (т. е. в *Documenti d'amore*) *uno testo volgare per la gente* (*Ch'a più non è intendente*), *E intorno a quello un testo letterale* (*Per chi sa, e vale*). *E poi intorno ancor di questi due* (*Son chiose letterali*), *Dove s'adducon tutte simiglianze*, (*E concordanze di molti altri detti*), *De savj e filosofi*. Etc.

¹⁹ *Introd.*, pp. 31—32.

²⁰ Правила, как держаться за обедом, часто встречаются в средневековых сборниках поучений, начиная с *Le XXX cortesie di tavola Bonvesin'a de la Riva*, изданных Biondelli и недавно Муссафией, до Тесмофагии, переведен Себастьяном Брандтом.

²¹ *Lo Schiavo*, упоминаемый здесь, очевидно *lo Schiavo di Bari*, с именем которого в Италии соединяли такое же множество традиционных изречений, как и с именем средневекового Катона. Manzi, издатель *Del Reggimento*, этого не поясняет.

²² Все вышеизложенное извлечено из I части.

²³ *Ibid.*, parte II.

²⁴ Parte III e IV.

²⁵ P. 78: *passati li dodeci anni senza maritaggio*. — Таков был римский обычай, перешедший и к древним христианам. См.: *Fridländer, Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms* (2-е изд.), т. 2-й, стр. 467—475.

²⁶ Parte IV, p. 92.

²⁷ Parte III, p. 77.

²⁸ Parte V.

²⁹ *Ibid.*, p. 98.

³⁰ Mansi, *ibid.* parte V, стр. 112—113.

³¹ *Festus Corolla, Cingulum* (у Катутла: *Zona*); *Varro: γερόντι διδασχάλαφ*. Слич. *Polydori Vergilii Urbin'atis, De inventoribus rerum*, cap. IV.

³² Parte V, pp. 120—125.

³³ Parte V, p. 145.

³⁴ *Ibid.*, p. 151.

³⁵ См. *Dunlop — Liebrecht* прим. 323 и *Roquefort, Glossaire s. V. Resnable*.

³⁶ Parte XVI, p. 255.

³⁷ *Ibid.*, стр. 256. Бить детей также советуется, parte XIII, p. 236; *Battilo quando mangia, O terra, o pietre, o cenere, o carboni*; если дитя ударится о камень или птица клюнет: *Fa che quel batta in luogo di vendetta*. *Ibid.*, p. 237.

³⁸ P. 294—295. Игра слов непереводаемая. Сл. *Cortegiano*, I. III, с. XCVIII.

³⁹ *Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch* von *Jacob Burckhardt* (*Basel*, 1860), стр. 328 1-го изд.

⁴⁰ «Я расскажу вам повесть, слышанную мною в Падуе от одного достойнейшего клерка, известного и словом, и трудами. Его уже нет, и гроб над ним закрылся: Господь да успокоит его душу! Звали его Франческо Петрарка: он был поэт венчанный и сладостною речью напоил всю Италию — поэзией». *Canterbury tales*, ed. *Wright*, vv. 7902—7909. Сомнения относительно пребывания Чосера в Италии и его фактического знакомства с современной ему итальянской литературой — теперь окончательно устранены, благодаря трудам *Hertzberg'a, Körling'a* и счастливой находке

в английских архивах, которую Hertzberg оповестил в *Jahrb. f. rom. u. engl. Liter.*

⁴¹ «Тут объявилось и было доказано перед целым светом, что добродетельный христианин такой же ветренный, как отпашной рукав; испытайте его: он ладится и принаравливается ко всему так хорошо, как только можно желать; равно готов и на откровенность, и на обман, будет ли это в шутку или в серьезном деле, и всегда окажется таким, каким хотите».

⁴² *Revue germanique*, 1861, 31 Janvier: *La métaphysique de l'amour*.

⁴³ *Revue des deux Mondes*. 1863, 1 Juin: *La fiancée du roi de Garbe*.

⁴⁴ L. Settembrini, *Lezioni di letteratura italiana*, vol. 1, стр. 182—183 (Napoli, 1866).

⁴⁵ Burckhardt, *ibid.*, 392.

⁴⁶ Giralaldi, *Hecatommithi* III. nov. 2, у Burckhardt'a, стр. 440, который ссылается при этом случае и на Cortegiano, LIV, fol. 180.

⁴⁷ *Il Paradiso degli Alberti*, vol. III, pp. 204—205 (изд. в *Scelta di curiosità letterari*. Bologna, Romagnoli № 88).

⁴⁸ Сл. о слоге Боккаччо: Emiliani Giudici, *Storia della letteratura italiana*, vol. 1, lez. VII, стр. 322 (Firenze, Le Monnier, 1855). Francesco De Sanctis: *Il Decamerone*, в *Nuova Antologia*, 1870, fasc. VIII, p. 774—777. См. его же: *Il Boccaccio e le sue opere minori*, *ibid.* fasc. VI. Обе статьи вошли теперь в *Storia della letteratura italiana* того же автора, первый том которой недавно вышел.

⁴⁹ *Hist. de la litter provençale*, v. 1, ch. 3 и 4.

⁵⁰ *Ibid.* 1, p. 58 и его же *Hist. de la Gaule méridionale*, 1, стр. 197, 230 и след.

⁵¹ *Il Paradiso degli Alberti*, vol. II, p. 58—65.

⁵² *Il Cortegiano*, ed. Baudi di Vesme, Firenze. Le Monnier, 1854. I v. — *Il Cortegiano* написан в 1514 г., беседы в Урбино относятся к 1506 г.

⁵³ *Il Cortegiano*, I. IV, c. LI. Сличи Лоренцо деи Медичи: *la vera diffinitione dell'amore... non esser altro che appetito di bellezza* (*Poesie*, ed. Carducci: *si difende da chi lo accusasse d'aver scritto d'amore*, стр. 4).

⁵⁴ *Cortegiano*, *ibid.*

⁵⁵ *Del Reggim*, parte XIII, p. 225.

⁵⁶ *Corteg.*, I. IV, c. LII.

⁵⁷ *Cortegiano*, I. IV, c. LIII.

⁵⁸ *Ibid.*, c. LVII.

⁵⁹ *Ibid.*, c. LVIII.

⁶⁰ *Ibid.*, c. LIX.

⁶¹ C. LXI: «amor fuor della consuetudine del profano volgo»; c. LXII: «fuggir ogni bruttezza dell'amor volgare».

⁶² *Ibid.*, c. LXII.

⁶³ *Cortegiano*, I. IV, c. LXIV.

⁶⁴ *Ibid.*, c. LXVI.

⁶⁵ *Ibid.*, c. LXVII.

⁶⁶ *Ibid.*, c. LXVIII—LXIX.

⁶⁷ *Ibid.*, c. LXX.

⁶⁸ *Ibid.*, c. LXII.

⁶⁹ Между тем, как в XIV веке женщина свободно вращается в обществе,

принимая живое участие в его увеселениях, плясках и разговорах, в XVI столетии французский макаронический поэт Антоний Арсна делает такое сравнение между нравами Франции и Прованса, с одной стороны, и Испании и Италии — с другой: «in omnibus partibus Franciae et Proven-
ciae homines dansant publice in domibus et in plateis et per carrarias, simul cum mulieribus, tenendo eas per manum. Sed in Hispania et Italia, ubi sunt homines multam gilosi, sive zylotepi, homines nunquam aut rarissime dansant cum mulieribus, sed homines soli cum hominibus dansant, imo, quod est pejus, pupillae nobiles et de estoffa, quae non sunt maritate, quasi nunquam exeunt extra domum».

⁷⁰ Il Cortegiano, lib. I, c. XXIV.

⁷¹ Ibid., c. XXV.

⁷² Ibid., c. XXVI.

⁷³ Ibid., l. II, c. XXXVIII—XL.

⁷⁴ Ibid., c. VIII и XII.

⁷⁵ Ibid., l. I, c. XXII.

⁷⁶ Ibid., l. II, c. XXXVIII.

⁷⁷ Ibid., c. VIII.

⁷⁸ Ibid., c. XVIII.

⁷⁹ Ibid., l. IV, c. V.

⁸⁰ Ibid., c. XXIII.

⁸¹ Ibid., c. XLI.

⁸² Ibid., c. XXXIII, «non in troppo servitù... nè me non troppo libertà».

⁸³ Ibid., c. XXXVI.

⁸⁴ Ibid., cc. XIX—XXIV.

⁸⁵ Ibid., lib. II, c. XXXVIII.

⁸⁶ Ibid., c. XXXVI, сл. *ibid.*, cc. L и LXXXIX.

⁸⁷ Ibid., cc. XLI—LXVIII.

⁸⁸ Ibid., lib. III, c. IV.

⁸⁹ Ibid., c. V.

⁹⁰ Ibid., c. VII.

⁹¹ Ibid., lib. III.

Комментарии

Беседа. 1872. № 3. Март. С. 245—290.

Переиздания: *Собр. соч.* Т. IV. Вып. 1. СПб., 1909. С. 54—116; отдельное изд.: СПб., 1912.

Печатается по тексту: *Избр. стат.*, 1939, где текст был откомментирован М.П. Алексеевым (*Алексеев, 1939*).

В первых же фразах статьи А.Н. Веселовский противопоставляет весь ход своего дальнейшего рассуждения, все богатство фактического материала тому представлению о личности в Средневековье, которое с конца 1830-х гг. утвердилось в русской общественной мысли благодаря лекциям Т.Н. Грановского, с огромным успехом читанным им в Московском университете. Т.Н. Грановский представлял период, последовавший от падения античности до того, что он называл «новой

историей» (XV—XVII вв.), временем, когда «внешние условия жизни, замок, доспех, вооружение содействовали к образованию тех неукротимых характеров, своенравных личностей, которые не склонялись ни перед каким законом. Средняя история представляет явления противоположные древней. Между тем как в древнем мире отдельные личности терялись в государстве, в средней истории лицо ставит себя бесконечно выше государств...» (*Грановский Т.Н. Лекции по истории Средневековья. М., 1987. С. 6.*)

В этом определении уничтожается возможность различения с точки зрения развития личности двух эпох: Средневековья и Ренессанса. Для А.Н. Веселовского это тем более принципиальное разделение, что и на Западе и в России их противопоставление — самое недавнее научное событие.

А.Н. Веселовский, поступив в Московский университет в 1854 г., еще застал Т.Н. Грановского в последний год его рано оборвавшейся жизни и нашел, что его знаменитое красноречие «отдавало фразой» (*Автобиография*). Завершался риторический период науки, начинался период академический. Ученик и биограф Т.Н. Грановского — П.Н. Кудрявцев — становится университетским наставником А.Н. Веселовского, обратившим его к изучению итальянской ренессансной литературы. П.Н. Кудрявцев, опережая работы западных ученых (Жюль Мишле, 1855, и Якоба Буркхардта, 1860), во вступительной лекции к курсу 1848—1849 гг. обращает особое внимание на действие «античного элемента» в XV—XVI вв., из которого начинается «возрождение древнего мира» (*Кудрявцев П.Н. Лекции. Сочинения. Избранное. М., 1991. С. 12.*)

Чуть ниже применительно к Франции П.Н. Кудрявцев непосредственно воспользуется французским словом для обозначения целого периода, о котором говорит как об «особенной эпохе, известной под именем Ренессанс» (*Кудрявцев П.Н. Там же. С. 15.*) Так что и для А.Н. Веселовского сочетание этих понятий возникнет как нечто естественное при первой встрече с Римом, в чьем «воздухе еще дрожат клики римской свободы, стоны христианских мучеников, художнические оргии эпохи Возрождения» (Рим, 26 [января] 1861) (*Италия // Избр. труды, 1999, 29.*)

Однако, чтобы в полной мере насытить слово терминологическим значением, осознав эпохальность Возрождения («П.Н. Кудрявцев, хотя и называет Ренессанс “эпохой”, склонен считать его скорее чем-то вроде архитектурного стиля» (*Андреев М.Л. Культура Возрождения // История мировой культуры: Наследие Запада. М., 1998. С. 319—320.*)), требовалось не просто осознать фактор его новизны, но определить отличие его мышления от предшествующего Средневековья. Это и делает А.Н. Веселовский в настоящей работе, демонстрируя, каким было «эпическое мирозерцание» и как трансформировалось вместе со «старинной теорией любви».

Эта ранняя статья А.Н. Веселовского превосходно показывает, как в практической работе историка культуры постепенно созревает метод новой поэтики, опережая теоретические построения. Работа открывается полемическим жестом. Затем вводится едва ли знакомое большинству русских читателей статьи понятие «Ренессанс», однако автор, не за-

держиваясь на нем, предпочитает общему рассуждению конкретную реконструкцию «старинной теории любви», противостоявшей новому *историческому идеалу*, каковой именно тогда же — у Данте — будет положен в основу философии новой жизни и станет основанием новой эпохи — Ренессанса. Новый идеал идет на смену тому, что А.Н. Веселовский определяет как «эпическое мирозерцание», подробно воссоздавая его во всем «эпическом формализме», «архаической постепенности» его изменения, которое все же совершается и требует понимания обуславливающих его факторов.

А.Н. Веселовский совершает открытие, не акцентируя его, предоставляя читателю самому оценить новизну мысли, сам же углубляется во внимательное прочтение сочинения Франческо да Барберино, которое тогда (хотя и опубликованное) оставалось не изученным, не оцененным, фактически неизвестным в самой Италии. Эта статья наряду с уже опубликованным исследованием «Вилла Альберти» и работой «Взгляд на эпоху Возрождения в Италии» (см. коммент. к ней) открывает ряд исследований А.Н. Веселовского по культуре итальянского Возрождения.

Данной работой Веселовского с равным на то правом может открываться как раздел «История личности», так и раздел «История идеалов». Две части названия недвусмысленно свидетельствуют об этом.

^{1*} Со времени А.Н. Веселовского вопрос о характере развития личности, об отличии этого понятия для Средних веков, Возрождения и современности не раз становился предметом исследования и обсуждения. См. в частности: *Баткин Л.М.* Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М., 1989.

^{2*} Местечко Нижний Ингельгейм (Niederingelheim) было по преданию местом рождения Карла Великого, выстроившего здесь в 768–774 гг. королевский дворец, отличавшийся крайней роскошью. Здание было украшено 100 мраморными колоннами, а также произведениями скульптуры и мозаики, вывезенными из Италии. (*Алексеев, 1939*).

^{3*} Эти черты эпического стиля не раз впоследствии — уже в период непосредственной работы над исторической поэтикой — станут предметом исследования у А.Н. Веселовского. См.: *ИП, 2006*, разд. *История поэтического стиля*.

^{4*} Сирвента (сирвент; от прованс. *sirventes*) — жанр лирики трубадуров, противопоставленный любовной поэзии уже своим названием (от глагола *servire* — служить). Часто темой сирвент была политика, а тон жанра — отличительным, полемическим, открыто заявлявшим мнение автора.

^{5*} А.Н. Веселовский перечисляет ряд дидактических произведений немецкой литературы XII–XIII вв. Под именем *Фрейданк* (*Vřidank*, современное *Freidank* — вольнодумец) известен сборник шпрухов-эпиграмм «*Bescheidenheit*» («Разумение»), см. в кн.: *Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов*. М., 1974. С. 372–378.

Виндсбах (или Винсбеке) — «*Winsbeke*», стихотворное наставление сыну (1220), приписываемое рыцарю из рода Виндсбах.

Гуго Тримбергский создал едва ли не самую известную дидактическую поэму эпохи «Der Renner» («Скакун») (ок. 1300), название которой есть пожелание ей доброго пути — «скакать по всем землям». Построенная в форме проповеди, она обращена к семи смертным грехам.

Предшественником Гуго в этом жанре и, в отличие от него, противником куртуазной поэзии, выступил *Томазин Цирклерийский* (Thomasin de Circlaria, XIII), уроженец Фриуля и каноник в Аквилее; однако, несмотря на отдельные выпады против куртуазной любви, его поэма «Der wälsche Gast» («Итальянский гость») (1215—1216) содержит наставление рыцарству, где идеал вежества дополнен духом истинной веры.

^{6*} Иоганн Шепп (Scheff) — профессор истории и литературы в Цюрихе, автор книги по истории немецкой культуры и нравов «Deutsche Kultur- und Sittengeschichte» (1870).

^{7*} *Ульрих фон Лихтенштейн* (1200—1275) задолго до «Дон Кихота» Сервантеса предвосхитил чреватую пародией попытку буквально воплотить в жизнь куртуазный идеал. Принадлежа к высшему германскому дворянству, Ульрих организовывал походы и турниры, в оформлении которых давал полную волю самой причудливой фантазии. Доказывая личную готовность к самопожертвованию и унижению ради прекрасной дамы, он отрубил себе палец; подражая Тристану, разыграл роль прокаженного и пил воду, которой умывалась его возлюбленная. Написал первую немецкую автобиографическую поэму «Frauendienst» («Служение даме») (1255).

Томас Мурнер (1475—1537) — монах-францисканец; острый, порой грубый сатирик, своим «Narrenbeschwörung» («Заклятием дураков») (1512) продолживший традицию «дурацкой литературы». Под глупостью он, прежде всего, имеет в виду семь смертных грехов, среди которых особенно яростно порицает сладострастие, напоминая о том, что женщина явилась источником грехопадения.

Sattel-Narung (Sattelnahrung) — дословно означает провиант, который хранится под седлом; в переносном смысле употребляется в выражении «жить разбоем».

^{8*} Дидактические произведения древних индусов, посвященные «правилам поведения» (от Niti — «Поведение», жизненная мудрость, в частности, в области политических вопросов) (*Алексеев, 1939*).

^{9*} Латинский трактат «De Regimine Principum» («Об обычаях государей») был написан *Эгидием* (или, согласно итальянскому произношению, Эджидио) *Романо* (Egidio Romano) в 1280-х гг. для своего воспитанника, будущего французского короля Филиппа Красивого. Далее упоминается аналогичное произведение *Карло Караффа* из рода Мадаллони (ум. в 1519 г.) и трактат французского гуманиста-педагога *Гильома Бюде* об обязанностях государя («De l'Institution du prince», 1529). По всей видимости, А.Н. Веселовский также имеет в виду политическую сатиру испанского поэта маркиза *де Сантьяны* «Doctrinal de privados» («Поучение фаворитам», 1452).

^{10*} *Франческо да Барберино* (1264—1348) — итальянский поэт, новеллист, философ, политик; происходил из древней римской семьи, которая ко времени его жизни переехала во Флоренцию, а впоследствии сделалась

одной из самых богатых и могущественных в Италии. Этому немало способствовал позже — в XVI—XVII вв. — тезка поэта Франческо (впоследствии — папа Урбан VIII), который с почтением относился к своему далекому предку и даже издал одно из его сочинений, преданных к тому времени забвению. Среди отзывов, сохранившихся о Франческо да Барберино, — мнение о нем Боккаччо как о «муже, снискавшем хвалу образцовой жизнью и достоинством нрава, который хотя был более сведущ в священных канонах, нежели в поэзии, сложил однако несколько вещей в стихах на народном языке, свидетельствующих о благородстве его прекрасных вымыслов и весьма почитаемых итальянцами» («Генеалогия языческих богов». XVI. 6). См. о нем подробнее: *Мейлах М.Б.* Об одной ранней сатире на куртуазии: «Предписания любви» Франческо да Барберино // *Мейлах М.Б.* Жизнеописания трубадуров. М., 1993. С. 574—582).

Сочинение «О правилах поведения и нравах сеньор» («Del Reggimento e dei costumi delle donne») было начато ок. 1290 г., но закончено не ранее 1320-х гг.

^{11*} «Новеллино» — сборник из ста новелл на итальянском языке, который был составлен, видимо, в 1290-х гг. Русское изд.: Новеллино. М.; Л., 1984 (Литературные памятники).

^{12*} Действительно, к моменту написания этой статьи Веселовского изучение произведений Франческо да Барберино и, в частности, важного для истории быта “Reggimento”, еще не начиналось. В распоряжении Веселовского было лишь старое издание этого трактата, выпущенное Манзи в Риме в 1815 г., а другие его произведения — в еще более ранних изданиях (например, “Documenti d’Amore” в издании Федерико Убальдини, 1640 г.). Веселовский широко воспользовался “Reggimento” в своей монографии «Вилла Альберти» (итальянское издание — 1867—1868, русское — 1870) и тем способствовал возбуждению интереса к забытому итальянскому писателю; однако лишь через три года после выхода в свет статьи Веселовского “Из истории развития личности” трактат Франческо да Барберино появился в новом болонском издании под редакцией С. Baudi di Vesme (1875), а несколько лет спустя вышла работа А. Тома (“Francesco da Barberino et la littérature provençale au moyen âge”, 1883), в которой с большой тщательностью рассмотрены многие из тех вопросов, на которые Веселовский впервые обратил внимание, в частности, вопрос о зависимости Барберино от провансальской поэзии» (*Алексеев, 1939*).

О новейших исследованиях см. в кн: *Мейлах М.Б.* Об одной ранней сатире на куртуазии... С. 576.

^{13*} В это время начинается период «авиньонского пленения» папства и именно в Авиньон переезжает папская курия.

^{14*} С «Пиром» Данте трактат «О правилах поведения и нравах сеньор» сопоставляют и по той причине, что автор «чередует стихи и прозу. Эта же форма была воспринята Данте в «Новой Жизни» и «Пире» (*Голенищев-Кутузов И.Н.* Средневековая итальянская литература. М., 1972. С. 111).

^{15*} «Documenti d’Amore» («Предписания (или — наставления) любви») Франческо да Барберино не являются (как то полагал М.П. Алексеев) «дидактической поэмой». Это один из характерных для рубежа XIII—XIV вв.

энциклопедических компендиумов: «Составляя свой колоссальный труд, вместивший его огромную эрудицию, писатель опирался на опыт своих предшественников-энциклопедистов XIII века — автора тройного “Зеркала” Винченция де Бове и в особенности флорентийца Брунетто Латини, автора Большого и Малого “Сокровищ”. Символическая основа памятника восходит, как и в первом творении писателя [“О правилах поведения и нравах сеньор”], к поэме “Антиклавдиан” Алана Лилльского — обширному латинскому эпосу в аллегорических образах, повествующему о сотворении идеального человека и его души. По просьбе Любви да Барберино собирает всех, кто хочет служить этой богине, на высокой горе. Любовь диктует свои предписания и поучения Красноречию, которое передает их двенадцати дамам — Кротости, Усердию, Верности, Рассудительности, Терпению, Надежде, Благодравии, Подвигу, Справедливости, Невинности, Признательности и замыкающей их ряд Вечности... Так формируются двенадцать частей книги... Итальянскими стихами написаны собственно предписания...» — для не знающих латыни (*Мейлах М.Б.* Об одной ранней сатире на куртуазию... С. 576; там же приведен прозаический отрывок из «Предписаний любви» С. 405—434).

За итальянскими предписаниями следует их латинский перевод и обширный комментирующий текст, в полной мере являющий компилирующую эрудицию автора. В языковой дихотомии проявляет себя характерное предренессансное противостояние двух культур — светской, заговорившей на национальном языке, и духовной. Латинский комментарий выполняет у да Барберино пародийную функцию, в форме схоластической учености представляя науку куртуазной любви, а сам он предстает предтечей Рабле и Сервантеса (См.: *Мейлах М.Б.* Об одной ранней сатире на куртуазию... С. 578). Данная трактовка позиции Франческо да Барберино противостоит мнению о нем А.Н. Веселовского как о фигуре архаической и в этом смысле аномальной — «эпигоне трубадуров в половине XIV века».

^{16*} «*Fior di novelle*» — недошедший до нас сборник Франческо да Барберино «Цвет повестей».

^{17*} *Ugolino Bozzuola* — Уголино Буччола, поэт из Романьи, чье чтение стихов Данте упоминает в книге «О народном красноречии» (I, XIV). Он был сыном Альбериги де Манфреды, душу которого еще при жизни ее обладателя Данте поместил в ад («Ад», XXXIII).

^{18*} *Mezzo cannone* — музыкальный инструмент, распространенный в Италии в XIII—XIV вв. Свидетельства о нем итальянских писателей собраны Веселовским в книге «Вилла Альберти» (Собр. соч. Т. III. С. 492). (*Алексеев, 1939*).

^{19*} *Праздность, Добрый Привет, Ревность (Зависть)* — аллегорические персонажи в «Романе о Розе», который был начат рыцарем Гильомом де Лоррисом (ок. 1200 — до 1245) в традиции куртуазной любви и продолжен ученым горожанином Жаном де Меном (ок. 1240 — ок. 1305) в духе иронического переосмысления куртуазных ценностей. Тем не менее эта средневековая аллегория на два столетия оставалась одной из самых популярных и влиятельных книг. Она была путеводителем в любви и в любовной поэзии. Русский пер. см.: *Гильом де Лоррис, Жан де Мен.* Роман о Розе / Пер. Н.В. Забауровой. Ростов-на-Дону, 2001.

20* *Gioco d'amore* (итал.) — «игра любви». В книге «Вилла Альберти» Веселовский сопоставляет несколько свидетельств об этой традиционной игре (у Джованни да Прато, в «Придворном» Кастильоне, в «Диалоге об играх» 1572 г., в седьмой песне «Неистового Роланда» Ариосто), возводя ее к «майским играм» и вообще к пережиткам весенней обрядности и замечая при этом «О *gioco d'Amore*», вставленном Франческо да Барберино в его «*Reggimento*»: «...мы предоставляем себе поговорить подробно при другом случае» (Собр. соч. Т. III. С. 518). Осуществлением этого намерения, по-видимому, и являются нижеследующие страницы комментируемой статьи» (Алексеев, 1939, 531).

21* *Peire Vidal* — Пейре Видаль (ок. 1183—1204), один из самых прославленных и экстравагантных провансальских трубадуров; об изучении его творчества Веселовский писал в одном из своих «Отчетов из Германии» (II) в связи с занятием провансальским языком.

22* *Ramondo d'Angio* — Раймон Анжуйский, один из наиболее часто цитируемых в «Предписаниях» источников куртуазной мудрости. Франческо да Барберино приписывает загадочному Раймону авторство самых разнообразных любовных, дидактических сочинений — в стихах и в прозе — и считает его идеальным рыцарем.

23* Имеется в виду следующее место из «Божественной комедии», где предок Данте благородный рыцарь Каччагвида говорит о добрых старых временах, когда Флоренция

Жила спокойно, скромно и смиренно,
Не знала ни цепочек, ни корон,
Ни юбок с вышивкой, и пояпочки
Не затмевали тех, кто обряжен.
Отцов, рождаясь, не страшили дочки...

Рай. XV, 99—103; пер. М. Лозинского

Что же до нравов флорентийцев, то «рука их жен кудели не гнушалась» (XV, 117).

24* *Jean de Nostredamus* (1507—1577) — прокурор во французском городе Экс-ан-Прованс и младший брат знаменитого астролога Мишеля Нострадамуса. За два года до смерти Жан Нострадамус опубликовал книгу «Жизнеописания древних и наиславнейших провансальских поэтов», тем самым выступив продолжателем поэтической традиции, завершившейся тремя столетиями ранее, и пропагандистом провансальского языка. Подробнее о нем см.: *Мейлах М.Б.* Жан де Нострадамус и его «Жизнеописания древних и наиславнейших провансальских поэтов» // *Мейлах М.Б.* Жизнеописания трубадуров. М., 1993. С. 550—570. Там же опубликован перевод текста Нострадамуса. С. 259—338.

25* *Arnaut* (Арно) *Daniel* (Daniél Arnaut, XII), творивший в последние два десятилетия XII в., — один из самых прославленных и виртуозных провансальских трубадуров. Данте вспоминает о нем в трактате «О красноречии на народном красноречии», а в «Чистилище» (XXVI, 117) устами Гвидо Кавальканти отдает ему должное: он лучший «был ковач родного слова». Арнаут Даниэль оказал влияние на школу «нового сладостного стиля», на Данте и на Петрарку (что А.Н. Веселовский не раз отметил в своей книге «Петрарка в поэтической исповеди *Canzoniere*»).

26* О том, что аллегоризм моралите есть шаг вперед по сравнению с жанром мистерии, Веселовский скажет и в предисловии к «Введению в историческую поэтику»: «Слияние этих обобщений с эпически-неподвижными лицами мистерии указывало на возможность дальнейшего развития, на задатки драматической жизни» (*ИП*, 2006, 66).

27* К именам немецких ученых, занимающихся историей культуры (*Kulturgeschichte*), Веселовский добавляет имя англичанина Райта (*Wright*), вслед Вейнгольду изучающему в плане истории положение женщины в Европе: *Wright Th. Womankind in Western Europe*. London, 1869.

28* *Гинекей* — женская половина в древнегреческом доме.

29* *«Italia mia»* — известная канцона Петрарки, призывающая к объединению Италии (1345). Мысль о возможности национального единства была для Петрарки одним из побудительных мотивов поддержать восстание 1347 г. *Кола ди Риенци*, в котором он видел в этот момент человека, способного возродить былое величие Рима.

30* На языке гуманистической «золотой» латыни звучало требование возродить достоинство личности и общественную свободу в современной Италии. Это было особенно характерно для раннего, так называемого «гражданского», периода гуманизма во Флоренции, первым заметным представителем которого был *Колюччо Салутати* (*Salutati*, 1331—1406). *Стефано Поркари* (*Stefano Porcari*, ум. 1453) — римский гуманист.

31* Подстрочный перевод: «Ты хорошо сделал, образовав партию из самого себя» («Рай». XVII, 68—69). Перевод М. Лозинского в данном случае не вполне точен, видимо, потому, что в 1930-е гг. слово «партия» могло восприниматься лишь однозначно: «... и будет честь тебе, / Что ты остался сам себе клеветом».

32* А. Н. Веселовский называет новеллистов, непосредственных продолжателей Боккаччо в XIV в.: *Франко Саккетти* (1332/35—1400/10) — автора сборника «Тресенто новелле» («Триста новелл») (1392), и сера *Джованни Фиорентино* — автора сборника «И Ресогонне» («Простаки»), созданного в 1370-х гг., но опубликованного лишь в 1558 г. (оттуда Шекспир позаимствовал сюжет «Венецианского купца»).

33* «Декамерон», II, 7.

34* «Скрытый грех наполовину прощен», — говорит аббат в четвертой новелле первого дня «Декамерона» (пер. А. Н. Веселовского).

35* *Эней Сильвий* — Энеа Сильвио Пикколомини (1405—1466), итальянский гуманист, избранный в 1458 г. папой под именем Пий II. Писал латинские произведения в стихах и прозе, подражая Боккаччо.

36* «Декамерон», X, 10. Заключительная новелла всего сборника, сообщающая его финалу нравственную значительность.

37* Поскольку первоначально слово «slegk» служило самым общим для обозначения человека, принадлежащего к церкви, а именно они были людьми образованными, то в XIV в. ко времени Чосера это слово обозначало образованного человека, ученого или овладевающего знанием. Названный тем же самым словом рассказчик данной истории у Чосера — студент, возможно, как и тот, от кого он услышал ее в Падуе. Веселовский приводит текст английского оригинала из «Пролога студента», который в переводе О. Румера звучит так:

Один рассказ, который услышать
 Случилось в Падуе, где муж ученый
 Его сложил, Гризельдой увлеченный,
 Теперь он мертв, огонь его затушен,
 Господь ему да упокоит душу.
 Петрарка — лавром венчанный поэт,
 То звание ему дарует свет.
 Стихов его сладкоголосых сила
 Страну его родную озарила
 Поэзией...

38* На божьем суде Изольде предстояло перед всем двором принести клятву в том, что она была верна королю Марку. Отправляясь на суд, она придумала хитрость: переодетый прокаженным, Тристан ждал процессию у брода, и именно ему королева дозволила перенести себя. Теперь, принося клятву в своей невинности, она неложно свидетельствует, что всю жизнь обнимала только своего мужа и прокаженного, который на глазах у всех перенес ее.

39* *Библиотека della Minerva* — знаменитое книгохранилище при доминиканской церкви Санта Мария над Минервой в Риме (название возникло от того, что христианская церковь была возведена над остатками языческого храма, посвященного Минерве).

40* Веселовский имеет в виду известные собрания фаблю и других средневековых текстов: 3-й том «*Mémoires sur l'ancienne chevalerie*» (1781) Жана-Батиста Лакюрн де Сент-Палэ; «*Contes et fabliaux des anciens poètes français des XII^e, XIII^e, XIV^e et XV^e s.*» (1756) Этьена Барбазана, дополненные Мэоном (1808), и «*Nouveau recueil de fabliau*» (два тома, 1839—1842) Апилия Жюбиналя (Алексеев, 1939).

41* «*Amores*» Лукиана — известный прежде всего своими сатирическими и «фантастическими» произведениями греческий автор Лукиан из Самосаты (120—180) дебютировал сборником откровенный любовных стихотворений.

42* Имеется в виду итальянский перевод «Дафниса и Хлои», выполненный Аннибале Каро (1507—1566), известным поэтом, но еще более известным переводчиком, в том числе «Энеиды» Вергилия.

43* *Галилей и Тассони пишут серьезно о вещах серьезных...* — В этом сочетании имена двух современников-итальянцев: великого ученого Галилео Галилея и известного писателя Александро Тассони (565—1635) — возникли в противоположность стилю маньеризма, воплощением которого для всей Европы стал Джамбаттиста Марино (1569—1625). Галилей яростно опровергал возможности такого рода стилистики, отвергая его у Т. Тассо как противоположные разуму: Галилей «не возражал против фей, драконов, гипогрифов и волшебников Ариосто, но его раздражало, когда Тассо хотел внушить ему, что в саду, находящемся внутри дворца, были холмы, деревья, пещеры, реки и болота, и все это находилось на вершине горы...» (Панофский Э. Галилей: наука и искусство // У истоков классической науки. М., 1968. С. 19). Тассони предпринимал попытки эпической и даже научной поэзии (поэма «Океан»), но более всего он прославился поэмой «*Secchia rapita*» («Похищенное ведро») (1615), ставшей образцом для

ирои-комического эпоса. Он писал как будто серьезно о вещах бытовых и сниженных. В противоположность этой стилистической условности Веселовский находит у Боккаччо (как у Марино) избыточность украшений и аффектации.

^{44*} *Раймбаут де Вакейрас* — один из самых известных трубадуров конца XII в.

^{45*} В душе к любви заложено стремленье, / И всё, что нравится, ее влечет, / Едва ее поманит наслажденье. (Чистилище. XVIII, 19—21; пер. М. Лозинского).

^{46*} Трактат писателя и дипломата *Бальдассаре Кастильоне* (1478—1529) «II Libro delle Cortegiano» («Книга о придворном») (1528) был переведен на многие языки и для всей Европы XVI века сыграл роль пособия по достойной жизни (см. неполный рус. пер. в изд.: Опыт тысячелетия. Средние века и эпоха Возрождения: Быт, нравы, идеалы. М., 1996. С. 469—568). Трактат написан в форме гуманистического диалога, представляющего в четырех книгах четыре беседы, проходившие по вечерам во дворце герцогов Урбинских в марте 1507 г. Сам Кастильоне среди собеседников отсутствует, ибо, как он утверждал, в это время он еще не вернулся из дипломатической поездки в Англию (на самом деле он приехал в конце февраля, но предпочел оставить для себя роль наблюдателя, а не участника беседы). Работу над диалогом Кастильоне начал вскоре после смерти герцога Урбинского, Гвидобальдо да Монтефельтро, в 1508 г. Герцог в нем также не участвует, ибо по болезни удаляется после ужина в свои покои, а ходом беседы управляет его жена, умная и образованная Елизавета Гонзага, дочь Федерико Гонзага, герцога Мантуи. Закончен диалог в 1524 г. в Мадриде (автор назначен папским посланником при дворе Карла V), когда, как сообщает Кастильоне в посвящении книги испанскому прелату, почти все собеседники, увы, уже умерли.

По свидетельству Я. Буркхардта, в Италии «во второй половине XV века мы видим два государства, хорошо управляемые способными князьями, — это тирании Монтефельтро в Урбино и Гонзага в Мантуе». В семьях царило согласие, «не было тайных убийств, они смело показывали народу своих покойников» (*Буркхардт Я.* Культура Италии в эпоху Возрождения. М., 1996. С. 49). Так что место, избранное для беседы, как нельзя лучше соответствует ее предмету — об идеале придворного, то есть образованного, светского человека. Продуман и состав участников. Среди них — придворные, литераторы, дипломаты, а также генуэзские изгнаники, нашедшие приют при дворе Урбинских герцогов, — братья *Фрегозо*.

Джулио (Юльян) *Медичи* (Giulio de Medici), младший сын Лоренцо Великолепного, недолгое время (1512) правитель Флоренции, затем герцог Немурский. *Бернардо Доவிци*, по прозвищу *Биббиена*, кардинал, поэт, удачливый комедиограф (его комедия «Каландрия», повлиявшая на всю последующую реенессансную традицию жанра, будет поставлена в 1513 г. при Урбинском дворе). Однако в литературном отношении самая крупная фигура — *Пьетро Бембо*, которому и предстоит подвести итог; он — дипломат, папский секретарь, в будущем — кардинал, филолог, но главное — человек, предпринявший первое книжное издание сонетов Петрарки (1501), его последователь, положивший начало европейскому петраркизму.

^{47*} Имеется в виду увертюра Лоэнгрина, рыцаря света и добра, в опере «Lohengrin» (1850) Рихарда Вагнера.

^{48*} Образец светского человека, суммирует граф Лодовико да Каносса, дальний родственник Кастильоне, — идеальный Придворный. По его словам, речь Придворного должна быть таковой, чтобы в ней ясно осуществлял себя общий идеал «*grazia*», который состоит в умении делать все как бы без труда, без усилия, скрывая искусство, но ведя себя самым непринужденным образом. Граф подчеркивает, что среди умений Придворного должны быть и художественные таланты: музыка, танец, рисование. Слово «*grazia*» у Кастильоне встречается гораздо чаще, чем прежнее обозначение идеала личности «*virtu*» (нравственное достоинство, добродетель). Это и понятно, он говорит об идеале не Человека, а Придворного, светского человека, где определение выступает ограничителем. Придворный отнюдь не равнодушен к нравственному достоинству, но оно предполагается естественным следствием «*grazia*», ее продолжением, внутренним содержанием.

Из истории Naturgefühl

Alfred Biese. Die Entwicklung des Naturgefühls bei den Griechen. — Kiel, 1882.

Под «Naturgefühl», «sentiment de la nature» разумеется то особое лично-эстетическое ощущение природы, которое является в жизни культурных народов в известную, сравнительно позднюю пору их развития, и находит себе определенное выражение в их поэзии и искусстве. От мифического отношения к природе оно отличается не по существу, а по степени; всюду оно сопровождается исключительным, иногда болезненным развитием личного сознания и упадком религиозно-общественного строя; формы его выражения — характерные: является вкус к пейзажу, без необходимого отношения к наполняющей его человеческой жизни; человек любит уединяться в природу, в области, куда до той поры редко заглядывал: в укромные, глухие уголки природной жизни, либо на выси гор; виды à vol d'oiseau, уносящие фантазию далеко за пределы видимого, либо микроскопические пейзажи, заключающие всю поэзию в пределы родного островка, в очертания деревенского горизонта, — таковы излюбленные сюжеты, дающие окраску целым литературным и культурным периодам. Так было в XVIII веке (Руссо и его направление) и среди французских реалистов XVII столетия, у средневековых мистиков и у Петрарки. Всюду это новое откровение природы являлось отзвуком и выражением чего-то совершившегося в общественном сознании; литературное влияние могло играть лишь второстепенную роль, на первом месте становится вопрос естественного развития, эволюции. Непризнанием этого факта грешит оценка Петрарки у Бизе, с. 67: «Культура времени императоров является порой переходною, связывающею эпоху эллинизма с Возрождением; Петрарка находился всецело под влиянием позднейших римских поэтов, стало быть, посредственно, александрийцев!». Вот почему он явился родоначальником современной сентиментальности, мировой скорби и расторженности». Рядом с александрийцами и их римскими подражателями следовало бы, по крайней мере, упомянуть блаженного Августина; но я предпочел бы историко-психологическое

объяснение факта, тем более, что у автора были под руками материалы для такого именно объяснения. Кроме Петрарки, он приводит и Руссо; общечеловеческий характер изучаемого им явления представился ему ясно; он открывает его и у греков, трактуя о том так настойчиво, как будто дело идет о личном откровении или открытии. Так можно было бы заключить из его постоянной полемики со своими предшественниками, отвергавшими у древних проявление того чувства природы, которое мы назвали лично-эстетическим, хотя его можно назвать еще и романтическим, сентиментальным и т.п. В сущности, это — полемика на словах. Дело идет о том, как понять границы древне-классического развития и отношение к нему так называемого эллинизма. Естественный ли это продукт, продолжение древней жизни, или ее падение и вырождение? Те, кто становились на последнюю точку зрения, которой я не защищаю, имели некоторое право отрицать у греков существование специфического *Naturgefühl*. В самом деле, если бы мы лишены были возможности наблюдать его яркие проявления у александрийцев, наша оценка некоторых сходных черт, например, у Еврипида была бы совсем другая, чем теперь, когда мы в состоянии привести их в связь с последующим — развитием или вырождением. Сам г. Бизе, нападая на своих противников, колеблется между тою и другою оценкой, хотя самая сущность его полемики должна была бы привести его к точному выбору между ними. На с. 65 он находит в эллинизме развитие того, что в предшествовавшую ему пору существовало лишь в зародыше; это — заря нового времени, занявшаяся уже у Еврипида и Аристофана (с. 67); а в другом месте (с. 127, 121) эпиграмма, эпос и роман эллинистической поры характеризуются со стороны «*haut-goût*^a разлагающейся культуры». Ярче всего сказалась эта невыясненность мысли в отзыве о Еврипиде (стр. 47): «С чисто-греческой точки зрения он обозначает падение народного искусства и духа; но с более общей, культурно-исторической, в нем обнаруживается и громадный прогресс по направлению к современному мировоззрению» (*ein Fortschritt zum Modernen hin*). Если различать таким образом, то упадок начался, пожалуй, и с Софокла в отношении, например, Эсхила, что и было высказываемо — без большой пользы для дела.

Материалы для истории греческого *Naturgefühl* взяты автором из всех областей и периодов литературы, от Гомера до эллинистов включительно, при чем разбору последних посвящена половина всего исследования. Центр тяжести лежит очевидно здесь, все предыдущее его приготовляет или возвещает. Насколько полно

^a Изысканный вкус (*франц.*).

исчерпал Бизе свой материал — я судить не могу; мне лично подбор фактов представляется нередко внешним и банальным: автор имеет в виду выражения, не обращая внимания на положения. Первые могут встретиться у Гомера и у Еврипида, хотя с различным освещением; вторые обличают сознательный выбор, веяния нового вкуса и литературной моды. В этом смысле, например, знаменательны для истории *Naturgefühl* вступительная сцена Еврипидова «Иона» (утро) и изолирование Электры в деревенскую обстановку, в трагедии того же автора. Эти и подобные тому примеры обойдены автором.

Гомерическому эпосу уделена лишь небольшая глава. Ее место в исследовании, посвященном развитию эстетического чувства природы, определилось двумя возможными точками зрения. Если проявление этого чувства вызвано известною зрелостью личного и общественного развития, то можно было поставить вопрос о том, как слагались условия этого развития в пору мифа и эпоса, и каким путем совершилась эволюция от мифического мирозерцания к лично-эстетическому. Тесно с этим соединен другой вопрос — о материалах и формах мифического и поэтического слова, об отношениях лирико-патетической речи к ее источникам в словаре эпоса. В общем выводе подтвердилось бы положение, высказанное нами выше, что в вопросе о *Naturgefühl* от Гомера к эллинизму движется одна и та же струя, и что мы имеем право устанавливать отличия не по существу, а лишь по степени зрелости и развития.

Иное понимание дела обнаруживает Бизе в отделе, посвященном «наивному чувству природы в мифологии и у Гомера» (с. 7 и следующ.). Общее впечатление такое, что мифология *заслоняла* грекам природу, мешая им стать к ней лицом к лицу, и что *Naturgefühl* стал возможен, лишь когда мифология *удалилась* из сферы сознания: «Природа обрела свою самостоятельность и самостоятельность в фантазии греков с переходом натуралистических божеств в нравственные силы, с разложением веры рефлексией. Необходимо было рушиться идеальному миру богов, надстроившемуся над миром реальным, чтобы эстетическое чувство могло *снова всецело* (*wieder voll*) овладеть миром действительности» (с. 11). Полагаю, что выражение «*wieder voll*» просто неумелое выражение: не предполагает же автор существование доисторического *Naturgefühl* до его заслонения образами мифа? — Я предложу еще несколько выдержек: с. 15: «Симпатическое понимание природы, заставляющее ее радоваться и сетовать с человеком, отражая в себе все движения человеческого сердца, предполагает символизирование душевных движений актами внешней природы и одухотворение природных явлений. То и другое находится у Гомера лишь в зародыше». Но

что же такое мифология, как не символизирование и не олицетворение? «Вся природа у Гомера, — говорит автор в другом месте (с. 17), — образно демоническая: солнце — прекрасный юноша, заря — розоперстая дева и т.п. Мифологическое олицетворение ипостазировало жизненные начала природных явлений в личные божественные существа, в которые веруют набожные умы, не отделяя их от самих явлений. Поэтическое одухотворение отличается от мифологического тем, что оно — сознательно эстетическое, что фантазия поэта отождествляет свою личность, перенесенную на предмет, с ним самим, свою возбужденность с причиной возбуждения. Он вживается в треск пламени, и оно принимается хихикать; он скользит, падает, крутится с пенистыми волнами потока, и ему кажется, что он весело мчит в долину; что ветер плачет, солнце улыбается, дождливое небо плачет и т.д.». Перенесем все эти объекты поэтической фантазии в сферу, например, гомсровского мирозерцания: смех и слезы и сочувствие останутся, но смеяться, сетовать, сочувствовать будет солнце — Гелиос, божество потока, нимфа дерева — дриада и т.п., и это будет *общим* верованием, не *личною* поэтической грезой. В этом главное отличие мифологического и поэтического Naturgefühl, отличие вместе с тем указывающее и на их внутреннюю связь. «Идеальный мир богов» не рушился, а мифология превратилась в поэзию.

Богатый материал для истории «чувства природы» дала автору греческая лирика. Но вопрос в том: как и чем руководиться при выборе этого материала? Не всякое сравнение, картинка с натуры, встречающаяся у лириков, служит выражением нарастающего крепнущего Naturgefühl. Многие принадлежат более древнему, мифологическому складу мысли, и сам Бизе налагает на себя руки, постоянно указывая на аналогии современной народной песни, которую, как момент в развитии Naturgefühl, он не может же отождествлять с личною лирикой греков. Ясно, что образы этой лирики были в ходу до нее и в ней лишь приладились к новому содержанию чувства. Таково сочетание весны и любви, общее место трубадуров и миннезингеров, встречающееся у Феогида (Ἐρως καὶ “Ἐρως ἐπιτέλλεται”)² и в идиллии к весне Мелеагра (с. 24, 104—105)³; таково желание поэта — стать птичкой, чтобы перенестись, куда зовет желание: образ, знакомый немецким, шотландским, итальянским, литовским и славянским песням (сл. с. 25, 41, 51 и прим. 59). Сл. с пожеланием «κουρόπτερος ὄρνις εἶθ’ εἶην» (Androm. 847, 861) начало народной греческой песни: «Νὰ ἦμουν πουλὶ νὰ πέταγα, νὰ πῆγαίνα του φῆλου». Как в народной лирике природа отзывается на человеческое горе, так и в Бионовом плаче над Дионисом (с. 77—78)⁴:

τὰν Κύπριν αἰαῖ
ὄρεα πάντα λέγοντι καὶ αἱ δρύες αἰαῖ Ἄδωνιν
καὶ ποταμοὶ κλαίουσι τὰ πένθηα τὰς Ἀφροδίτας
καὶ παγαῖ... δακρύντι
πάντας ἀνὰ κναμῶς ἀνὰ πᾶν νάπος οἰκτρὰ ἀηδῶν
αἰάζει νέον οἶτον ἀπώλετο καλὸς Ἄδωνις.

Гекуба хочет обнять Поликсену, как плющ обвивает дуб (Eurip. Nek. v. 398; сл. стр. 48). Малорусская песня любит представление калины на могиле: в ветвях кукует зозуля, покойнику оттого будто легче лежать. Древнеримская гробница из времен Доминициана, открытая в окрестностях Рима в *Vigna Sassi*, украшена ландшафтом *al fresco* и следующею эпитафией:

οὐ βάτοι, οὐ τρίβολοι τὸν ἐμὸν τάφον ἀμφὶς ἔχουσιν,
οὐδ' ὄλολυγαῖα νυκτερὶς ἀμπέταται
ἀλλὰ με πᾶν δένδρος χαρίεν περὶ ρίσκον ἀνέρπει
κυκλόθεν εὐκάρποις κλωσὶν ἀγαλλόμενον
πωτᾶται δὲ περίξ λιγυρὴ μινυρίστρ' ἀήδων,
καὶ τέττιξ γλυκεροῖς χεῖλεσι λείρα χέων
καὶ σοφὰ τραυλίζουσα χελειδονίς ἦτε λιγύπνους
ἀκρις ἀπὸ στήθους ἠδὺ χέουσα μέλοα⁴ и т.д.

Ласточка и соловей, быть может, как вестники весны? В новогреческой песне Дим просит похоронить его, а в могиле оставить оконце с правой стороны, чтобы ласточки оповещали его о весне, соловьи ему пели в прекрасном мае:

Κί ἀπὸ τὸ μέρος τὸ δεξι ἀθήστε παραθύρι,
Τὰ χελιδόνια νὰ ρχωνται τὴν ἄνοιξιν νὰ φέρουν,
καὶ τ' ἀηδόνια τὸν καλὸν Μάην νὰ μὲ μαθαίνουν.

Народный стиль провансальской альбы, опоэтизированный в «*Wächterlieder*» Вольфрама фон Эшенбаха и в прелестном эпизоде «Ромео и Юлии»⁵, встречается уже в эпиграммах Мелеагра:

⁴ Мою могилу не опутывают ни ежевика, ни колючая лоза,
Не кружится над ней с пронзительным воем летучая мышь,
Но вокруг моего гроба вверх тянутся все, какие ни есть, прелестные деревья,
Гордые своими плодоносными побегами.
Порхает вокруг него звонкий певец-соловей
И цикада, льющая со сладких губ лилейные напевы,
И бормочущая мудрости ласточка,
И звонко стрекочущий кузнечик, льющий из груди сладкую песнь...

Подстрочный пер. Н.П. Гринцера.

для влюбленных ночь прошла слишком быстро, и они сетуют на петуха, вещающего утро, на Гелиоса, который злостно бросил на них свои лучи, ὡς βάλλων ἐπ' ἐμοὶ φῶς ἐπιχαιρέκακον (с. 102)^{6*}. Тем же характером отличается и поэтическое накопление пожеланий: влюбленный желал бы быть тем-то и тем-то, лишь бы ближе к милой. Сл. ἐγὼ δ' ἔσοπτρον εἶην, — ὅπως αἰεὶ βλέπης με, — ἐγὼ χιτῶν γενοίμην, — ὅπως αἰεὶ φορῆς με (Anakreont. 22); ἐγὼ δ' ἔσοπτρον εὐρεθείην, Ζεῦ ἄναξ, — ὅπως αἰεὶ βλέπης με σύ, Καλλιγόνῃ — χιτῶν γενοίμην χρυσόπαστος ποικίλος, — ὅπως ἔχω σου θιγγάνειν τοῦ σαρκίου (Niketas Eugen., ed. Hercher, Erot. Script. II, 458);

Wollt' Gott, wär ich ein lauter Spiegelglas,
Dass sich die allerschönste Frau
All Morgen vor mir pflanzeret,
Wollt Gott, wär ich ein seiden Hemdlein weiss,
Das mich die allerschönste Frau
An ihrem Leibe trüge. (Des Knaben Wunderhorn, III, p. 109)^{7*}.
(См. Biese, p. 144, прим. 116).

Сравнения с народной песней, которые я мог бы легко умножить, должны были бы указать автору на необходимость распределить запас своих выписок по несколько иным категориям и значительно изменить свой взгляд на последовательное развитие эстетического чувства природы.

Скромное место отведено в его книге греческому роману. С оценкой Лонга (с. 122 и сл.) вообще нельзя не согласиться, но следовало более оттенить поэтическое значение этой «потенцированной эллинистической идиллии», которая, со стороны техники *Naturgefühl*, заслуживала более тщательного разбора. Уже самый замысел романа, рассказывающего о любви пастуха и пастушки в глухом уголке Лесбоса, стоит в непосредственной связи с тем стремлением к природе, к простоте деревенской жизни, к «опрощению», которое всегда сопровождает развитие *Naturgefühl*. Людям приелась городская жизнь: «Деревня многим лучше», говорят они: ἀγρὸς τέρψιν ἄγει (Julian. Aegyptios III, p. 204, 43, у Biese, p. 115); нет ничего лучше и приятнее богам, как жить земледелием: ἀμείβεται γὰρ ἡ γῆ κάλλιστα καὶ δικαιοτάτα τοὺς ἐπιμελουμένους αὐτῆς... οὕτως ἄρα καλὸν καὶ εὐδαιμονικὸν καὶ θεοφιλες τὸ ζῆν ἀπὸ γεωργίας ἐστὶ (Stob. Floril. II, 336. Mein., у Biese, p. 121). Но первое откровение деревни, природного быта, воспринимаемое горожанином, никогда не обходится без известного частью бессознательного, часть риторического шаржа. Как современная нам литература, прежде чем открыть настоящих крестьян, увлекалась пейзажами, так было, например, и с Лонгом. Его Дафнис и

Хлоя наивны и невинны до глупости, их простота немислима именно в пастушеском быту. Хлоя полюбила Дафниса, не зная того, не понимая, что с нею делается: она не ест, не спит, забросила стадо; то бледнеет, то краснеет — и это состояние сравнивается с состоянием коровы, укушенной оводом (οὐδὲ βοὸς οἴστρω πλῆγείσης τοιαῦτα ἔργα). Дафнис не знает, что такое любовь; досужая Ликэна наставляет его в ее тайнах, и он тотчас же спешит к Хлое — чтобы, промешкав, не позабыть урока (καθάπερ δεδοικῶς μὴ βραδύνας ἐπλάθειτο). Судно несется вдоль берега острова, моряки поют, и эхо вторит их песне в лесу. Хлоя смотрит то на море, то на лес и спрашивает Дафниса: нет ли моря и пловцов и по ту сторону леса: она не знает, что такое эхо, и Дафнис рассказывает миф о ней^{8*}. Дафнис — найденыш, воспитанный в пастушьей среде, оказывается впоследствии сыном богатого человека. Признание совершилось, отец обрадован и говорит, что оставит Дафнису и другому своему сыну, Астилу, много золота, серебра и угодий, а Дафнису особливо и то местечко, где он вырос и пас своих коз. Дафнис вскакивает: «Хорошо, что ты мне напомнил о них, отец! Чай, они пить хотят и ждут, чтоб я дал им знак моею свирелью». Он хочет идти; все рассмеялись, что, став баринном, он захотел быть пастухом.

Интересно для связи позднейшего греческого романа с древнею лирикой следующее наблюдение Бизе (с. 28, 124—125): У Сапфо юноша обращается к девушке: Ты мне мила — и недоступна,

οἶον τὸ γλυκύμαλον ἐρεῦθεται ἄκρω ἐπ' ὕδα
 ἄκρον ἐπ' ἀκροτάτῳ λελάθοντο δὲ μαλοδρόμηϊ;
 οὐ μὰν ἐκλελάοντ', ἀλλ' οὐκ ἐδύναντ' ἐπικέσθαι.

Неприступная девушка — яблочко, млеющее на высокой ветке дерева, которой не достал никто. Этот простой, символический образ разработан Лонгом в целую картинку, но так, что забыта именно существенная часть: символ девушки-яблочка. «С одной яблони свяли все плоды, не было на ней ни яблока, ни листа, ветки стояли обнаженные; одно лишь яблоко осталось на самой высокой ветви, большое и красивое, всех душистее. Садовник побоялся полезть за ним, либо не позаботился его снять, а быть может, и сберег его для влюбленного пастуха. Увидев его, Дафнис полез на дерево, не обращая внимания на запрет Хлои, которая, раздосадованная этим, ушла к стаду. Взобравшись на дерево и сорвав яблоко, Дафнис принес его в дар Хлое и так сказал ей, еще разгневанной: “Яблоко это произвели прекрасные Горы, воспитало красивое дерево, вызрело оно на лучах солнца, сохранила его судьба. Посмотрел я на него и не захотел его оставить, не то оно упало бы, и его раздавило бы пасу-

щеся стадо, либо шипящая змея осквернила бы своим ядом, либо оно сгнило бы от времени. Ты полюбовалась им, и оно достойно похвалы (βλελόμενον ἐλαϊνούμενον?). Яблоко досталось Афродите, как признание ее красоты; такое же приношу тебе и я. Свидетели равносильны: тот был пастух овец, а пасу коз". Так говоря, он опустил яблоко ей на грудь, а она поцеловала нагнувшегося к ней, так что Дафнису нечего было раскаиваться в отваге, с которою он полез на такую высоту: поцелуй был лучше и золотистого яблока».

Бизе не захотел проследить развитие *Naturgefühl* в среде греческой же, но христианской литературы; может быть, он восполнит этот пробел во второй части своего труда, которую обещает посвятить римлянам. Это вопрос, мало тронутый и чрезвычайно важный для всех интересующихся развитием эстетического чувства природы на почве средневековой и новой Европы.

Византийцев автор вовсе не затронул, то есть, византийский роман, поскольку он явился продолжением греческого. Как подражание, он крайне слаб, орудует избитыми общими местами, переполнен риторикой; но в нем есть, на мой взгляд, и новое течение *Naturgefühl*: струя народной песни пробилась в него своими образами, как народная сказочная схема в содержание Каллимаха и Хризоррой. — Но об этом при другом случае^{9*}.

Комментарии

ЖМНП. 1883. Ч. ССXXIX, сентябрь. Отд. 2 С. 105—112.

Веселовский лишь обозначил в плане «Исторической поэтики» несколько основных «идеалов», которыми он предполагал заниматься. Один из них был озаглавлен: «Из истории *Naturgefühl*». За несколько лет до этого он написал рецензию на немецкое издание первой из книг Альфреда Бизе, исследующее чувство природы (*Naturgefühl*) в его изменении от эпохи к эпохе. В то время это было уже не единственное, но самое известное исследование темы. В настоящем издании позиция в плане «Исторической поэтики» сделана заглавием к журнальной рецензии Веселовского, поскольку, как это часто происходило с ним, оценивая чужое, он намечал и свой путь.

Книга Бизе вышла в двух частях в 1882 и 1884 гг. Веселовский откликнулся на первую — о чувстве природы у древних греков; вторая была посвящена римлянам. Бизе продолжил свое исследование, и его книга о чувстве природы в Новое время появились в русском переводе: *Альфред Бизе. Историческое развитие чувства природы* / Пер. Д. Коробчевского. СПб., 1890.

^{9*} *Александрийцами* называли тех поэтов эпохи эллинизма (III—II вв. до н.э.), кто жили в Александрии или были связаны с ней. Самый известный из них — Феокрит — создал цикл «Идиллий» (*греч.* картин), положив начало буколической поэзии, стоящей у истоков обращения к природе как к идеалу.

^{2*} *Феогнид* — греческий поэт VI в. до н.э., автор элегий, написанных дистихом, в которых темы пира сочетаются с нравственными наставлениями.

^{3*} *Мелеагр* (140—70 гг. до н.э.) — греческий поэт и философ родом из Гадары (Сирия); один из самых известных авторов эпиграмм. Имеется в виду его идиллия «Весна». Русский перевод К. Масальского см.: Греческая эпиграмма / Сост. примеч. Ф. Петровского и Ю. Шульца. М.: 1960. С. 165—166.

^{4*} В «Плаче об Адонисе» Биона, эллинистического поэта (II до н.э.) горе Афродиты готова разделить вся природа. Весь эпизод, из которого приводит цитаты Веселовский, звучит так:

«Горе Киприде!» —

Все восклицают холмы, «Об Адонисе плачьте!» — деревья.

Реки оплакать хотят Афродиты смертельное горе,

И об Адонисе слезы ручьи в горах проливают.

Даже цветы покраснелись — горюют они с Кифереей.

Грустный поет соловей по нагорным откосам и долам,

Плача о смерти недавней: «Скончался прекрасный Адонис!»

Эхо в ответ восклицает: «Скончался прекрасный Адонис!»

Пер. И. Грабарь-Пассек.

^{5*} Веселовский приводит примеры (взятые из разных эпох) той поэзии, которая связана с восходом солнца, с утром, приносящим разлуку влюбленным. С провансальской альбой он сравнивает песнь друга, стоящего на страже (*Wacht*), — персонажа немецких миннезингеров XIII в., в том числе Вольфрама фон Эшенбаха. Этот же ряд продолжает сцена расставания Ромео и Джульетты у Шекспира (акт III, сц. 5).

^{6*} У Мелеагра есть две эпиграммы, обращенных к Демю и получивших название «Нежеланная утренняя заря». Веселовский приводит последнюю строку второй из них:

Утро, враждебное мне! Что так тихо ты кружишь над миром?

Нынче, когда у Демю млеет в объятьях другой?

Прежде, как с нею, прекрасной, был я, ты всходило скорее,

Точно спешило в меня бросить злорадным лучом.

Пер. М. Гаспарова.

^{7*} Песня из трехтомного сборника «*Des Knaben Wunderhorn*» («Волшебный рог мальчика»), составленного немецкими романтиками Л.А. Арнимом и К. Брентано в 1806—1808 гг. Туда вошли собранные и обработанные ими тексты народных песен и баллад. В приведенном тексте, помимо традиционного для любовной поэзии утреннего мотива, звучит желание влюбленного обернуться каким-либо предметом, к которому бы прикоснулась та, кого он любит: «Если бы Бог дал мне стать чистым зеркалом, в котором наипрекраснейшая дама возникла бы поутру; если бы Бог дал мне стать шелковой белой рубашкой, в которую наипрекраснейшая дама облачила бы свое тело».

^{8*} *Миф о ней* — т.е. о нимфе Эхо.

^{9*} Веселовский обещает более подробный разговор о греческом романе, которым, вероятно, уже пристально занимается (см. подробнее раздел о жанре романа).

Из поэтики розы

Где наша роза,
Друзья мои?
Увяла роза,
Дитя зари.
(Пушкин, «Роза»)

I

Роза и лилия как-то затерялись среди экзотической флоры современной поэзии, но еще не увяли и по-прежнему служат тем же целям символизма, выразителями которого были в течение веков. Средство осталось, содержание символа стало другое, более отвлеченное, личное, нервное, расчленяющее; многие из образов Гейне были бы непонятны поэтам, певшим о розовой юности (*rosea juvena*) и создавшим эпитет «лилейный».

Как зарождается и развивается символика цветов, без которой не обошлась ни одна народная или художественная поэзия? Качества местной флоры определили тот или другой выбор: немецкая средневековая поэзия излюбила липу, фиалку; русская народная песня — калину, вишню, руту, барвинок и т. п.; красота цветка, чаще его отношения к знаменательным явлениям природной и личной жизни в их взаимодействии, выдвинули его перед другими, вызвали ряд ассоциаций; от емкости образа зависит их количество и разнообразие; на них-то и перенесен интерес, нередко образ цветка почти исчезает за подсказанным ему человеческим содержанием. Он, в сущности, безразличен: весенний цветок, каков бы он ни был, мог всюду вызвать те же чаяния и ту же работу мысли; в тургеневском: «Как хороши, как свежи были розы!»^{1*} — дело не в розах, а в качестве захватывающих воспоминаний. Оттого сходные поверья привязывались к разным цветкам, легенды, приуроченные к захожему цветку, приставали к туземному. Мифологи должны принять в расчет эту возможность психологических совпадений и исторических влияний.

Так создавались цветочные символы и вступали в борьбу за жизнь: одни вымирали, либо удержались в тесных границах какой-нибудь народной песни, другие входили в литературный круговорот, становясь в широком смысле международными. Победа обусловлена отчасти тем, что я выше назвал емкостью образа. В этом тайна его поэтической красоты; роза цветет для нас полнее, чем для грека, она

не только цветков любви и смерти, но и страдания и мистических откровений; обогатилась не только содержанием вековой мысли, но и всем тем, что про нее пели на ее дальнем пути с иранского востока.

Роза распространилась от Персии через Фригию и Македонию до Греции и Рима, от мусульманских окраин до севера Европы, куда проникла лишь в христианскую пору, с ней перенесся и рой окружающих ее южных сказок, и часть поэтического символизма, объяснимого лишь в местностях, где роза была из туземных ранних весенних цветов. Там она естественно являлась вестницей весны, поры желаний и любви; символ весны стал символом любви, эмблемой Афродиты и Харит. В целом ряде образов, еще и теперь звучащих в поэзии, это отождествление развито до мелочей: роза — цветок желанный, ее ищут, к ней стремятся; либо она еще не развилась, или завяла, отцвела, облетела; брать розы, плести из них венки — признак любящего; так уже у Аристофана и в западнославянских народных песнях; в западной поэзии сорвать розу символизирует то же, что русская и немецкая песни выражают реальным образом сада, цветника, который кто-то потоптал, обломал. На этих представлениях построена аллегория «Roman de la rose»^{2*} в сказках типа «La belle au bois dormant»^{3*} — красавица погружена в волшебный сон, все кругом нее замерло, застыло, и все снова зажило, расцвело, когда явился суженый. В немецкой сказке девушка названа Dornröschen, роза на шипе, в греческой — Родья: роза.

Роза стала символом красавицы, милой; в таком значении знает ее уже Плавт и народная романская поэзия. «Душистая роза моя» (*Rosa fresca aulentissima*) — обращается к девушке один из древнейших итальянских поэтов^{4*}; «La verginella è simile alla rosa»^{5*} (Ариосто) — подражание Католлу; «в понедельник ты красавица, во вторник кажешься мне цветком», поется в одном тосканском *rispetto*^{6*}; с каждым днем — цветок другой, «утром в воскресенье ты — роза на шипе, а когда снова настанет понедельник, ты — роза, снятая со стебля» (*E poi vien la domenica mattina, / Par che siete una rosa in sulla spina, / Ritorna il lunedì dell'altra volta, / Stete una rosa in sulla spina colta*).

Когда в византийской поэме о Дигенисе^{7*} его милая зовет его прекрасной, распутившейся розой, роза понята как символ красоты вообще. «Ты роза, и я роза, — поется в одном критском двустишии, — будем расти вместе, смешаем ветви, дабы ничто нас не разделило». Цвет розы — яркость желанья, но и краска стыдливости.

И в то же время роза — символ смерти; любовь и смерть уже у древних сплывались в символе мирта, сплетаются и в современных западных поверьях о розмарине. Дело не в философском или романтическом отождествлении этих идей, а в наивном представлении древнего человека, держащемся еще и теперь, что весной

не только обновляется все живущее, но и усопшие, души предков временно оживают, показываются на земле, общаются с людьми, желанные и страшные, таинственные. И для них наставала весна, расцветала роза: весной, когда совершались по ним поминки, на римской тризне (*escae Rosales*) главную роль играли розы; их делили между присутствовавшими, гирляндами украшали гробницы; обряд этот называли *Rosaria* или *Rosalia*. Он обобщился: розы стали принадлежностью похорон, их возлагали на изображения ларов — предков, домовых, и у Гекаты был венок из роз.

Славянские названия для цветка: рожа, ружа, роза — указывают на латинское происхождение; к нам оно перешло от южных славян, вместе с ним переселилась и память о русалиях — тризнах и русалках, духах усопших, которых когда-то на далеком юге чествовали жертвою роз.

II

В христианскую пору все эти представления и обряды были заподозрены церковью как языческие, но красота символа восторжествовала. Возложение цветов на могилы усопших было запрещено, но обычай не вымер, о нем говорят бл. Иероним и Пруденций; в Германии еще и теперь удержалось название *Rosengarten*^a для кладбища, а Розалии пережили в западном обозначении Троицына дня: Пасха роз (*rosarium, rosata*), что отвечает славянской «русалии». Три розы на одном стебле — знак, что в семье будет невеста, говорят в Германии; но одинокая роза, расцветшая осенью, предвещает смерть, а из белых цветов шиповника вяжут похоронные венки для девушек. — Средневековый рай полон роз: богородица представляется сидящей среди розовых кустов, на которых щебечут птички; ее венчают розами, розы распускаются на гробницах святых, вырастают по смерти из их уст, глаз и ушей; алые и белые розы расцвели в январе из шипов и терний, на которые бросился св. Франциск, чтобы умертвить вожделения тела.

Символ применился к новому мировоззрению, но так, что его связи с древним легко уследить. Казалось бы, христианству принадлежит понимание розы как символа мученической крови, мученичества, в противовес с лилией, символом невинности, целомудрия подвижника. Между тем роза и кровь сблизилась уже в классической древности: роза произошла от крови Адониса, смертельно раненного вепрем, влюбленная в него Афродита смешала его кровь с нектаром и превратила в красный, как кровь, цветок; либо роза была вначале бе-

^a Розарий (нем.)

лая, но стала алой от крови Афродиты, уколотой терниями, когда она искала Адониса. В мусульманских легендах слышен отзвук того же представления: роза окрасилась кровью влюбленного в нее соловья.

В Средние века, со времени св. Амвросия, роза стала символом крови Христовой, самого Христа, Христа страдающего. «Взгляните на эту божественную розу, — говорит св. Бернард, — страдание и любовь соперничают друг с другом, чтобы придать ей яркость и цвет пурпура. Цвет, без сомнения, от крови, истекшей из ран спасителя... Как холодной ночью роза бывает закрыта и раскрывается лишь утром при первых лучах солнца, так и этот цветок, Иисус Христос, казалось, свернулся, точно от ночного холода, со времени грехопадения первого человека, но когда завершился круг времен, он внезапно распустился под солнцем любви...»

То же представление Христа розой мы встретим на другом конце Европы, как христианское толкование обычая, унаследованного от языческой старины. У елисаветпольских армян есть праздник Вардавар^{8*}, «преображение Христово»; он заменил древнее празднование Афродиты, которой посвящена была роза; Вардавар означает «сияние розы»; песни, которыми обмениваются парни и девушки в навечерие и ночь на «преображение», сопровождаются припевом, в котором говорится о розе. А христианское толкование такое: что Христос до своего преобразования был подобен розе в бутоне, и во время преобразования из его тела разлилось и загорелось розовое сияние, которое было и у Адама в раю и которым Христос показал славу и величие творца.

Символика розы распространилась и на Богородицу. Это — жезл от корня Иисея^{9*}, и цвет (Христос) выйдет из корня — так понимали пророчество Исаяи; с другой стороны, жезл Аарона (Числ. 17) стал символом «Пресвятой Девы»: в западных изображениях Благовещения он изображен расцветшим деревом, на нем св. Дух в виде голубя. Под влиянием этой символики изменился рассказ первоэвангелия Иакова (гл. 9)^{10*}, где на Иосифа, держащего в руках жезл, спускается голубь в знамение того, что он будет обручником Богородицы: этот жезл также расцветал. Народная фантазия принялась работать в этом направлении: рассказывали, что в числе знамений, бывших о рождестве Спасителя, было и то, что из ствола бальзама вырос голубь; либо в саду одного из волхвов вылетел голубь из цветка, что был краше розы. У св. Бернарда роза — уже символ Богородицы, и этот символ остался в христианской поэзии и искусстве: «rosa mystica» западного иносказания. В применении к жезлу Иисея богородица — розовый куст, роза — Христос. Видение младенца Христа среди куста роз в цвету встречается в житии св. Сузона; в немецких поверьях и песнях розы по-

являются на кустах, давно не дававших цвета, когда Богородица, уже зачавшая от Св. Духа, пробиралась в тернистой чаще; либо «роза Марии» расцветает в ночь на Рождество на кусте, на котором «Пречистая Дева» повесила пеленки. Все это объясняет образ, встречающийся в немецкой песне и в целом ряде малорусских, белорусских и моравских; на горе стоят три ложа, три гроба, лежат в них Господь Бог, Богородица, св. Иоанн; над св. Девой вырастает роза, из нее вылетает птичка: то не птичка, а Сын Божий! — Лоза Иессея, жезл Аарона и Иосифа, с покоящимся на нем Св. Духом — голубем — все это сближено было с образом розового куста, может быть, с представлением райского крестного древа — и все это послужило символом воскресения или вознесения.

III

Две символики розы встретились на почве русской народной поэзии, языческая и христианская: русалки, олицетворение древних Розалий, и мистическая роза-Богородица, из которой выпархивает к небу птичка; в первом случас дело идет о захожем с Юга названии, во втором — о западно-христианском представлении. Наша собственно лирическая народная песня знает розу лишь в неясных очертаниях. В одной белорусской волочечной^{11*} песне девушка холлила червоную розу на огороде, сплела из цветов венок, положила на голову, «пришпилила» и говорит: «Кабы у меня личико такое было, не ходила бы я пешком, а ездил бы на шести конях, на воронных». Откуда ни взялись буйные ветры, унесли венок за темные леса, на быстрые реки; девушка просит братьев достать его, но они утомят коней, секиры о леса иступят, рек не замостят; быть тебе, сестрица, без «червоного венка». Венок должен достаться лишь суженому, он сбережет розу. «Покопаю лозу, да посажу рожу» — так начинается песня с Вольни; за каждым стихом припев: «Стороною, дождичек, стороною, не на ту рожечку червоную!» Ее стерегут отец, мать, брат и сестра, не уберегли; только после сторожи милого девушка говорит: «Твоя сторожа, не оципана рож».

В белорусской свадебной песне роза заменила народную руту, за ней остался — «желтый цвет»; в другой, также свадебной, червоная роза говорит, что у нее нет белого цвета. Очевидно, она заменила собою традиционную калину, как, быть может, и в следующей малороссийской песне: «Зеленая дубрава, скажи мне правду: какое зелье раньше расцветает, хрещатый барвинок, душистый василек или полная роза? — Раньше цветет барвинок, у василька три запаха, но нет краше полной, червонной розы». Следует еще вопрос ду-

браве: «Какая самая ранняя весенняя птичка: зозуля, соловей или лебедь? — Зозуля всех раньше вылетает, у соловья три напева, но нет краше белой лебедушки». Параллелизм завершается в третьем вопросе, приводящем к уравнию: роза = лебедушка = мужняя жена. «Кто засыпает зарю: молодая девушка, бедная вдовушка — или мужняя жена? — Девушка засыпает зарю, у бедной вдовушки сорок дум, но нет в свете лучшей мужней жены, “господыни”».

Параллелизм не выдержан или перепутан, как в одном варианте той же песни: василек, барвинок, червоная калина = мужняя жена, бедная вдова, молодая девчина.

Чем дальше на север, тем более блекнет у нас роза. Великоорусская песня знает лишь *розовые цветы* рядом с алыми, голубыми или лазоревыми. В одной, очевидно, захожей песне девушка и парень препираются, задавая друг другу неисполнимые задачи. «Сшей ты мне платьице из *розова листа* (варианты: из лазорева цвета, либо из макового листа; из алого цвету, которого нету!)», — издевается девушка, а молодец ей в ответ: «Напряди мне дратвы из дождевой капли». — В соответствующей нижненемецкой песне дело идет о платье из липовых листьев, о кнуте, свитом из воды и вина.

Едва ли мы не вправе заключить, что и розовые цветы, и розовый лист не указывают на живое, реальное представление о розе; она и не вошла в нашу народную песенную флору, как на Западе. Там она пробиралась в нее постепенно, из монастырских садов и рыцарских замков, где чудесный, захожий цветок холили и берегли за высокой оградой, а народная фантазия возбуждалась к представлению каких-то заповедных, таинственных цветников, куда пути заложены. Таково представление о *Rosengarten*'е в Вормсе и Тироле¹²: к последнему ведут четверо золотых ворот, и обведен он, вместо стены, шелковой нитью, но горе тому, кто проникнет к его розам, аромат которых разносится по лесу: смельчак поплатится рукой и ногой. Там царит демонический Лаурин, похитивший красавицу Симильту; витязи старонемецкой поэмы, носящей его имя, отваживаются на подвиг, Лаурин взят в плен, красавица освобождена. Демоническое существо, властитель роз, напоминает очертания международной сказки: об отце, который, отъезжая, спрашивает дочерей, какого гостинца каждой из них привезти. Одна просит одного, другая другого, третья заказывает привезти ей цветок; чаще всего — это роза, она в саду какого-то чудовища, змея, волка; сорвать цветок — поплатиться жизнью; отец откупается тем, что обещает свою дочь в жены чудовищу-оборотню, который впоследствии оказывается заклятым царевичем. В сказке у Афанасьева цветок не назван: отвечая на вопрос отца, девушка рисует что-то на бумаге и говорит: привези мне, батюшка, вот *эдакой* цветок!

На Западе тайна Rosengarten'a была нарушена и роза вошла в оборот народной поэзии; у нас было иначе, и понятно, почему легенды и иносказания о розе у нас не свои. Таков символ Богородицы-розы. По малорусскому поверью, несомненно, отреченного происхождения^{13*}, она и зачата от розы; болгарское пове-рье заменяет розу васильком. В старофранцузском романе об императоре Фануиле сходное рассказывается по какому-то апокрифу, о бабке Богородицы, будто бы дочери Авраама: она зачала, понюхав от райского дерева, древа познания добра и зла, от плода которого вкусил Адам. Господь велел перенести дерево в вертоград Авраама: на этом дереве будет распят Христос; пока ангел спускается каждый день на древо и цветок, оберегая их. Евреи обвиняют девушку в порочной жизни: она ввержена в пламя, но Господь покрыл ее цветами, розами; до тех пор розы не водились на земле; огненные языки обратились в лилии, розы и цветы шиповника, искры — в птички. Назвали то место Champ-floři — цветник; там будет страшный суд; обычное предание относит его к Иосафатовой долине.

Легенда эта встречается в местном приурочении к Вифлеему; так у псевдо-Мандевилля^{14*} дело идет о безыменной девушке, обвиненной в нарушении целомудрия; она осуждена на костер, но горящие головни обращаются в красные, сырые — в белые розы, первые розы на земле. Это одна из многих легенд, примкнувших к кругу поэтических сказаний о богородице, к евангельскому рассказу о сомнениях Иосифа.

Место действия в Champ-fleurі (долине цветов, скорее роз); в одном современном греческом предании, тождественном с Мандевиллевским, говорится именно о долине роз. Старофранцузское «fleur» стало как бы показателем розы; действующие лица византийско-французского романа носят имена Floře и Blancheфleur^{15*}: она белая роза или лилия, он — красная роза; замечу, что Champ-floři — старофранцузский синоним рая.

Так языческая символика розы проникла в кругозор христианства, порой ярко вспыхивая, часто одухотворяясь. От Афродиты и Адониса путь был долгий, и новое освещение не всегда одолевало старое понимание образа. У Данте роза — богородица (Par. XXIII, 73), вечными розами зовутся избранники (ibid. XII, 19), рай — гигантская роза, белая, вечная, ее лепестки — святые, святая дружина, с которой Христос сочетался своей кровью; ангелы, белоснежные, с золотыми крыльями, спускаются в нее, точно рой пчел, принося мир и любовь (ibid. XXXI). А у Гейне соловей еще влюблен в розу, как в восточных сказках, и роза искрится любовью; но этого нам не понять:

Diese Welt glaubt nicht an Flammen,
Und sie nimmt's für Poeste^{16*}.

(Heine, Neuer Frühling, № 34).

Комментарии

Привет. Художественно-литературный сборник. Изд. О-ва вспомоществования нуждающимся ученицам Василеостровской гимназии в Петербурге. СПб., 1898. С. 1—5.

Переиздано в качестве приложения к изд.: *А.Н. Веселовский. Из истории развития личности. Женщина и старинные теории любви.* СПб., 1912. С. 64—69.

Печатается по тексту: *Избр. стат., 1939*, который выверен по авторским корректурным листам, сохранившимся в архиве А.Н. Веселовского, и прокомментирован М.П. Алексеевым.

Статья была написана во второй половине 1890-х гг., вероятно, одновременно с работой «Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля», где роза возникает как «яркий пример растяжимости символа, ответившего на самые широкие требования суггестивности» (*ИП, 2006, 476*).

«Некоторый фактический материал статьи взят из книги: *Ch. Joret. La rose dans l'antiquité et au moyen âge* (Paris, 1892), — но по общему своему замыслу и по богатству сопоставлений, сделанных на основании знакомства с первоисточниками, — статья совершенно самостоятельна и лишней раз свидетельствует как о богатстве эрудиции Веселовского, так и о его умении обобщать материал, накопленный самостоятельными исследованиями в самых разнообразных областях» (*Алексеев, 1939*).

По поводу круга символических значений «розы» см. статью В. Топорова в энциклопедии «Мифы народов мира» (Т. 2. М., 1988. С. 386—387; библиография); *C.S. Lewis. Allegory of Love.* Oxford, 1936.

¹ Первая строка одного из «Стихотворений в прозе» (*Senilia*) И.С. Тургенева заимствована из стихотворения И.П. Мятлева «Розы», которое открывается этой же строкой. Стихотворение И.П. Мятлева было напечатано в 1835 г.; на него как на источник тургеневского текста впервые указал А.Ф. Кони в 1884 г.

² О «Романе о Розе» см. коммент. к статье «*Из истории развития личности: женщина и старинные теории любви*». В романе символика центрального образа меняется: «В первой части Роза — символ недосыгаемой, но прекрасной любви, во второй она воспринимается как Эрос, анаграммой имени которого является ее имя, а также как метафора женского тела и женской невинности» (*Смолицкая О. Роман о Розе // Энциклопедия литературных героев. Зарубежная литература. Античность. Средние века.* Кн. 2. М., 1998. С. 333).

³ «*La belle au bois dormant*» — «Красавица в спящем лесу», сказка Шарля Перро, вошедшая в сборник «Сказки матушки Гусыни» (1697). В 1812 г. в свой сборник сказок ее включили братья Гримм («*Dornröschen*»); тот же сюжет использовал В.А. Жуковский в «Спящей красавице».

⁴ Речь идет о произведении, приписываемом мало известному нам поэту *Чьело даль Камо* (*Cielo*, или *Ciulo*, *Ciullo dal Camo*), первая строка которого цитируется Веселовским: «*Rosa fresca aulentissima c'apar' nver la state!*» Само стихотворение представляет собой любовный спор (*contrasto*) между юношей и девушкой, напоминающий произведения народной поэзии южной Италии. Итальянские ученые долгое время относили этот стихотворный диалог к очень ранней поре, к концу XII в., почему Веселовский и называет его автора «одним из древнейших итальянских поэтов», однако осторожность такой формулировки и отсутствие имени автора в статье Веселовского вызваны, с одной стороны, его сомнениями в авторстве Чьело даль Камо, а с другой — знакомством с работой А. д'Анкона, который доказал, что указанный *Contrasto* не мог быть написан ранее 1231 г. (*Алексеев, 1939*).

^{5*} «*Девушка подобна розе...*» — начальный стих 42-й строфы первой песни «Неистового Роланда» Лудовико Ариосто (1474—1533). Ср. в известном «Подражании Ариосту» К.Н. Батюшкова: «Девуца юная подобна розе нежной, / Взлеянной весной под сению надежной...»

^{6*} Жанр народной песни, преимущественно любовной; само название образовано от итальянского слова «почтение», которое оказывается возлюбленной.

^{7*} «*Дигенис Акрит*» — памятник византийского героического эпоса, которому Веселовский посвятил статью: «Отрывки византийского эпоса в русском. Поэма о Дигенисе» (Вестник Европы. 1875. Т. II, апрель); в том же году с дополнениями она была напечатана на немецком языке (Russische Revue. IV. Jahrg. Bd. VI. Hf. 2. S. 539—570). А спустя два года Веселовский с сомнением обсуждает вероятность этой поэмы в качестве одного из источников «Слова о полку Игореве», на чем настаивал Всеволод Миллер (ЖМНП. 1877. Ч. СХСII. Август).

^{8*} О песнях, сопровождавших этот праздник, подробнее см. «Эпические повторения как хронологический момент» (ИП, 2006, 315). «Веселовский основывался на описании “вардавара” в селе Чайкенд, Елисаветпольского уезда, сделанном Калашевым в “Сборнике материалов для описания местностей и племен Кавказа”» (Т. XVIII. Отд. 2. С. 1—4) (Алексеев, 1939, 536).

^{9*} *Нессей* (библ.) — отец Давида.

^{10*} *Первоевангелие Иакова* — апокрифическое Евангелие, известное уже во второй половине II в. и с очень раннего времени имевшее широкое хождение, особенно в восточной церкви.

^{11*} *Волочечная песнь* — от «волочечник» — певчий, поющий вместе с другими; величально-поздравительная песнь весеннего обрядового обхода дворов.

^{12*} Образ «розового сада» (Rosengarten) в средневерхненемецкой поэме того же названия, написанной, вероятно, в XIII в., навеян был «Поэмой о Лаурине», входившей в группу поэм о борьбе Дитриха Бернского с карликами. «Поэма о Лаурине» создана тирольским поэтом, действие ее происходит в Тироле, где доселе есть местность, именуемая «розовым садом». Именно эту поэму о короле карликов, демоническом Лаурине, и о его чудесном розовом саду в диком лесу Веселовский и пересказывает далее в своей статье (Алексеев, 1939).

^{13*} *Отреченного происхождения* — т.е. возникшие вне пределов канонической веры.

^{14*} «Путешествия Мандевилля» были написаны около 1357 г. в Льеже первоначально на французском языке. Хотя их авторство и приписано (в главе 34) сэру Джону Мандевиллю, истинный автор неизвестен. В действительности «Путешествия» представляют собой компиляцию различных текстов. Живой повествовательный стиль обеспечил книге огромную популярность как источнику сведений о Востоке, призывом нового крестового похода на который она открывается.

^{15*} Более подробно о том, почему Веселовский называет роман «Флуар и Бланшефлор» (ок. 1170) «византийско-французским», см. в прим. к статье «Греческий роман».

^{16*} *Diese Welt glaubt nicht an Flammen...* — «Этот мир не верит в пламень / И принимает его за поэтический вымысел» — цитата из цикла Г. Гейне «Новая весна» (сборник «Новые стихотворения»). В качестве свидетельства того, как современность отвергает прежние идеалы, А.Н. Веселовский мог бы привести пример, гораздо более близкий к нему и по времени, и по характеру символики: в 1888 г. появился сборник сказок Оскара Уайльда и среди них — «Соловей и роза», где в финале роза была брошена в колею «и ее раздавило колесом телеги».

Возрождение

Взгляд на эпоху Возрождения в Италии

Я желал бы объяснить подробнее общие положения, изложенные мною во введении к моей книге, потому что они не столько руководили мною в исследовании, сколько объявились в его результате, как общий культурный итог. Это извинит кажущуюся специальность моей задачи: когда в историю общественных идей, под которой мы разумеем историю литературы, вносится новая последовательность, когда восстанавливаются органические связи развития, остававшиеся до сих пор нераскрытыми, специальное исследование не только извиняется своею целью, но оно необходимо.

В истории идей насильственных перерывов гораздо менее, чем обыкновенно думают. Эпохи упадка и возрастания, эпохи процветания и косности, — все это искусственные рубрики, группирующие известное количество фактов, произвольно отгороженных для удобства изучения. Логически защитить их невозможно; каждое поколение, каждая новая историческая школа меняет в этом отношении свой взгляд, потому что всегда оставляется открытым вопрос: где же собственно начался упадок, где зарождение тех идей, которым суждено проявиться во всем блеске на высоте народного развития? Оказывается, что и начало упадка, и начало зарождения обыкновенно бывают совместны, иногда как будто сильнее сказываются те и другие, и тогда мы спешим отметить эти эпохи соответствующим названием, успокаивающим нас своею кажущейся определенностью; иной раз эти начала как будто уравновешены, и мы не могли для подобных периодов найти лучшего наименования, как назвав их переходными. Но это название опять такое же условное, как и предыдущие, как обновленное Дрепером разделение истории народов¹ на эпохи детства, отрочества, юности, возмужалости, старчества и смерти. Как будто эти категории предполагают какое-нибудь реальное содержание, как будто их границы не сплываются в представлении каждого, хотя бы в приложении к возрасту отдельной личности? Все эти вопро-

сы, невольно поднимающиеся при изучении любой истории, встают для нас с новой силой в приложении к итальянской культуре, столь богатой содержанием и разнообразными влияниями на ход европейской образованности. Изучить падение и возрастание идей в самом источнике, откуда потекло интеллектуальное обновление Европы, представляется заманчивой задачей. Принципы Возрождения вышли отсюда, чтобы обойти потом всю Европу. Что же такое это Возрождение?

Что такое возродилось и что такое пало, уступая наплыву новых образовательных элементов? В каких условиях и границах совершилось то и другое, каким потребностям общественной мысли отвечало, была ли тут органически последовательная смена явлений, или она совершилась быстро, в смысле насильственного перерыва?

Наплыв византийских греков, падение Константинополя, влияние Медичей — вот в каком смысле отвечали до сих пор на этот вопрос. Далеко за всем этим представлялись последние проблески национальной мысли и итальянского слова, как последние берега когда-то зеленого оазиса; между ними и эпохой Возрождения протянулась голая полоса земли без признака растительности, без всяких следов жизни. Что же такое совершилось в этот промежуток? Ведь общество продолжало жить, думать и гадать, поминая старое, открытое или неприязненное новому веянию времени. Каковы бы ни были его отношения к новому, его симпатии или антипатии старине, в них во всяком случае должна сказаться та, какая ни на есть самодеятельность общественной мысли, которая и составляет органический переход между двумя эпохами, расторгнутыми по условным категориям.

Случайное открытие еще более убедило меня, в чем собственно нельзя было сомневаться теоретически: что смена произведена была не случайностью влияния, а в смысле последовательной выработки, органического перехода. Из страниц старой рукописи мне удалось восстановить литературный кружок, собиравшийся на рубеже XIV—XV столетий в садах Альберти потолковать об опустелых палатах старого Парнаса, о прелестях новой науки, присутствие которой смутно ощущается во всех разговорах, как новая превзошедшая сила. При помощи других современных свидетельств я вздумал досказать их недосказанные мысли, прочесть между строками, что они не считали нужным выразить яснее или сами сознавали неясно, потому что только нам, удаленным от них на целые века развития, становятся видны à vol d'oiseaux тайны того исторического движения, орудиями которого они являлись, то неуловимое скрещивание света и мрака, из которых слагаются

сумерки переходной эпохи, всегда волнующейся, смущенной, поделенной между надеждами будущего и печалью о прошлом.

Такого рода изучение не только осветило новым светом отношения итальянского Renaissance к туземной старине, но и сделало возможным точнее отделить явления специально итальянского Возрождения от сродных культурных фактов, которые в других странах мы привыкли называть тем же именем.

Некоторые соображения по этому вопросу могут не показаться лишними.

Эпоха Возрождения, Renaissance XV—XVI в., принадлежит к тем эпохам, на которых с особенным вниманием останавливается историк, который бы задумал приложить к фактам литературной жизни сравнительный метод, оказавший более блестящие результаты в области других наук. Это один из тех широких вопросов, к разрешению которого не довольно было одиноких сил одного народа, потому что его не обошла ни одна культурная среда, стоявшая под влиянием римского предания. Единство источника, из которого потекло все это движение — я разумею Италию, — не может нас успокоить, ни удержать от дальнейшего сравнения. Тот факт, что движение принялось и произвело результаты, показывает, что оно явилось желанным, что сама жизнь шла ему навстречу, готовая воспользоваться всяким толчком, который помог бы внутренним требованиям органического развития. Это органическое развитие готовилось тогда в сторону новой истории. Европа вымогалась к ней из Средних веков в литературе, в изменении социального быта и политических идеалов. То, что со своей стороны принесла ей Италия, только помогло национальному брожению, и всходы вышли разные, смотря по тому, в каком смысле происходило это национальное брожение. Отсюда то впечатление разнообразия, которое производит вообще вся эта эпоха: как личность в первый раз выходила тогда на сцену истории из безразличной скуки эпического типа, так на почве политических и религиозных интересов народы выступали из космополитической цепи, в которой империя и католицизм держали все средневековое человечество. Это не обошлось без борьбы; старые жизненные принципы не могли без боя уступить победы требованиям новой жизни; но эта борьба не массовая, не эпическая, а личная; мировые силы сошли со сцены, на которой движутся теперь мелкие партии, интересы школы. В Германии темные люди² и гуманисты, во Франции Плеяда и доживающая школа Marot и St. Gelais. Хронику заменила автобиография, добродушный fabliau, бичевавший касту, обратился в памфлет, направленный против личности, или заявлявший себя во имя национальной свободы против ненациональ-

ной прерогативы. Вся культура, вышедшая из этих посылок, носит отпечаток индивидуальности в личном и народном смысле. В Германии эта эпоха реформы, вся жизненная деятельность, оживленная научным влиянием Италии, обратилась к обособлению религиозного самосознания и народно-политического строя. Литература притихла, поскольку она не памфлет, не аугсбургское исповедание³, или не воспоминание и не побратание старине (Seb. Brandt и т. п.), и надо будет дождаться XVIII века, чтобы плоды научного движения вошли в плоть и кровь нации, вызывая новое самостоятельное творчество мысли. В Англии, наоборот, это эпоха высшего развития литературы в народном смысле этого слова, тогда как во Франции победа Плеяды готовит развитие того монархического вкуса в литературе, который приведет к централизации французской мысли и в XVII столетии найдет свое высшее выражение в Людовике XIV.

Каким переломом сказалась эта эпоха в Италии — вот вопрос, которого не может обойти никто, отдавший себе отчет в том влиянии, какое Италия имела на развитие европейского Renaissance в смысле возрождения классической науки. Да и вообще приложимо ли это название к Италии? Было ли у нее Возрождение, когда не было средних веков, по крайней мере, в том смысле, в каком они понимаются по ту сторону Альп⁴, когда вся культура старой Италии представляется нам, за немногими исключениями, органическим продолжением римской? Итальянцы — первородные сыны классического Рима; позже всех других романских наций они обособились в собственно романцев, потому что дольше других оставались римлянами в языке и жизни, в преданиях и верованиях. Сравнить итальянцев с римлянами республики никому, разумеется, не придет в голову; только с этой точки зрения сближение могло бы показаться неверным. Они потомки римлян времен упадка, когда политическая и литературная централизация Рима уже успела распасться; новые народы вторглись в его историю, как провинциалы вторглись в литературу. И там и здесь народная волна прорвалась в заповедный круг аристократического развития, приводя с собой тот вульгарный элемент в языке и выражении, которому так долго не давали ходу условные формы придворной литературы. Если мы привязываем итальянскую литературу к римской, то забываем на время Цицерона и Вергилия, и помним только посредство той вульгарной латинской поэзии, которая на перепутье между Бозцием и Данте вдохновляла гимны святого Амвросия⁵ и сторожевую песнь воинов на стенах осажденной Модены⁶.

Та же самая преемственность в обычаях и верованиях. Римское религиозное и общественное предание удерживает свою жизнен-

ную силу, долгое время спустя после того, как христианство объявлено религией империи: принятое в городах буржуазным классом, оно не проникло в деревни (паганизм), а с другой стороны, и аристократические роды гордо держатся старины, в которой предания политической славы крепко сплетены с религиозными преданиями язычества. Симмах^{7*} — не последний язычник, попытка восстановить в сенате статую Победы не последняя в этом роде. Во время осады Рима Тотилой^{8*} какая-то святотатственная рука пыталась отворить врата Янусова храма на Капитолии, но забытый бог оказался глух к пугливой молитве, и заржавленные врата храма не отворились.

Другой ряд фактов приводит нас к изображениям совершенно того же характера: Бозций и Вергилий продолжают жить в народной памяти до самой поздней поры Средних веков, сказание о Тарпес^{9*} слышалось Нибуру^{10*} в народных рассказах современного Рима; я знаю, что Льюис подверг это сведение сомнению, тем не менее в многочисленных сагах, привязавшихся к основанию итальянских городов, едва ли позволено видеть исключительное влияние писанных хроник и школьной традиции без участия живой народной памяти о классической старине. С другой стороны, и в школах риториков, обновленных со времен Теодориха, эта старина продолжала разрабатываться теми же научными методами, как и прежде, и, может быть, с тою же любовью. По крайней мере, еще в начале VI в. Кассиодор^{11*} отзывался с грустью, что священников писателей некому истолковывать публично, тогда как светские, т. е. языческие, авторы еще продолжают красоваться в школах.

Как относилась церковь к этому языческому наследию, упорно продолжавшему предъявлять свои права на жизнь, несмотря на официальное запрещение? Мы пройдем молчанием первые три века борьбы и преследования, пережитые христианством, потому что, полные страстных порывов и нареканий, они не дают нам объективного понятия о том, в каких отношениях связи и влияний находилось новое религиозное и культурное начало к старине. В IV в. эта страстность улеглась, христианство входит в историю полноправным, деятельным элементом, и в лице своих великих проповедников торжественно признает свою солидарность с культурными заветами язычества. Бл. Иероним и Августин положительно стоят на его почве, оба они вышли к христианству долгим философским искусом, не только путем веры, но и путем знания и сознательного выбора. Иероним читает в Вифлеемской пустыне Цицерона и Платона, и Василий Великий сравнивает языческих писателей с той первой краской низшего качества, в которую необходимо опускается ткань, прежде чем быть

окрашенной в пурпур христианства. В самых идеалах изящного, которые начинают теперь высказываться, проявляется новый мир христианства с языческой культурой, его образы становятся грациознее, человечнее, страх чувственной красоты, отличающий представление первых учителей церкви о земном образе Христа, уступил перед требованиями плоти. Но это не надолго: пройдет немногим более столетия, и из мозаики VI в. на нас заглядывают суровые лики, полные кары и сострадания, вместе с глазами болезненно открытыми, как будто испуганными. Таково все впечатление века: это пора погромов и нашествий; это не борьба или преследование из-за идеи, которая и очищает и поддерживает вместе, а какие-то стихийные силы обрушились на исторический мир, с ними нет счета; они действуют бессознательно, оттого на всей этой эпохе лежит печать неизбежного фатума, от которого спасает только вмешательство чуда. Мы в эпохе видений, чудес, процветания католической легенды. Легенда VI века — это эпос зачинающегося римско-католического мира. Как чудо исключает всякие генетические связи и последовательность развития, так легенда забывала о прошлом, для нее не существует истории. Церковь едва успевает среди варварских нашествий спасти сокровищницу веры, оставляя позади себя, как ненужный балласт, все культурное содержание древности, проводником которой она до тех пор являлась. Классическое предание ею забыто, она даже начинает гнушаться им. Григорий Великий и Григорий Турский лучше всего характеризуют этот двоякий разрыв с прошлым в легенде и с классической культурой в окончательном забвении правил Доната. Когда, наконец, промчалась буря и новый день взошел, как удивимся мы, когда под развалинами мы найдем притаившуюся культурную искру язычества! Забытое церковью, в которой одной, казалось, сосредоточились тогда все надежды на будущее, оно пережило эпоху переворота, обнаруживая всю живучесть народной основы. Вдали от официального христианства школы риторов и грамматиков продолжали разрабатывать втихомолку заложенную в обществе традицию Рима: так в миниатюре барберинской псалтыри языческие нимфы притаились за фигурой благочестивого царя Давида. О существовании этих школ в VII и VIII в. мы имеем положительные сведения; они были рассадником для Карла Великого, когда он задумал пересадить на север плоды классической культуры; в IX и X в. несколько латинских стихотворений свидетельствуют нам о ее живучести и популярности; в X веке императору Оттону I удастся заманить в Германию новарского грамматика Гунцона; его спор с сент-галльскими монахами, поймавшими его на какой-то грамматической ошибке, только доказывает, как

органически связана латинская культура, доживавшая в обществе, с итальянской, которая разовьется из нее незаметно, как новый побег никогда не увядавшего дерева. «Напрасно упрекает меня сент-галльский монах в незнании грамматики, — отвечает итальянский грамматик — и тут же сознается, что его нередко сбивает с толку употребление народного языка — недалекое, как он выражается, от латинского». Напрасно стали бы упрекать его также в том, что классический мир для него не завершился, что он не относится к нему, как к антику с целями подражания и восстановления; этот мир продолжает жить в нем и вместе с ним развиваться — в смысле упадка, если взять за неисторическую норму блестящие века римской культуры, но и в смысле прогресса, готовящего новые формы жизни и мысли в разложении старых¹². Итальянский грамматик продолжает читать Горация и Цицерона, но, принимаясь сам за поэтическое творчество, он является проводником в литературе тех неологизмов в языке и стихосложении, в забвении метрического количества и в введении рифмы, которыми отмечается крайнее развитие старой латинской основы на пути к ее проявлению в новой итальянской. Пройдет время, и он же станет писать по-итальянски, переход совершается незаметно для него самого, потому что последовательность исторической работы редко ощущается самими деятелями, и видна только на расстоянии, когда степени сравнения обозначились ясно. Если, несмотря на это, мы иногда не в состоянии проследить всех фазисов развития, то только потому, что промежуточные члены затерялись, не будучи закреплены письменно. Это не мешает нам поставить итальянский язык в непосредственную связь с последними звуками латинского народного языка, *gotana gustica*, точно так же, как иное итальянское стихотворение в народном стиле легко представить себе новой транскрипцией старого мотива, когда-то раздававшегося на латинские слова. Так сентиментальная струнка и субъективное отношение к природе, отличающее старую итальянскую и вообще романскую поэзию, стоит в непосредственной связи с тем же направлением, впервые выразившимся в латинских поэтах времен упадка, в розах и идиллиях Авзония¹⁴.

Так объясняем мы себе исторический рост итальянской литературы, корнящейся всеми жизненными своими сторонами в латинской древности. Менее чем все другие романские, она отразила на себе влияния посторонние, племенное и христианское. Вспомним, что она первая свела счеты и с католической космогонией и феодальным началом гибеллинов, потому что такое объективное создание, какова Комедия Данте, возможно только на развалинах прошлого, с которым сознание уже порешило. Данте

смело берется за руку Вергилия, тогда как его современник Jehan de Meung еще довольствуется схоластическим руководством Bel-Ассueil'я¹⁴. Повторяю еще раз: за немногими исключениями и немногими посторонними струями, все литературное и общественное развитие Италии представляется нам органическим продолжением римского. А между тем, и у нее была эпоха так называемого Возрождения, в смысле обращения к исконным классическим основам. Разумеется, здесь оно имело несколько другой оттенок, чем в Германии, например, или во Франции, потому что отношения между старым и новым были поставлены несколько иначе. Сравнить итальянское Renaissance с германским или французским, делая наведение от одного к другому, положительно немислимо. На Севере и за Альпами учения Renaissance являлись проводниками более широких человеческих идей, выросших вне национальной почвы и потому послуживших к обогащению узких доморожденных идеалов, истощившихся до бессилия. Так мы на стороне Рейхлина, Вимпфелинга и Гуттена против темных людей и их сверстников; люди Renaissance пишут и действуют там во имя свободы в религии и политике. В Италии ученые Возрождения хотят насильно возвратить к его истокам неудержимый поток истории; относительно Италии они не проповедуют ничего нового, но лишь старое, пережитое; от Италии современной они обращают нас к Италии прошлой, латинской, и как сами они воспитывались на образцах литературной древности, так и политические их симпатии отданы эпохе, которая видела их самое блестящее развитие — эпохе Августа и начинающейся империи. Оттого они на стороне нового порядка вещей, приведшего с собою владычество Медичей и водворение золотого Августова века, тогда как предания народности и свободы были очевидно уделом литературных староверов. Роли, стало быть, поставлены здесь иначе, и та партия, которая на Севере была на стороне освобождения, являлась здесь тормозом развития, в народном смысле этого слова.

Если возможно с чем-нибудь сравнить движение итальянского Renaissance, то разве с фактами римской литературной жизни. Как будто единство организма дало здесь повториться одному и тому же явлению, и в одних и тех же формах. Как странствующие ученые времен итальянского Возрождения воспроизводят собой странствующих риториков упадка римской литературы, так борьба литературных партий в эпоху перехода от республики к единовластью Августа повторяется при тех же обстоятельствах на переходе от дантовского периода к веку Медичей. Старые поэты римской республики работали по греческим образцам, которые

успели органически усвоить, применив их к содержанию народной мысли; те, которые пишут в конце республики, и следом за ними корифеи Августова века, следуют тем же образцам, но народное содержание ускользнуло у них, они прилепились к чужим формам и дали преимущество не национальному элементу в литературе, которая до тех пор успевала, хотя и не всегда гармонически, соединить этот элемент с народным. Это равнялось разрыву с историей: узкое поклонение чуждым образцам вызывало новые идеалы изящества и облагородило слог, но оно же сделало невозможным свободное творчество, немыслимое без народной почвы. Отсюда отрицательное отношение поэтов Августова века к народным поэтам старины, которые казались им грубыми и неизящными; отсюда интимная связь новых поэтов с новыми антинациональными стремлениями императорства, с судьбой которого они связывают себя, тогда как дело республики связано было с преданиями старой литературной школы, и вместе с ними отходило в прошлое.

Ту же борьбу принципов и противоположность литературных школ, выразивших политический антагонизм дня, мы встречаем на переходе от эпохи чисто итальянского литературного развития к так называемому Возрождению. Идеалы старой национальной школы, завершавшейся в Данте и его веке, ведутся далекими переходами и перекрестными влияниями из латинской литературной старины, к которой привязываются школами риториков и народным песенным преданием. Поэты времен Возрождения указывают опять на ту же латинскую старину — но указывают так, как литераторы Августова века указывали на греческие образцы, позабыв историю и исходные точки своего собственного развития. Оттого и в них такое же презрение к старой поэтической школе, представлявшей народное предание в поэзии и в жизни, которой эта поэзия служила выражением; оттого и здесь то же обращение к не национальному принципу и политическим формам, идущим в разрез с заветами истории. Как там Август, так здесь Медичи, та же искусственность и манерность и отсутствие творчества, обличающее отсутствие народной почвы.

Освещенная таким образом история итальянского Renaissance становится довольно ясной в своем общем характере и особенностях, отличающих ее от смежных явлений, которые мы привыкли называть тем же именем. Я взялся рассмотреть только один угол этой истории, начало которой мне удалось отодвинуть гораздо далее, чем обыкновенно принимается историками итальянской культуры. В конце XIV в. мне показались зародыши того общественного переворота, который разыграется в последующем сто-

летию, приведя с собой изменения литературных идеалов и политической программы. Если исследование не обмануло меня, мне удалось отнести к основаниям и почину, что большей частью понималось как результаты и выводы; таким образом, объяснились отчасти Медичи, тогда как до сих пор они должны были давать всему объяснение. Влияние итальянского Renaissance на поворот в европейском мирозерцании велико бесспорно; тем важнее определить его в самом себе, в его внутреннем организме, чтобы из общих результатов можно было с достоверностью выделить меру того, что каждая страна приносила навстречу возрождающему влиянию Италии.

Комментарии

Московские университетские известия. 1870. № 4. Отд. II. С. 285—297.

Переиздание: *Собр. соч.* СПб., 1908. Т. III. С. 559—571.

Печатается по тексту: *Избр. стат.*, 1939, 243—252.

Настоящая статья, как первоначально указывалось в ее подзаголовке, — это «речь, произнесенная при защите диссертации под названием «Вилла Альберти»». Текст диссертации в соответствии с существовавшими требованиями был предварительно опубликован: «Вилла Альберти. Новые материалы для характеристики литературного и общественного перелома в итальянской жизни XIV—XV столетия. Критическое исследование» (М., 1870; *Собр. соч.* СПб., 1908. Т. III).

Основу исследования А.Н. Веселовского составила рукопись «XIV или первой четверти последующего столетия», обнаруженная им в Риккардианской библиотеке во Флоренции (см.: *Автобиография*). Рукопись имела условное название «Romanzo e novelle» (С. 143), что соответствовало характеру ее повествования — «нечто в роде романа, или лучше ряд новелл, слабо соединенных общим действием и перемежающихся разговорами, которые велись в окрестностях Флоренции на исходе XIV-го века» (С. 148). В ходе исследования А.Н. Веселовский установил и более точное время действия — май 1389 года, а также атрибутировал произведение как принадлежащее перу Джованни ди Герардо ди Прато (он же Джованни Акветино, см.: *Положения к диссертации «Вилла Альберти»*).

Полный итальянский текст в сопровождении научного аппарата был опубликован четырехтомным изданием в Болонье в 1866—1868 годах: «Il Paradiso degli Alberti, ritrovi e regionamenti del 1389, romanzo di Giovanni da Prato, del codice autografo e anonimo della riccardiana, a cura di Alessandro Wesselofsky». Два тома — исследование и материалы; два другие — текст, жанр которого при публикации обозначен как роман.

Это жанровое определение менее точно, чем данное по первоначальному впечатлению, — «роман, или лучше ряд новелл», — поскольку по-

вестование представляет собой новеллистический сборник, построенный по типу «Декамерона». В нем более значительное место принадлежит повествовательной «раме», ибо истории рассказываются в кругу исторически подлинных лиц, составляющих круг флорентийских гуманистов с центральной фигурой Колюччо Салютати (1331—1406). Их встречи проходят на Вилле Альберти, имя которой А.Н. Веселовский и дал при публикации обнаруженному тексту.

Итальянское издание сделало имя молодого исследователя известным в Европе, а защищенная им в Москве в 1870 г. диссертация «Вилла Альберти. Новые материалы для характеристики литературного и общественного перелома в итальянской жизни XIV—XV столетия» стала первым серьезным русским исследованием по эпохе Возрождения. А.Н. Веселовский использовал обнаруженный им материал как конкретный аргумент в полемике с наиболее авторитетными европейскими работами, которыми на протяжении 1860-х гг. было положено начало формированию концепции Ренессанса. А.Н. Веселовский отталкивается от мнения известного итальянского поэта и литератора Джозуэ Кардуччи (1835—1907). Оно приведено в самом начале исследования: «...для Кардуччи вся история итальянской мысли представляется одной сплошной *реставрацией*, весь прогресс состоит в возвращении к прошлому, к антику. Ему говорят, что неумеренная страсть к древности людей XV и XVI столетий была несвоевременна, что она прервала национальное предание в литературе и искусстве, помешав их органическому развитию. “Я, как итальянец, не могу даже допустить сомнения относительно того, было ли полезно или нет для оригинальности европейских литератур, что сохранились и были найдены вновь памятники греческой и римской древности; что касается до тех, которые утверждают, что научное движение XVI века было несвоевременно и выходило из колеи народных преданий, то я это решительно отрицаю...”» (С. 118).

Это мнение Дж. Кардуччи согласуется с идеей книги швейцарского историка культуры Якоба Буркхардта «Die Kultur der Renaissance in Italien» («Культура Италии в эпоху Возрождения») (1860), навсегда ставшей отправной точкой в обсуждении проблемы Ренессанса. А.Н. Веселовский избрал для себя самых авторитетных оппонентов, опровергая мысль о единстве «организма» итальянской культуры, которое, как он полагает, сохранялось в деятельности великих писателей XIV столетия: Данте, Петрарки, Боккаччо, — но было нарушено «латинскими эрудитами» в последующие два века. Начало этого развития, совершившегося на искусственной «почве кружка и партии», и засвидетельствовали события, изображенные в «Вилле Альберти».

В ходе полемики А.Н. Веселовский одним из первых осознает и ставит проблемы, по сей день остающиеся наиболее дискуссионными в связи с понятием Возрождения. Во-первых, насколько широко следует трактовать это понятие и распространять ли его на все обновленное состояние национальных культур или же ограничить, исходя из названия, возрождением античности? Во-вторых, в какой мере равноправно можно говорить о Возрождении для Италии и для остальной Европы? Ответ на оба вопроса, данный А.Н. Веселовским, предопределен тем, что для

него лишь на Севере Европы «Возрождение являлось раскрытием нового культурного принципа...» («Положения к диссертации “Вилла Альберти”»). В Италии же оно не принесло ничего нового, явившись тормозом к развитию национальной культуры.

Дж. Кардуччи придерживался прямо противоположного мнения, восходящего к Я. Буркхардту, полагавшему, что «вне Италии дело идет об ученом, рефлексивном употреблении отдельных элементов античности, в Италии — об ученой и вместе с тем народной реальной солидарности с античностью вообще, которая есть не что иное, как воспоминание о собственном величии» (*Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. Опыт.* М., 1996. С. 159).

Этот спор не окончен и не имеет завершения. Так, первый том новейшей «Истории литературы Италии» (М., 2000) начинается с назидательно-полемического ответа на это мнение Веселовского: «Неправильно, как это делал А.Н. Веселовский, а вслед за ним и некоторые советские ученые в 30—40-е годы, противопоставлять “ученые” *studia humanitatis* якобы “народному” ренессансному гуманизму...» (Т. 1. С. 11).

Разность точек зрения в нем определяется пониманием культурного контекста, внутри которого исследователь формирует свою концепцию Возрождения. Для А.Н. Веселовского явление культуры всеохватно и всесторонне в отношении национального бытия. Историческое достоинство каждого фактора оценивается в зависимости от его способности участвовать в становлении целого. Культурное воспоминание как таковое с точки зрения А.Н. Веселовского мало чего стоит. Отсюда уничижительный вывод о смысле подражания античности в Италии XV—XVI вв., где, в отличие от Северной Европы, оно не привело к созданию национальной культуры в рамках данной эпохи.

Расхождение во взглядах с Дж. Кардуччи не испортило их личных отношений. Именно по предложению Кардуччи А.Н. Веселовский получил докторскую степень от университета Болоньи в 1888 г. (*Избр. труды, 1999, 271*).

¹ *Дрейпер Джон Уильям* (Drapet, 1811—1882) — «профессор химии и психологии в университете Нью-Йорка», — значится на титульном листе его книги «История интеллектуального развития Европы» (1864). Так же, как и А.Н. Веселовский, не удовлетворенный общепринятым делением на эпохи, которые «взаимно перекрывают друг друга, сплываются, смешиваются» (Т. 1. С. 147—148), Дрейпер предложил рассматривать прогресс цивилизации, основываясь на «психологическом принципе» ее взросления (Т. 1. С. 21—22). А.Н. Веселовский отверг подобный подход примерно в то же время, как мысль о нем была высказана Дрейпером, — в статье «Итальянская новелла и Макиавелли» (1865): «Так, вековая жизнь человечества очень удобно распадается на несколько больших отделов, на несколько рубрик, которые мы не прочь сравнить с возрастами одиночного человека. Но за сравнением позабываем самое дело, слово порождает в нас целый миф, как будто мы еще не вышли из мифологической поры развития, и мы серьезно начинаем толковать о возрастах, об органическом развитии, о ненормальных явлениях исторической жизни, как будто дело

шло в самом деле о каком-нибудь цельном организме, где все частные отправления связаны единством жизненного процесса. Сами названия истории древней, средней, новой и даже новейшей, полезные только как мнемонические знаки, получают на наших глазах новый смысл в связи с этим взглядом на органическую прогрессивность истории...» (*Собр. соч.* Т. III. С. 14—15).

Это мнение, столь рано высказанное А.Н. Веселовским, демонстрирует критическое отношение к наивно-позитивистскому мышлению с его природной аналогией, распространяемой на жизнь общества.

^{2*} А.Н. Веселовский намечает линии противостояния для начала XVI в.: в Германии — идейного — между гуманистами и университетскими схоластами, сатирически выведенными в анонимно изданной книге на латинском языке в двух частях (1515 и 1517) «*Epistolae obscurorum virorum*» («Письма темных людей»); во Франции — между поэтическими школами, представленными с одной стороны придворными поэтами Франциска I Клеманом Маро (1496—1544) и Мелленом де Сен-Желе (1491—1558), а с другой — первой европейской школой национальной поэзии — Плеядой.

^{3*} Документ, составленный Меланхтоном и одобренный Лютером, был представлен императору Карлу V на сейме в Аугсбурге летом 1530 г. от лица князей-протестантов и излагал принципы их веры.

^{4*} То же противопоставление итальянского Возрождения Северному содержится в «Положениях к диссертации “Вилла Альберти”» (см., например, тезис 13).

^{5*} *Амвросий Медиоланский*, по тогдашнему названию города Милана, епископом которого он был (ок. 340—379), — один из Отцов Церкви и основоположников христианской гимнографии на латинском языке.

^{6*} Ср. в «Вилла Альберти»: «...из песни стражей города Модены во время осады его венграми (904 г.) и тому подобных произведений, обнаруженных Дю Мерилем, отзывается то же поэтическое предание, уже лишенное школьного характера, хотя и не вполне народное» (*Собр. соч.* Т. III. С. 121).

^{7*} *Симмах Квинт Аврелий* (340/345—400/405) — литератор, оратор, консул при последнем императоре единой Римской империи Феодосии Великом, при котором христианство было провозглашено государственной религией. Симмах оставался верен идеалу языческого Рима.

^{8*} *Тотила* — в 541—552 король остготов, сумевший на какое-то время подчинить себе почти всю Италию.

^{9*} *Тарпея* — дочь Спурия Тарпея, который в войне Рима с сабинянами командовал крепостью, находившейся над одной из вершин Капитолийского холма. Тарпея (по версии Тита Ливия — «История Рима», I, 5), соблазнившись золотом, впустила врагов в крепость. Они исполнили свое обещание подарить ей то, что она носит на левой руке, т.е. золотые браслеты. Но потом забросали ее щитами, которые также носили на левой руке.

^{10*} *Нибур Бартольд Георг* (1776—1831) — выдающийся немецкий историк, автор («Римской истории») (1811—1832) (т. 1—3). *Сэр Джордж Корнуолл Льюис* (1806—1863) — английский историк и государственный деятель,

автор труда «Inquiry into the Credibility of Ancient Roman History» («Исследование достоверности истории Древнего Рима») (1855).

^{11*} *Кассиодор Флавий Магн Аврелий* (ок. 490—570/583), как и выдающийся философ рубежа античности и Средневековья Боэций, служил при дворе Теодориха Великого. После падения Остготского королевства в Италии в 552 г. этот потомок римской аристократии удалился от варварского мира, чтобы писать историю своего времени и собирать античные рукописи. Их перепиской занимались монахи созданного им монастыря Виварий, где была сделана попытка примирить принципы античной мудрости с христианским благочестием.

^{12*} А. Н. Веселовский вспоминает о моментах возрождения интереса к античной образованности и латинскому языку при дворах средневековых правителей — моментах, известных под именем «каролингского» и «оттоновского» возрождения. Для А. Н. Веселовского они — свидетельство живучести античного наследия, его продолжающегося присутствия в культуре Средних веков. Такое понимание связи между этими двумя эпохами вполне согласуется с одной из самых авторитетных сегодняшних концепций культурного развития в Западной Европе, данной американским исследователем Эрвином Панофским. Он принципиально разграничил средневековые «ренессансы» и эпоху Ренессанса на основании того, что «два средневековых ренессанса, невзирая на различие между каролингским *renovatio* и “возрождением XII века”, были свободны от ностальгии. Античность, подобно старому автомобилю — обычное наше сравнение, — все еще была рядом. Ренессанс пришел, чтобы понять, что Пан умер — что мир Древних Греции и Рима (то, что мы называем “*sancrosancta vetustas*” — “священная древность”) давно потерян, как рай Мильтона, и может быть обретен только в духе. На классическое прошлое впервые взглянули как на некую целостность, отрезанную от настоящего, как на идеал, к которому следует стремиться, а не как на реальность, которую можно использовать и одновременно опасаться.

Средние века оставили античность непогребенной и одновременно то оживляли, то заклинали ее труп. Ренессанс рыдал у ее могилы и пытался воскресить ее душу» (*Панофский Э.* Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада / Пер. А. Г. Габричевского. М., 1998. С. 96, 99—100).

А. Н. Веселовский следует сходному логическому построению с одной важной поправкой: для него возвращение к античности в Италии осталось в значительной мере «ренессансом», не став, в отличие от других Западных культур, явлением эпохальным именно в силу того, что итальянская культура коренится «всеми жизненными своими сторонами в латинской древности». Там с прошлым не расстались, а потому не могли его отделить от себя, сделать источником обновления. Как результат — желание насильно возвратиться к истокам, не создавая «ничего нового, но лишь старое, пережитое», уводя не вперед — к Италии современной, но «к Италии прошлой, латинской».

^{13*} *Авсоний* (Авзоний) *Деций Магн* (ок. 310 — ок. 394) — профессиональный латинский ритор и преподаватель риторики, он был дилетантом в поэзии, любившим ставить и преодолевать сложные формальные задачи. Именно дилетантизмом Авсония объясняется то, что он допускал в стихах непо-

зволительную даже для поздней античности меру автобиографической и бытовой описательности. Однако по этой причине его поэма «Mosella» («Мозелла»), посвященная красотам реки Мозель, была воспринята спустя полторы тысячи лет как одно из ранних проявлений эстетического чувства природы: «...романтический XIX век, отвергший традиционную риторику и считавший позднюю латинскую поэзию “упадком”, для Авсония делал исключение — его называли “первым поэтом нового времени” <...> и только жалели, что местами он портил свои стихи чужеродной риторикой. Что его риторика была не порчей, а почвой», упускалось из виду (Гаспаров М. Поэзия риторического века // Поздняя латинская поэзия. М., 1982. С. 29). Анахронистичность подобного рода мнения отзывается и в словах А.Н. Веселовского.

^{14*} См. коммент. к статье «Из истории развития личности: женщина и старинные теории любви».

Положения к диссертации «Вилла Альберти»

1. Так называемые новеллы Джиральдо Джиральди не иное что, как подлог Гаэтано Чьони.

2. Подлог совершен не в том смысле, как до сих пор думали, то есть, что сам Чьони — автор новелл, выданных им за произведение Джиральди. На самом деле он извлек их большею частью из риккардианской рукописи 1280, и лишь слегка переделал.

3. Все показания Чьони касательно Джиральдо и Винченцо Джиральди, их отношений друг к другу и к тексту, изданному Чьони, — все это выдумка плагиатора с целью прикрыть подлог.

4. Безымянный автор риккардианской рукописи 1280, послужившей подлогу, был родом из Прато и принадлежал к старой литературной школе, которая в конце XIV-го и начале XV-го века отстаивала итальянское преданье в борьбе с новым классическим направлением, приготавливавшим Возрождение. На этих двух данных должны быть основаны дальнейшие соображения относительно личности автора.

5. Этим двум условиям отвечают на переходе от XIV-го к XV-му столетию два писателя: Доменико и Джованни, оба родом из Прато.

6. Вопрос о том, следует ли считать за одно или за два лица Джованни ди Герардо и Джованни Акветино, разрешается вполне удовлетворительно лишь в смысле их тождества.

7. Эта тождественность доказывается: во-первых, сличением биографических, палеографических и литературных данных, какие имеются о том и другом лице; во-вторых, чертами сходства между произведениями, носящими в рукописи имя то одного, то другого; в-третьих, наконец, чертами сходства между этими произведениями и риккардианским романом — что в свою очередь ведет к отождествлению их авторов.

8. Автором романа может быть призван Джованни ди Прато.

9. События, им описанные, должны быть отнесены к маю 1389 года, на основании хронологических данных, какие можно собрать о лицах, выведенных в романе. Сам роман представляется нам написанным лишь долгое время спустя после событий, которые он назна-

чен был сохранить для памяти. Это вполне согласуется с биографическими сведениями о Джованни ди Прато, нисходящими до 1430 года.

10. Содержание романа знакомит нас в первый раз с характером переходной эпохи на рубеже XIV и XV веков, когда готовилась та перемена в литературных, художественных, религиозных и политических идеалах, которой суждено достигнуть полного осуществления только в последующий период Медичи. Таким образом, задолго до них из органического роста истории объясняется все то движение, за которым очень понятный предрассудок оставлял до сих пор название «медицейского».

11. Характер переходной эпохи должен был необходимо отразиться и на языке.

12. Выработка новых идеалов обусловлена была оставлением старых, борьбою с ними. В смысле литературном эта борьба выразилась в противоположности дантовской, или староитальянской школы и новой школы латинских эрудитов. Та же борьба происходила и в сферах художественной и общественной деятельности.

13. Отличия итальянского Возрождения от Северного обуславливаются различным отношением старых основ и новых начал. На Севере Возрождение явилось раскрытием нового культурного принципа, который шел вразрез с содержанием прежнего развития, но вместе с тем был новым вкладом в историю и выводил ее на новые пути. В Италии принципы Возрождения не приносят ничего нового сравнительно с теми, которые уже лежали в основаниях предыдущей культуры; вся разница в различном применении, в неодинаковости исторического осуществления. Оттого и характер борьбы здесь совершенно специальный, представляющий лишь внешние черты сходства с явлениями Северного Renaissance.

14. Данте, Петрарка и Боккаччо — крайние выразители первого периода итальянской литературы, органически продолжавшей римскую традицию на почве христианства и германского вторжения; оттого они вызывают нападки новой школы Возрождения, для которой дело старой литературы отождествлялось с делом средневекового уклада и национального прошлого.

15. Авторитет Данте становится предлогом и вместе средоточием этой борьбы. Его двойственное положение между старым и новым временем объясняется двойственностью нападения на него: со стороны церкви и со стороны ученых начинавшегося Возрождения.

16. Протест последних начинается гораздо раньше, чем обыкновенно думали: в последнем десятилетии XIV века он вполне сознательно формулировался; вся первая половина XV в. пройдет в постепенном упадке национального предания и восстановлении классических начал. В конце того же века представится возмож-

ность примирения — в деятельности Лоренцо Медичи и его друзей; затем тот же разлад, как и прежде, сказавшийся непроизводительностью в литературе и обеднением общественных идеалов.

17. Различное соотношение культурных элементов, итальянского и латинского, как оно складывалось в разные эпохи итальянского развития, может послужить удобной схемой для распределения фактов итальянской литературной истории, устранив общепринятые лингвистические и хронологические рубрики.

18. Источников итальянской новеллы следует искать не в одних французских *fabliaux* или тех сборниках, в которых восточные сказочные мотивы стали известны Европе в сравнительно позднее время. Необходимо обратить внимание на туземную сказочную традицию и на древние связи римской Италии с Востоком: отношения новеллы к *fabliaux* представляются во многих случаях в ином свете.

19. Религиозно-мифическая образность древней Италии продолжается в поверьях и обрядности современной: так майские празднества тосканской Кампаньи привязываются к древним флорам.

20. *Maggi-Giostre*^{2*} были вначале народными играми эротического характера; их переход к современной майской драме совершился по аналогии с двояким значением немецкого *Osterspiel*.

21. Мифические сказания у Малеспини, Арманнино и т.п., привязывающиеся к основаниям итальянских городов, не всегда следует объяснять из литературного источника, а в некоторых случаях живучестью народных поверий.

Комментарий

Московские университетские известия. 1870. № 4, отд. II. С. 298—301.

Напечатано вместе с речью, предназначенной для произнесения на защите диссертации. См. коммент. к статье: «Взгляд на эпоху Возрождения в Италии».

Печатается по тексту: *Собр. соч.* СПб., 1908. Т. III. С. 100.

^{1*} А.Н. Веселовский связывает итальянское Возрождение с «органическим ростом» культуры XIV в., а в XV в., когда с приходом к власти семейства Медичи (1434) и под их покровительством во Флоренции расцветает гуманистическая ученость, он усматривает период упадка «национального предания» и фактическое вырождение эпохи.

^{2*} *Maggi-Giostre* — майские игры. В позднем Средневековье традиционные весенние игры повсеместно переосмыслились и были использованы «светско-религиозными конгрегациями, которые в XIII—XIV вв. искали новые формы богопочитания, при этом иногда срываясь в ересь» (*Андреев М.Л.* Средневековая европейская драма: Происхождение и становление (X—XIII вв.). М., 1989. С. 55). Народные игры и хороводы по всей Европе включались в череду пасхальных празднеств (нем. *Osterspiel*).

^{3*} *Малеспини, Арманнино* — имена хронистов XIII—XIV вв., в обычае которых было связывать происхождение топонимов с легендарными сюжетами, по мнению А.Н. Веселовского, далеко не всегда представлявшими собой образцы ученой фантазии, но часто — отзвуки местных легенд.

Противоречия итальянского Возрождения

Понятие итальянского Возрождения — сложное, и разъяснения ему я не нахожу в новейших трудах Гейгера и Кёртинга^а, специально ему посвященных. Возрождение предполагает нечто отжившее и мертвое, снова возникающее к жизни; дело идет об образовательном классическом предании; между тем именно в Италии оно никогда не замирало не только в школе, но и в бытовом обиходе и в остатках древних институтов, в обилии вещественных памятников древности. Нормандские школы XII века произвели более блестящую латинскую поэзию, чем современные ей в Италии, но это было делом старания и выучки, скоро уступившим схоластическому течению мысли. В Италии классическая традиция не знала таких проблесков, но держалась ровнее, потому что ее средой была не школа, а общество, сознававшее в ней нечто свое, элемент делового и культурного общения. Оттого здесь долее, чем где-либо, латинский язык сохранил значение литературного, в известном смысле живого языка, а итальянский явился в первой роли позже других романских, ибо в его обособлении дольше не чувствовалось нужды. Зато, когда итальянская поэзия освободилась от влияния провансальских и сицилианских образцов, формально ее определивших, она сразу заявляет себя в руках болонских поэтов и флорентийских представителей нового поэтического стиля продуктом страны, в которой образовательное предание древности издавна питало и философское сознание, и вкус к изящному, разумеется, в границах своей доступности и сохранности и в пределах, допускаемых христианством. На вершине этого развития стоит Данте; он заканчивает собою средневековый период итальянского развития.

Кёртинг (*Die Anfänge der Renaissance in Italien*, I, стр. 106—107) не допускает этого термина для Италии: в ней не было ничего «mittelalterlich»^а; он не в меру принижает в ее развитии значение хри-

^а Средневекового (нем.).

стианского элемента и спасается от наглядного противоречия заявлением, что Данте не столько итальянский, сколько общечеловеческий (средневековый, христианский) поэт. Построение совершенно не нужное, по крайней мере, для Кёртинга; оно понятно было бы в системе, которая усмотрела бы в явлении Возрождения лишь крайнее и более яркое выражение никогда не прекращавшегося процесса; в этом процессе пришлось бы отвести место и для Данте и в угоду целостного впечатления затушевать христианские силуэты картины. Но ведь, по Кёртингу, почин Возрождения принадлежит Петрарке; и Альбертино Муссато, и Брунетто Латини, и Феретто² — лишь его провозвестники. Стало быть, преувеличение оказывается лишним.

Говоря о «средних веках» в Италии, я не смешиваю их понятия с параллельным развитием по ту сторону Альп, которое мы отмечаем тем же названием. Разница между тем и другим явлением в количестве образовательных факторов. Вне Италии таким фактором являлась Церковь: она — носительница и христианского учения, и латинской грамотности; под ее сенью показываются и первые всходы того, что названо было, едва ли правильно, средневековым Renaissance (Карл Великий; Оттоны), всходы, быстро увядшие, ибо под ними не было питающей почвы. Чем-то не церковным, классически плотским отзываются лишь резвые песни голиардов, странствующих клириков; но их протест — протест фальшь: он не принципиален, не опирается на направление, которое в силах было бы потягаться с влиянием Церкви. Все эти движения, отрицательные по виду, и выходили из нее, и к ней возвращались; когда, позднее, влияния итальянского Возрождения коснулись Германии, они быстро вошли в течение церковной реформы.

В Италии рядом с Церковью, вооруженной преданиями римской администрации и латинской школы, всегда существовало светское образовательное предание классицизма³, начиная от учителей и риториков готско-лангобардской поры до традиции средневекового ученого нотариата. Здесь, стало быть, находились налицо два образовательных фактора, не практически, но принципиально противоположных. На деле между ними происходило примирение, характерное для всех средних веков, не выключая и Италии: содержание классической образованности, насколько оно было доступно, втягивалось в жизнь и литературу христианского общества, располагаясь по его клеткам, обогащая его, но и поступаясь частью своей сущности. Как классические образы троянских героев и Александра Македонского приняли в средневековой эпике обличие и нравы современных рыцарей, так Вергилий явился провозвестником Христа⁴, а в мудрости древних философов искали подтверждения изречениям Соломона и Отцов Церкви. При таких

условиях происходило насыщение новой культуры содержанием, если не духом, античной; что в Италии, при богатстве ее народно-классических воспоминаний, этот процесс должен был совершаться быстрее и полнее, понятно само собой. Как далеко можно было идти в этом направлении, — показывает лучше всего «Божественная Комедия», поэма средневековая, но возможная лишь в Италии.

Но в Италии же должно было совершиться и то обратное движение, которому специально дают название Возрождения, привязывая его почин к имени Петрарки. Не римляне опускаются, как прежде, на землю, чтобы обратиться в итальянцев, а итальянцев зовут назад, к временам Римской республики и империи. Центр симпатии переместился, и понятно почему. Именно в Италии обилие и народность классических воспоминаний должны были ранее всего повести к специальному занятию ими, к выделению их в особую область ведения, к объективизации науки о древности. В научном смысле это был шаг вперед: устранялась та чересполосица, то наивное смешение своего и чужого, древнего и нового, которое еще характеризует мирозерцание Данте; в обособлении древности, как чего-то самостоятельного, получилась точка отправления для критики, и критическое чувство изошрялось. Но тут же начинаются и недочеты: пристальное занятие древностью достигалось усидчивым, поглощающим трудом, притупляющим живой интерес к жизни и ее практическим вопросам. Так было с Петраркой: отчуждение от жизни тем более опасное, что оно им не ощущалось, ибо и в его сознании, как в сознании людей предшествовавшего ему поколения, современная Италия была лишь продолжением старого Рима, могучего и славного, обязывавшего своей славой к подражанию. Там он искал политических откровений для итальянцев XIV в.: империя или республика, Карл IV или Кола di Rienzo — все равно, практически это безразлично, ибо то и другое можно обосновать достоверно на свидетельствах римских классиков.

Так разошлись, в противоположность к простодушному синкретизму Средних веков, жизненные требования с идеалами, навеянными ученым уединением. Если впоследствии они спустились к жизни, чтобы римскою параллелью оправдать свершившийся факт, тиранницида или республики, то это явление совершенно другого рода.

К этому противоречию присоединилось и другое. Чем отвлеченнее и объективнее занимались Петрарка и люди Renaissance классической древностью, тем шире раскрывалась пропасть между ними и христианством, обусловившим новую культуру. Если старому равеннскому грамматiku Вильгарду явились демоны — любимые им классические поэты, чтобы поблагодарить его за предпочтение, ко-

торое он им оказывал перед Священным Писанием, то это — наивная церковная легенда додантовской поры; Петрарке демоны сомнения проникали в душу, идеи аскетизма и славы, личного счастья и христианского самоотречения боролись в нем, одни, унаследованные воспоминанием, другие, воспитанные его увлечением. Борьба не новая, хорошо знакомая средневековому человеку, с той разницей, что многое грешное и мирское, что прежде относилось на счет демонского соблазна, получило теперь освещение римского прецедента и, являясь в ореоле древнего величия, и пугало, и привлекало вместе. Борьба, знакомая и блаженному Августину, которого так любил цитировать Петрарка; но тот выходил из расторженности религиозных и философских учений своего времени к успокоительному синтезу христианства; этот всецело стоит в нем, но подновляет в его временном, церковном проявлении элементы разлада, которые ни в нем самом, ни в следующих поколениях никогда не окрепли в цельное мирозерцание, равносильное христианскому. Оттуда внутренняя и новая расторженность Петрарки; отсюда, в известной мере, и так называемая безнравственность Renaissance: естественный продукт быстрого роста итальянского общества, она не создана была противоречиями христианской и языческой этики, но могла находить себе оправдание в существовании двух нравственных критериев, из которых один был обязателен, как христианский, другой принадлежал народно-классической традиции, обновленной гуманизмом, поддержанной идеей римской солидарности и эстетическими предпочтениями народа-художника.

Итак, противоречия практики и теории, язычества и христианства, христианской и языческой нравственности, этики и эстетики — таково впечатление итальянского Renaissance, разложившего видимую цельность итальянской средневековой культуры. Присоедините к этому и исконную двойственность ее источников, классических и христианских, привнесенных со стороны и туземных литературных направлений, и я оправдал заглавие предлагаемого обзора некоторых новых книг, посвященных Италии.

I

Итальянские республики были первые, попытавшиеся отменить у себя законодательным порядком крепостное право, явления рабства и личной зависимости. Первые шаги в этом отношении сделаны были еще в начале XIII в. Сиеной, затем Падуей (1235) и Брешией (1239): в 1256 г. Болонская коммуна скупила всех сервов своей области, запрещая им под страхом смерти вступать в какие

бы то ни было отношения личной зависимости к частному лицу. Наконец, в 1289 году флорентийский народ положил, чтоб отныне никто не имел права ни продавать, ни покупать сервов, колонов и т. п. ни в постоянную, ни во временную собственность, ибо подобные сделки будут признаны недействительными и обложены пеней; право такого приобретения переходило всецело к Флорентийской коммуне, личный сервитут заменен государственным.

Что не одни соображения человечности руководили итальянскими городами в этом деле освобождения, понятно само собой. Занелли* (с. 7) представляет себе, что до горожан и правительственных лиц могли доноситься стоны закрепощенного деревенского населения, и что эти стоны могли вызвать реакцию чувства в обществе, снова водворившем у себя рабство полстолетия спустя после акта освобождения! Последнее обусловлено было практическими нуждами горожан, борьбой Флорентийской коммуны, в которой только что восторжествовала партия гвельфов, с гибеллинскими баронами пригородья, опиравшимися именно на своих вассалов и колонов. Освобождая их, город отнимал главную силу у своих врагов, но интересно заметить, какими общими соображениями обосновывалась эта мера, внушенная необходимостью самозащиты: флорентийский закон начинается с заявления прирожденной человеку свободы и свободной воли, которую люди (*jus gentium*) склонили под иго рабства; болонский «*Paradisus voluptatis*» — книга, в которую вписаны были имена освобожденных — говорит о том же, но начинает с воспоминания об искупительной жертве Христа за человечество. Христианский принцип явился освещением свершившегося факта.

Немногим более полстолетия спустя после приведенного нами флорентийского закона рабство было восстановлено во Флоренции (около половины XIV в.) и в других итальянских городах; и не только восстановилось, но и нашло себе новое принципиальное оправдание. На этот раз дело шло не о туземных сервах и колонах, а о факте другого разбора. Уже начиная с VIII в. слышатся нарекания на торговлю рабами, которую вели венецианцы: с развитием итальянских колоний в Крыму определяется и ее главный рынок для Италии. Генуэзские колонисты Каффы, потворствовавшие генуэзской торговле рабами, сами начинают принимать в ней деятельное участие; впоследствии к ним присоединяются и флорентийцы, и итальянские семьи наполняются невольными представительницами всех возможных народностей. Из 339 рабынь, купленных во Флоренции в промежуток между 1366 и 1397 г., — 259 были татарки, 27 гречанок, 7 русских, 7 турчанок, 3 славянки, 3 черкешенки, 2 из Боснии и Албании, одна арабка,

одна сарацинка (?) и одна родом из Кандии (Zanelli, с. 36). Акты купли и продажи дают точные подробности: 9 апреля 1412 г. десятилетняя русская девочка Маргерита была продана во Флоренции за 36 дукатов; в 1414 г. девятилетняя боснячка Andreola за 20; в 1422 — болгарка Катерина за 50 (там же, с. 47, 48, 49, прим.): встречаются абхазки (там же, с. 52; de genere Avogassiorum?); под 1467 г. значится, что какие-то славянские торговцы во Флоренции (fiorentini schiavoni?) привезли на продажу рабынь из Рагузы (там же, с. 58, прим. 2: donne Rangeie, т. е., вероятно, Rausce, Ragusce; сл. Mopurgo — Riv. crit. della litterat. Italiana, II, № 2, с. 59). Вообще, начиная с конца XV в., татарские рабыни встречаются реже, зато чаще сербки, болгарки, гречанки и албанки (там же, с. 94). Они входят в семьи в качестве мамок, служанок, чернорабочих, но нередко приобретают в ней хотя незаконное, но влиятельное положение. Их умеют выбирать; когда Филипп Строцци затсвует жениться, его мать пишет ему в Неаполь в 1465 г.: советую обзавестись рабыней; русские нежнее комплексией и красивее, говорит она, — черкешенка крепка (forts sangue), хотя все они этим отличаются; лучше и выносливее всех татарки (там же, с. 73).

Новому бытовому факту личного рабства отвечало и новое законодательство, черпавшее свои положения из идей римского права. Торговля и обладание рабами обставлены были целым законоположением, выработанным до мелочей и все предусмотревшим: внешние приметы и число лет, наказание за побег и за соvrращение к бегству, наконец, факт беременности, если он не был оговорен в купчей крепости, ибо он умалял ценность рабыни.

Как примирялось это новое закрепощение личности с торжественным заявлением закона 1289 г. — о прирожденной человеку свободе? Евреи и язычники исключались из благоденствий того закона, и это исключение легко было перенести на новых рабов, между которыми большинство были язычники и магометане (там же, с. 21). Но дело в том, что новые хозяева их обыкновенно крестили, и инородческие имена вроде Stimati, Zoniaek, Cali, Cadobala, Cullofa и т. п. (с. 51, прим.) заменялись христианскими: Маргерита, Магдалина и т. п. Факт рабства с этим не прекращался, и явилась казуистика, упрочивавшая неволю христианина. На вопрос, дозволено ли продавать и покупать иноверного раба, крестившегося уже в состоянии рабства, известный новеллист XIV в. Саккетти отвечает утвердительно, ибо раб крестился будучи уже таковым и находился как бы в положении заключенного в тюрьму, лишеного права поручаться за себя и вступать в какие бы то ни было сделки. Крестить таких людей то же, что крестить быков; ничто не мешает отпустить невольника, если он добрый человек и христианин, но освобождать

людей, каковы в большинстве рабы, хотя бы они были и христиане, дурно и грешно, ибо, лишив их страха палки, ты даешь ему возможность чинить зло (там же, с. 21—22). Подобные воззрения приводил и св. Антонин, епископ Флоренции, опирая существование рабства на божественном, человеческом и каноническом праве и допуская, что раб, крестившийся в неволе, может оставаться рабом, ибо «что не запрещено, считается допущенным». Юрист Marquado de Susanis говорит существенно то же самое; явилось даже оправдание рабства с гуманной точки зрения. «Слышал я от стариков, — говорит Понтано, — что купцы, торгующие в Черном море, выкупали из скифского (татарского) плена фракийцев и греков, дабы они не были в рабстве у варваров, ибо достойнее казалось, чтоб они прожили некоторое время в услужении, пока не окупят заплаченного за каждого из них, чем быть им добычей варваров и в вечной неволе, к посрамлению христианства». То же делается и ныне по отношению к тем, которых зовут черкесами и болгарами («quos burgaros et circassos vocant»), прибавляет автор.

Подобно освобождению сервов в 1289 г., и обновление рабства в половине XVI в. имело основание в жизни флорентийской коммуны, лишь впоследствии обобщенное в принцип и мотивированное законом. Бонги («Le schiave orientali in Italia»^а, в «Nuova Antologia», т. II, 1868) усматривает причину развития рабства в чуме 1348 г., умалившей число рабочих рук и поднявшей заработную плату; это и усилило спрос на привозных невольников и невольниц. Иначе понимает дело Занелли (с. 26 и сл.), связывая явление рабства с упадком древних флорентийских порядков, который обнаруживается с начала XIV в. в постепенном ограничении демократических учреждений, приведшем к тирании Медичи. Упадок политической свободы шел об руку с общественным, с понижением нравственного уровня и семейного строя; здесь и пустило корни рабство. Полагаю, что оба объяснения могут быть приняты совместно, не выключая друг друга в известных границах.

Древние формы итальянского брака, заключавшегося от рода к роду и от касты к касте, без счетов с чувствами брачующихся, должны были расшататься под влиянием индивидуализма, ранее, чем где-либо, проснувшегося в Италии и характерного для весенней поры ее Возрождения. Унаследованные условия семьи более не удовлетворяли, и личная жизнь искала себе пищи вне ее. В XIV в. женщина так же связана законом и обычаем, как и прежде; ее постарому выдают и продают в чужой род, но она выработала в себе ловкость и хитрую сметку и характер, позволяющие ей пользо-

^а Рабы с Востока в Италии (*итал.*).

ваться известной свободой в отношениях семейного рабства. При тех же условиях личного развития мужчина ищет удовлетворения вне семьи; браки становятся так редки, что Флорентийская коммуна поощряет наградами тех, кто женится к известному сроку, и налагает пени на нежелающих. Развитие содомии во Флоренции XIII—XIV вв., в Венеции XV и XVI в. достигло ужасающих размеров; венецианский совет издает против нее строгие постановления, куртизанки жалуются в 1511 г. патриарху Антонио Контарини, что у них отбивают заработок, тогда как флорентийские приоры пытаются остановить развитие порока, покровительствуя проституткам. Все это дополняет картину начавшегося разложения семьи, в которой редко встречается строгий дантовский образ жены-матери, домовитой, прядущей и сторожащей у очага. Умаление численности рабочих рук вследствие чумы 1348 г. и упадок семейной деловитости вследствие отвлечения интересов в сторону индивидуальной жизни: обе причины могли одинаково содействовать усилению спроса на рабский труд. Мы уже слышали совет одной флорентийской *gentildonna*^a сыну: обзаводясь женой, обзавестись и работницей-невольницей. Что эти черкешенки, боснячки и татарки, введенные в семью, могли способствовать ее дальнейшему разложению и из положения рабынь переходить к рангу любовниц — не трудно себе представить (Zanelli, с. 31). «Нет большего горя, говорит в XIV в. Саккетти, — как видеть рабыню, мамку или служанку в роли барышни, за которой ухаживают родовитые люди, и не только ухаживают, но и женятся на них и заводят семью».

E qual maggior dolore
che veder la fancella,
schiava, balia o ancella
damigella — mostrarsi?
E li gentili con loro infardarsi
e spesso ammogliarsi — e far famiglia.

(Morgurgo, l. c., p. 59).

Правда, показания, собранные Занелли (с. 40 и след.), представляют нам флорентийских рабынь последней трети XIV в. в далеко не привлекательном свете: в их «паспортных» отметках преобладает отдел увечий, порезов, встречаются даже указания на тавро, на следы оспы и т. п. Это, разумеется, не устраняет исключений, влиявших на разложение семейной среды. Роль рабов и рабынь в итальянской комедии XVI в. не была лишь отражением

^a Благородная дама (*итал.*).

популярных тогда комедий Теренция, а вместе и известной роли, какую получил в обществе восстановленный римский институт рабства. И в этом случае, как в вопросе о безнравственности Возрождения, самостоятельно выработавшиеся формы жизни покрывались и оправдывались, случайно или нет, формулами римской. Я готов присоединить к этой параллели и другую: гетер обновленной традиции римской комедии и итальянских *cortegiane*^a XVI в., среди которых нередко встретишь образованных и по-своему развитых писательниц, вроде Вероники Франко или знаменитой Tullia D'Agona, которую герцог Козимо освободил от позорной обязанности — носить вуаль или кайму желтого цвета, знак ее профессии. Льгота давалась ей как поэтессе, действительно отблагодарившей герцога посвящением ему своего «Диалога о бесконечности любви» (см. S. Bongi, *Il velo giallo de Tullia D'Agona*, в Riv. Crit. Della Litterat. Italiana, III, № 3).

Безнравственность Renaissance, ее Unsittlichkeit, которую Кёртинг (Vossaccio's *Leben und Werke*, с. 657) вменяет, между прочим, «Декамерону» — факт необходимой общественной эволюции, совершившейся в Италии ранее, чем в других странах Европы. Мы можем определить его несколькими словами: разложение бытовой семьи под влиянием индивидуализма. Общество, изображаемое средневековыми фавльо, не менее представляет соблазнов, чем общество «Декамерона», но оно цельнее, и его смех над какой-нибудь неблаговидной проделкой монаха или шашнями неверной жены не исключает их осуждения перед лицом христианской морали, хотя бы она и не высказывалась. Иначе в «Декамероне»: те же соблазнительные рассказы и тот же смех, но вместо одностороннего осуждения или признания является обсуждение, анализ мотивов, интерес к эстетической стороне поступка вне его нравственной оценки, ибо критерий нравственности стал разнообразнее с тех пор, как индивидуализм расшатал исключительность старого этического кодекса. Из того, что иные скабрзные новеллы рассказываются именно дамами, еще нельзя делать заключения (Körting, там же, p. 658) о нравственном уровне общества: ведь сюжеты новелл были унаследованы вместе с наивным отношением к некоторым явлениям половой жизни, о которых позже нельзя было говорить без зазора; если осуждать эту сторону дела, то осуждение распространится и на фавльо, и на целые полосы средневекового развития. Дело не в содержании, а в новых отношениях к содержанию рассказов, в стремлении отыскать в них учительный элемент, отношение к общим вопросам жизни.

^a Куртизанки (итал.).

На эту дидактическую сторону «Декамерона», которую слишком часто забывают за его потешною и сатирической, обратил недавно внимание Биаджи (*Riv. Crit. Della litterat. Italiana*, 1, № 2, стр. 61—62), сообщая один любопытный, дотоле неизданный отзыв современника Боккаччо^{6*}: о том, какими глазами смотрели на «Декамерон» и что в нем ценили современные ему люди. Да будут похвалены те, кто обращает свои труды на утешение прелестным дамам, ибо они — утеха света; так начинается свою речь безымянный автор. Чем больше у кого добродетели и знания, тем более он должен к тому стремиться: мудрые поэты пусть пишут книги, соединяя приятное с обилием поучений, дабы, читая их, либо слушая их чтение, дамы получали и удовольствие, и пользу: музыканты пусть сочиняют баллады и мадригалы, дабы они наслаждались, их распевая или слушая их пение. Такое служение дамам не новое: глубокие ученые отдавали им свое знание, храбрые рыцари сражались ради них до смерти на турнирах, поэты называли их ангелами. Сказать по правде: нет такого строгого проповедника, осуждающего красоту и роскошь нарядов, который застоялся бы долго на кафедре, если бы в числе его слушателей не было замужних и вдовых дам. Чтоб их развеселить, он вставляет в проповедь, рядом с евангельским рассказом, какую-нибудь потешную новеллу; если бы довериться ему, то от смеха недалеко было бы и до чего другого. Иной раз в церкви какой-нибудь магистр или бакалавр толкует сидящим вокруг него дамам о житиях святых, внушая слушательницам необходимость чаще посещать монастырь, т. е. живущих в нем монахов, и не поднимется с места, если в то время келарь позвонит к трапезе, готов отказаться от еды и питья, лишь бы продолжить беседу. Одной он даст свою сорочку, другой — скапуларий и говорит: эти портные портят нам платья, шить не умеют, а вот дамы, те строчат ровно, точно бисером нижут. Так, порицая их с амвона, он тайно их похваливает; но Господь да накажет ту, которая пойдет, по отношению к ним, далее шитья и починки! И автор рассказывает по этому поводу совершенно боккаччиевский анекдот о своей соседке, пошедшей исповедоваться в келью и унесшей на своем белом платье слишком ясные следы черной монашеской рясы. Но не будем говорить об этом из уважения к священному сану, а похвалим тех, которые, во уважение нас, приложили труд к написанию некоторых прекрасных и приятных творений. Между теми, которых я теперь припоминаю, особой славы и похвалы заслуживает мессер Giovanni di Воссассио, которому Господь да продлит жизнь и пошлет все по его желанию. Некоторое время тому назад он начал писать, в прозе и стихах, прекрасные и потешные книги в честь прелестных дам, которых помыслы обращены на хорошее и добродетельное и которые с удовольствием слушают или

читают те книги и рассказы, отчего ему прибывает хвалы, а вам удовольствия. Между прочим, он сочинил одну прекрасную и потешную книгу, под названием «Декамерон», и т. д.

Так выделяется в «Декамероне», в оценке современника, элемент реального и скандального от поучительного, вызывающего на размышление, и последнему дается перевес: соединение и предпочтение, которые могли казаться невысказанными, пока его не обновил современный французский роман реалистического направления. Я не приравниваю друг к другу оба явления, но только указываю на параллели. Та, что отделяет новеллу «Декамерона» от средневековой фавль, общество Renaissance от средневекового, это элемент личной рефлексии, обращенный хотя бы и к низким сторонам жизни. Зарождалась индивидуальность; «Декамерон» — выражение общества, тронутого ее новым поднятием, развитием самоопределенной личности, тогда как — мы видели — в его основах и нижних слоях человек не только не преуспевал в свободе, но и сильнее закрепощался в новом явлении рабства. Эту черту, может быть, не следует упускать из вида при оценке итальянского Renaissance, по крайней мере, его начал. Развитие гуманной, обогащенной самосознанием личности и параллельное развитие личной неволи указывает, что первое в известной мере совершалось на счет и силами второго, что одни освобождались для себя, перенося тяжелое иго труда на чужие плечи. Противоречие ли это Renaissance, и случайна ли аналогия с римским миром?

II

Разбирая сложение ранней итальянской Renaissance, как она выразилась в рассказах и мирозерцании «Декамерона», не следует упускать из вида и момент рыцарства. В Италии это был захожий, не выросший из жизни институт, явившийся со своим условным кодексом нравственности и выразившей его поэзией в среду, представлявшую совершенно другие условия развития. Занесенные в Италию песни трубадуров говорили о служении даме сердца, выделенной из связи семьи и брака, о любви, обставленной целым ритуалом феодально-рыцарских отношений и искусственных поэтических формул. Поэты сицилианской и старофлорентийской школы подражали этим формулам, как чему-то данному, непререкаемому, не углубляя и не будучи в состоянии углубить их идеального содержания, ибо углубление не давалось жизнью. Она была слишком реальна и среди бесконечных перепевов провансальских образцов нередко давала себя знать проблесками

реализма, начиная от *Cielo dal Canto* до флорентийских веристов XIII—XIV веков⁷. Обновление провансальско-рыцарской поэзии совершилось на почве поэзии так называемого «нового стиля», среди которой стоит Данте: Мадонна провансальцев осталась, сохранился и ее культ, но содержание любви одухотворилось: Мадонна стала символом, олицетворением чего-то высшего; любовь, обращенная к ней, переходит за свою непосредственную, земную цель к добродетели, к высшему благу; поэзия получает символический и аллегорический характер; ее настоящей задачей становится представление какой-нибудь философской истины, облеченной в красивые образы, как определял поэзию Данте (*Gaspari u Crescini*, I. c., стр. 136). Образ дан действительностью, реальным увлечением, но ему дается поэтическое значение лишь под условием, что оно может быть обобщено до какого-нибудь этического принципа, просветляющего и материальный образ любимой женщины. Такова любовь Данте к Беатриче; таково и последнее слово рыцарско-провансальского течения — в области итальянской поэзии.

Иное значение получил рыцарский кодекс в отражениях итальянской жизни и быта. Здесь он застал семью, в которой индивидуализм уже начал проявлять свое разрушительное действие, создавая новые отношения, освобождая чувство любви от стеснений ригористического обычая. Рыцарский кодекс помог упорядочить эти отношения, сообщив им прочность своего этикета и внешний блеск, не изменяя их сущности. Богатые горожане подражают рыцарям не только в Провансе, но и в Италии: устраивают турниры, охотятся, ухаживают за дамами, толкуют о вопросах любви в *corti d'amore*⁸, занесенных из Прованса; но содержание любви осталось свое, реальное, ограниченное ближайшими целями удовлетворения, узкое и вместе более полное, пластически-определенное. В этом сложном понимании любви, в котором итальянский реализм прикрыт идеалистическими отношениями рыцарства, первый элемент должен был найти поддержку и оправдание в эстетических критериях древней поэзии, вновь раскрытой Возрождением XIV и последующих веков. Такова любовь в «Декамероне», такова любовь и самого Боккаччо. Петрарка воспевае Лауру, в сущности, как трубадур; новое в его поэзии — не содержание идеала, а мощный субъективизм поэта, его художественная виртуозность, воспитанная чтением классиков⁹. По отношению к содержанию идеала Лаура настолько архаичнее Беатриче, насколько поэзия нового флорентийского стиля была хотя бы и односторонним прогрессом против провансальской. Итальянское Возрождение и его понимание любви мы находим в отношениях Боккаччо к его Фьямметте.

Благодаря остроумным работам Крешини, мы можем теперь глубже заглянуть в историю этой привязанности, которую Кёртинг пытался недавно обелить, удалив из нее все казавшееся ему предосудительным, главным образом момент действительной, чувственной страсти. Опровержение этого взгляда не заставило себя долго ждать; странным кажется, как близко, так сказать, на виду лежали некоторые автобиографические откровения Боккаччо, мимо которых проходили без внимания, пока не указал на них Крешини.

Боккаччо родился в Париже в 1313 г.; мать его, Жанна, была из дворянского рода: преимущество, которым сын впоследствии любил гордиться^{10*}. Отец его, приехавший в Париж по торговым делам, увлек бедную девушку обещанием брака к связи, плодом которой был наш Джованни Боккаччо. Покинув Жанну, отец уехал в Тоскану, женился там на Маргарите di Gian Donato de' Martoli и выписал к себе малолетнего сына. Жизнь в отцовском доме была невеселая: отец был практик, помешанный на обогащении и скряжничавший, когда дела, по обыкновению, шли плохо; если Боккаччо не может простить ему поступка с его матерью, то в этом едва ли не следует видеть отголоска отношений, установившихся между мачехой и пасынком. Этим объясняется, почему еще мальчиком Боккаччо был отдан на сторону, в выучку к купцу, а впоследствии послан в Неаполь, чтоб усовершенствоваться в торговом деле, которое, впрочем, с дозволения отца он оставил для канонического права. Но и это занятие не было по сердцу молодому поэту: его более интересовали беседы с неаполитанским астрономом Andalope del Negro, кружок ученых, собравшихся под сенью двора короля Роберта, общество юного итальянского Renaissance, где блестящие формы французского рыцарства легли на чувственный фон итальянского быта, народно-классические воспоминания жили на Байском берегу, у гробницы Вергилия, и новая наука древности находила себе привет у короля, покровителя Петрарки. В этом обществе сложился эротический идеал Боккаччо, дающий нам ключ к его «Декамерону», пережитый им по всей лестнице увлечений — до той страсти включительно, которая надолго и серьезно им овладела, до страсти к Марии, побочной дочери короля, которую Боккаччо воспевал на все лады под именем Огонька, Fiammetta. Это была страстная, чувственная красавица, окруженная толпой обожателей, которых она капризно меняла, без жалости «разбивая сосуд, из которого напилась». Беззаветная страсть Боккаччо заинтересовала ее, она обнадежила его, робкого и нерешительного, и, отдавшись ему, завладела им всецело. Его *canzoniere* полон мотивов этой начинающей и торжествующей любви; его «Filostrato» написан им в пору томительных ожиданий, что и ему будет то же, что Троилу, и

его осчастливит своей любовью Fiammetta — Criseida. Еще более подобных автобиографических указаний в другом романе Боккаччо, «Filocolo», в котором, по желанию своей милой, он пересказал старую поэтическую сагу о Florio и Blancheflore^a; Florio — это он, Blancheflore — Fiammetta. Но роман и действительность вскоре разошлись. Fiammetta изменила; начатый в Неаполе, «Filocolo» дописан во Флоренции уже под впечатлением утраты и жгучих воспоминаний. В серой, будничной обстановке, в доме нелюбимого отца-старика Боккаччо снится лазурная декорация Байского берега и красавица Fiammetta. Он любит ее так же страстно, как и прежде, и все еще надеется; его «Filocolo», «Ameto», «Amorosa visione»^b говорят все о том же: несколько раз, в разных эпизодах и по разным поводам он рассказывает историю своей любви, свое первое посещение Фьямметты в отсутствие мужа, когда, изумленная, она сопротивлялась лишь тому, чего сама желала. Прелесть первого свидания — вот образ, который он постоянно лелеет; он не в силах отвязаться от него; анализ ощущений, вызванных изменой и разлукой, является для него необходимостью, наслаждением. Его чувство не ослабело, но оно должно было стать более спокойным и объективным, когда вслед за откровениями «Filocolo» и «Ameto» он писал свою «Fiammetta». Мы знаем, что его покинули, и он томится ревностью: в «Fiammetta» отношения воображаются обратные: оставлена Фьямметта и на нее перенесены все муки ожидания и постоянно обманутых надежд, что ее милый еще вернется. Самая возможность такого художественного акта, переносящего вне себя, в иную личность историю глубоко выстраданного чувства, показывает, что его страстный тон понизился. Отношения к Фьямметте более не восстановились, но благодарная память любовника еще долго будет хранить ее образ. В этом образе нет ничего идеального, что называется платоническим. То и другое могло явиться и явилось в самом деле в посмертных воспоминаниях — когда Фьямметта умерла, все счета с землею кончены, страстным мотивам не было более места, и усопшая могла явиться в обычном просветлении небожительницы, с ореолом Беатриче и Лауры — по смерти. Вообразить себе подобное просветление при жизни, представить себе чувственные формы Фьямметты на стезях неземного видения, по которым так воздушно парит Беатриче, едва ли кому удастся. Не удалось это и Боккаччо; если он попытался это сделать, то это одно из противоречий, насилующих вкус, нередких в переходный период стилей и идеалов, когда старые еще окружены уважением и уча-

^a Флуар и Бланшефлёр

^b «Любовное видение» (*итал.*).

стием и обязывают к подражанию, когда интимное их понимание уже ослабело. Поэты «нового стиля»¹¹ выработали особые приемы поэтической идеализации, в которой аллегории и отвлечению отводилось первое место; а Боккаччо был поклонником Данте. На путях его страсти к Фьямметте недостижим был достойный ее апофеоз; и вот Боккаччо заимствует его внешние формы у поэтов другого направления, как бы не замечая противоречий. Так в «Amorosa visione», где и в образах, и в сновидениях так резко бьет струя чувственности, Фьямметта могла явиться символом руководящей добродетели, ее дочерью, *figliuola di virtù*^a. Еще страннее поражает это сочетание своего и чужого в Ameto. Мы в классическом пейзаже: Лия и шесть других нимф просвещают грубого охотника Ameto, воспитывая в нем человечность; в заключение является Венера. В числе нимф названа и Фьямметта: под личиной классических кличек живые люди и местные воспоминания, которые отчасти удалось разгадать. До сих пор сочетание естественно, классическая травестия стоит в уровень с содержанием рассказов, посвященных любви. Мопса рассказывает о себе, что она с юности посвятила себя служению Палладе, когда же пришла в лета, ее выдали замуж за человека, одно имя которого, Нерон, наводило на нее ужас. Недовольство мужем заставило ее тем прилежнее отдаваться культу своей богини. Однажды она увидела с берега красивейшего юношу в ладье, боровшегося с морскими волнами; впоследствии она узнала, что его зовут Афрон. Увлеченная им по велению Венеры, она манит его к берегу, но напрасно; ее мольбы и просьбы не трогают юноши, который продолжает отдаваться бешеной игре волн. Ее страсть растет: забыв женскую стыдливость, она обнажает свои прелести, и побежденный ими Афрон поворачивает ладью к берегу.

В том же роде рассказы других нимф, и мы останавливаемся в раздумье над загадочным их значением, когда по мановению жезла аллегории и нимфы, и вся классическая фантазмагория неожиданно разъясняются: Мопса — не что иное, как мудрость; Афрон — неразумный человек, пускающийся в житейское море, не слушая советов благоразумия и мудрости, которая становится деятельной, во благо людям, по побуждению госпожи — Венеры. Вначале ее помощь оказывается недействительной, но ее красота производит в конце концов свое действие на неразумных и преобразует их нравственно. Так было и с Афроном, говорит Мопса: когда он вышел на берег и удостоился моих объятий, он преложил грубость на мягкость, и нет теперь во всей нашей области и нашем деле имени, которое было бы окружено большей похвалой, чем его имя.

^a Дочь добродетели (*итал.*).

В этой связи и все другие нимфы разрешаются в аллегории добродетелей, их любовные рассказы — в повесть об обращении на путь истины; Фьямметта — не что иное, как надежда, поддерживающая Saleone — Боккаччо, который сам изображает отчаяние.

Эти попытки Боккаччо в области «нового стиля», непоэтические сами по себе, любопытны для его литературного положения и для требований, какие в то время предъявлялись читателем. Если рассказ Мопсы мог представиться поучительным, почему бы и новелла «Декамерона» не могла получить такое же значение? При оценке его этической стороны надо принять в расчет привычку читать за строками, воспитанную литературой аллегоризма.

Когда, забывая о ней, Боккаччо ограничивался сочетанием современного или нового содержания с фабулами и формулами древней поэзии, указанным противоречиям не было места, хотя и не всюду достигалось желанное единство стиля. Иной раз, как, например, в мифологических партиях Filocolo, классический элемент является со стороны, как условно-торжественная обстановка, обременяющая ход рассказа, не овладевающая им. В других случаях Боккаччо глубоко проникается интересом античного сказания, когда, например, пользуется «Фиваидой» Стация для своей «Тезеиды». Что он способен был на лучшее в этом направлении, тому служит блестящим доказательством литературная история его «Fiammetta». На психологический момент, представленный этим романом в жизни поэта, указано было выше: Боккаччо долго страдал и не раз повествовал о своих страданиях; когда вслед затем у него явилась мысль перенести эту внутреннюю борьбу на другое лицо, в сердце обманувшей его красавицы, нам интересно узнать литературный повод к такому объективированию. Была ли здесь простая виртуозность поэта, продолжавшего играть остывшим чувством по старой любви к его анализу? Это вероятно, хотя несомненно также, после указаний Крешини, что именно «Героиды» Овидия навели Боккаччо на сюжет любящей женщины, покинутой неверным любовником и рассказывающей о своем неутешном горе. Вместо Филлиды, оплакивающей своего Демофонта, явилась Фьямметта, сетующая о Panfilo — Воссассио; тот и другой удалились на родину, обещая вернуться через четыре месяца; срок прошел, а милого все нет. И вот Фьямметта плачет, обращаясь к отсутствующему другу: «Скажи мне, Панфило, сделала ли я что-либо такое, чем заслужила быть преданною тобой с таким коварством? Никакого проступка я не совершила, кроме того разве, что неразумно влюбилась в тебя и больше чем должно доверилась тебе и полюбила тебя, — но за этот поступок я не заслужила от тебя такого наказания. Одно злодеяние я знаю за собой, совершив которое навлекла на себя гнев бо-

гов: это то, что я приняла тебя, преступного и безжалостного юношу, на свое ложе, допустила твоим чреслам коснуться моих... Увы! отчего день, предшествовавший той ночи, не был мне последним, чтоб умереть мне честной!.. Не подумал ты разве, как мало тебе чести в том, что ты обманул доверившуюся тебе женщину? Моя простота заслуживала большей правдивости, чем твоя, а я не менее доверилась тебе, чем призванным тобой богам, которых умоляю: пусть будет лучшей частью твоей славы то, что ты обманул женщину, любившую тебя более самой себя».

Все эти излияния оказываются нередко дословным переводом Овидиевой «Героиды» (II, 27—30; 57—66), где так жалуется Филлида:

Die mihi, quid feci, nist non sapienter amavi?
Crimine te potui, demeruisse meo.
Unum in me scelus est quod te, scelerate, recepit;
Sed scelus hoc meriti pondus et instar habet.

.....
Turpiter hospitium lecto cumulasse jugali
Poenitet, et lateri conseruisse latus.
Quae fuit ante illam, malletem suprema fuisset
Nox mihi, dum potui Phyllis honesta mori.
Speravi melius, quia me meruisse putavi.
Quaecunque ex merito spes venit, arque venit.
Fallere credentum non est operosa puellam
Gloria: simplicitas digna favore fuit.
Sum decepta tuis, et amans et femina, verbis.
Dii faciant, laudis summa sit ista tuae¹².

Подражание не могло быть более близким; подобных параллелей к Овидию и заимствований у него можно указать еще несколько. В пору страстных волнений ревности эта выборка из классика для выражения своих личных ощущений поразила бы нас своей деланностью и набросила бы тень на характер чувства; но «Fiammetta» представляет как бы выход из страстного периода к более спокойной, хотя еще и волнующей, жизни воспоминаний, и здесь мыслимо художественно-объективное отношение к пережитому. Так создан первый психологический роман в европейских литературах, как по справедливости назвали «Fiammetta»: условия его даны итальянским Возрождением, почин принадлежит Боккаччо, формы указаны «Героидами» Овидия.

Если их материал и общие места, насколько они были пригодны, вошли, так сказать, без остатка в содержание «Fiammetta», так что без знакомства с ее литературными образцами мы никогда не

заподозрили бы ее цельности, то в «Ninfale Fiesolano»^а Боккаччо стоит еще выше в смысле непосредственно-поэтического воспроизведения античного стиля. Античного и вместе с тем нового: таково впечатление сказки, напоминающей сюжет Овидиевых «Метаморфоз», с классическим чудесным, вдвинутым в совершенно тосканский пейзаж; простая история любви, поэзия которой выгадывает от удаления в древность и вместе ощущается как свое и близкое. Такое соединение старого и нового, такое наивно-интимное соприкосновение древних образцов с течениями современности не давалось только эксцерпированием классиков, а всем характером среды, где оба течения сосуществовали в живом обращении, где и очертания ландшафта и памятники древности, освященные незабытой легендой, говорили, что старое не прошло, а лишь медленно влилось в новое русло, указанное историей. Здесь Аристей мог в самом деле влюбиться в Сафо, оставляя для нее прежние низменные привязанности: Аристей — Боккаччо, как он назвал себя в XII-й эклоге, Сафо — древнее искусство и поэзия.

III

Вопрос о том, насколько то и другое и вообще струя классического предания удержались в народном обиходе, надолго, если не навсегда, останется не разрешенным. Ученое Возрождение XIV и следующих веков ввело в оборот так много обновленных им классических понятий и имен, что, встречаясь с иными из них, трудно бывает решить: имеем ли мы дело с фактами Возрождения или унаследования. Когда итальянец клянется: *per Vasso*¹³ наше решение может двойтаться с одинаковой вероятностью в том и другом направлении. Ясен для нас лишь древний количественный перевес классического предания на стороне Италии, каким бы источником он ни определялся. Типические народные легенды о Христе и святых являются общим достоянием всей Европы, не исключая и Италии; легенды о Вергилии и недавно записанные сульмонские предания об Овидии¹⁴ принадлежат, как народные, ей одной, если только в понятие народности включать и древнее ее взаимодействие с преданиями светской школы. Укажу в пример на несколько наивных рассказов из Аbruцц, собранных *De Nino* («*Ovidio nelle tradizione popolare di Sulmona*», в «*Usi e costumi abruzzesi*», vol. IV): о папе Целестине, вычитавшем будто бы в творениях Овидия, что в развалинах его виллы у *Monte Morone* хранится клад, который и был употреблен

^а «Фьезоланские нимфы» (итал.).

на построение монастыря Santo Spirito; об Овидии, волшебнице и первом «проповеднике» Сульмоны, вблизи которой, в «fonte d'atome», он жил с прекрасной феей и теперь еще стоит на страже своих сокровищ; о богородице, обучавшейся в языческой школе у святой Сивиллы (Sacra Subillia) и в свою очередь обучавшей сверстниц читать требник, пока учительница не дозналась о том и не велела девочкам сжечь все требники. Одна лишь богородица догадалась спрятать свою книгу под мышкой; с тех пор и образовалась у человека та впадина у верха руки, которая так зовется.

Недавно вопрос о том и другом классическом течении в развитии итальянской литературы был снова поставлен по поводу народного итальянского театра, единственного, заслуживающего это название, так называемой *commedia dell' arte*¹⁵. Известно, что с XV века у итальянцев проснулась любовь к Плавту и Теренцию и явились блестящие подражания их стилю; укажу лишь на имена Библиены, Ариосто, Макиавелли. Обновились древние интриги, с невероятными переодеваниями и признаниями; оживали старые комические типы хвастливых воинов, лукавых рабов, умных и продажных гетер. Рядом с этим учено-литературным течением в области драмы существовало самостоятельно и другое народное: в *Farse cavaiole*, в которых выводились потешные типы крестьян из Cava; в *commedia dell' arte* с ее вечно юными протагонистами: Pulcinella и signora Lucretia, Coviello и Fracassa и др. Как далеко восходит в древность это народное драматическое направление? Торрака (I. с., р. XXXV) предполагает, что *Farse cavaiole* могли быть популярными еще в конце XV в.; это не исключает их большую древность и популярность, ограниченную местом их происхождения; чем ближе они были к очертаниям народно-песенного диалога, песенного прения, *Contrasto*, масляничного маскарада, тем ближе они держались почвы, их произведшей. Что касается до *commedia dell' arte*, то Scherillo думает, что ее типы зародились в Италии не раньше конца XVI века и не являются фактом народного переживания — римских ателлан¹⁶ и мимов, как полагали многие. То и другое мнение грешит крайностью. Из того, что Pulcinello, Polecenella является впервые со своим именем в рисунках Callot (ум. 1635 г.) и в «*Viaggio di Parnaso*»^b Кортезе (напечат. в 1621 г.), следует только, что имя у него может быть новое, что вовсе не обуславливает недавности типа. Очертания *commedia dell' arte* сложились во всяком случае раньше, судя по сообщениям Camerini и Stoppato (I. с., р. 131 и след.) о пьесе, разыгранной итальянцами в Мюнхене в 1568 г. по случаю бракосочетания герцо-

^a Комедия масок (итал.).

^b «Путешествие с Парнаса» (итал.).

га Вильгельма. Из действующих лиц, обычных в *commedia dell' arte*, здесь названы *Pantalone* и *Zanne*; *Fritellino*, другое типическое имя в комедии этого стиля, является уже в фарсе *Serafino dell' Aquila*, разыгранном при мантуанском дворе в 1495 году (Torraca, l. c., p. XXXIV). И здесь мы подошли к концу XV века, но ничто не мешает нам продолжить эту традицию, предположительно, и далее. Встретится ли она где-нибудь с традицией народного римского театра, сохранившейся в глубинах итальянского населения? Ответить на это тем труднее, чем отрывочнее дошедшие до нас указания на содержание и типы ателлан, чем бесцветнее и общее нападения церкви на остатки древней драмы в глухую пору средних веков. Сопоставление римских *Maccus*, *Bucca*, *Pappus*, *Dossennus* и т. п. с *Zanni*, *Pulcinella*, *Pantalone* и т. д. потому останутся колеблющимися и субъективными (сл. *Stoppato*, p. 50), что о первых мы знаем не много более их имени, вторые подлежали постоянному развитию, и мы недоумеваем, какие первичные типы послужили им точкой отправления. Тип, например, *Pulcinella*, нам наиболее знакомый, сложился в половине прошлого века в фантазии бедного неаполитанского рабочего, *Francesco Cerlone*. У него *Pulcinella* — плутоватый парень, себе на уме под личиной простоты и придурковатости, которая и закупают, и смешит, и помогает ему вывернуться из беды, потешившись вдоволь над другими. Королю, спрашивающему его, какие его занятия, он отвечает, не обинуясь, что состоял при суде, адвокатом, при неаполитанских судах. «В деревне?» — продолжает интересоваться король; Пульчинелла отвечает отрицательно, пока не договаривается наивно, что он был осужден на галеры. Из Неаполя он должен был бежать по разным причинам; между прочим, служил он у одного богатого аптекаря; однажды, когда хозяин задремал, назойливая муха то и дело садилась ему на лицо; чтобы дать ему поспать спокойнее, Пульчинелла вооружился тяжелым орудием (*trégótola*) и — хватъ по мухе; она тут и осталась. «А хозяин что?» «Более не просыпался; я, увидев, что он спит сладко, сладко, взял триста дукатов из его стола и был таков». Так тебе и пришлось покинуть родину?» «И все из-за мухи! Каково правосудие!» Коварный насмешник, назойливый со слабыми и вместе трусливый, он не скрывает своей продажности и потешно рисуется своей трусостью. «Любишь ли ты меня?» — спрашивает его Альбина. «Вот как люблю!» «Что бы ты сделал ради меня?» «Сделал бы безумные вещи: ради тебя я был бы способен (чего только не творит любовь?) побежать к морскому берегу, на край мола... из любви к тебе...» «Ты бросился бы в море!» «О нет! Я поглядел бы на него и вернулся бы домой» (*Scherillo*, p. 40 и след.).

Таков Пульчинелла Черлоне, живым выхваченный из жизни, весельчак и материалист до мельчайшей черты, без тени како-

го бы то ни было идеалистического освещения, чуждого вообще комедии dell' arte. Но это Пульчинелла XVIII в.; в XVII его характер понимался иначе: Pier Maria Cecchini (1628) так наставляет актера, который взялся бы за его роль: он должен стараться переходить границы естественности, представлять простака (goffo), недалекого от дурня, и дурака, не в меру желающего показаться умным (Scherillo, стр. 9). Иначе у Cortese (1626): о придурковатости нет и речи. Пульчинелла — просто умный, веселый комик. Тип, стало быть, изменялся; если бы мы имели возможность, при помощи фактов, возойти и ранее, мы встретили бы постепенно и другие его эволюции и пришли бы к более грубым очертаниям одного из тех простейших драматических характеров, какие легко представить себе в начале развития всякого народного театра. Едва ли может быть сомнение в том, что этих начал следует искать в латинском элементе итальянского населения, как бы мы ни представляли себе их ближайшие отношения к традиции, например, ателлан. Это построение указало бы нам в истории светской народной драмы перспективу более глухую — ибо она не освещена историей, — но вместе и более далекую, чем та, в которой совершилось в Италии развитие народно-христианской драмы.

Я говорю не о литургической драме, сложившейся внутри церкви в связи с обиходом и латинским языком мессы, а о той народно-религиозной драме, которая является в Италии как непосредственный результат грандиозного покаянного движения XIII в. В 1258 г. Raniero Fasani, одетый в рубище, подпоясанный вервием, с бичом в руке, обходил умбрийские веси, проповедуя словом и делом покаяние. Проповедь подействовала: образовались общества бичующихся (Disciplinati), ходившие по городам и деревням, бичуя себя до крови в воспоминание страстей христовых и призывая господне милосердие. Движение было глубокое, страстно охватившее массу, перешедшее, как известно, и за границы Италии, отразившееся, далеким отголоском, и в новгородском движении стригольников. Все мирское было забыто и оставлено; не слышно было ни музыки, ни любовных песен, пишет падуанский монах, только жалобные песни кающихся. Последние, певшиеся во время процессий, либо в пору «страды» самобичевания, характерны вообще для явления флагеллантства; в Италии они получили название laude, славословий, и только здесь они стали ячейкой, из которой вышла народно-религиозная драма. Вначале, вероятно, laude пелись антифонно: одна группа страдников подхватывала песню, начатую другой, и та продолжала ее в свою очередь и свое время. Эта антифония могла совпадать с чередованием лиц в ходе того евангельского или легендарного воспоминания,

которое легло в основу laude. Богородице говорят, что ее сына схватили и подвергают истязаниям; она сообщает о том Магдалине, умоляет Пилата о пощаде, но тот отказывает; она обращается к Христу, который указывает ей на распятие, уже уготованное для него; следуют ее мольбы к кресту, беседа с распятым Спасителем, ее сетования. Таково содержание лауды, озаглавленной «Плач богородицы» (Тоггаса, см. р. 8—12) и естественно распадающейся на диалогические части. Стоило только разобрать их отдельным лицам, участвовавшим в флагеллантской страде, придать действию более вероятия соответствующим костюмом, указания на которые встречаются в старых инвентарях покаянных братств, и мы придем к той форме, посредствующей между хоровой lauda и развитой религиозной драмой, которая получила название *divozione*. Оторванная от среды, создавшей ее в беспредельном увлечении религиозной идеей, перенесенная во Флоренцию, в обстановке ее искусства и декоративного блеска, она обратилась в драматическое представление (*gappresentazione*), отвечавшее более мирным художественным, чем церковным целям. Драма Лоренцо Медичи о святых Иоанне и Павле забыла о своем происхождении из недр того христианско-драматического движения, которым папство успело овладеть лишь отчасти в явлении францисканства и которое выразилось в явлении бичующихся, протестовало в проповедях Савонаролы, в видениях и в вещаниях блаженного Брандана в пору борьбы Сиены с Cosimo de' Medici. Эти народно-религиозные порывы, нередкие в Италии, повторились и на наших глазах — в истории Лаццаретти и его последователей, которую с таким вниманием к фактам и их психическим посылкам изучил недавно Барцеллотти (там же, стр. 31—297). Точно Италия не страна языческого Возрождения, — так всецело переносимся мы к образам и мировоззрению — по ту сторону Данте.

Место действия — глухой, гористый уголок Тосканы, в провинции Гроссето; население — крестьянское, небогатое, но работающее, набожно настроенное, с склонностью к религиозной психопатии. Среди него вырос и пророк новой веры, Давид Лаццаретти, по ремеслу извозчик, родом из Arcidosso: высокий, стройный мужчина, с открытым, широким лбом, живыми, пронизательными глазами и черной бородой, спускавшейся на грудь. Необычайно сильный и ловкий, обыкновенно смирный, но становившийся страшным, когда, бывало, расходится, невоздержный в божбе — он по природе был мистик, увлекавшийся и увлекавший других своими видениями; мистик с художественным и практическим пошибом итальянца. В 1848 г., когда ему было всего 13 лет, какой-то таинственный незнакомец предстал ему, предрекая все, что впослед-

ствии с ним приключилось, и запрещая поведать о том кому бы то ни было. Прошло двадцать лет; Давид успел обзавестись семьей; видение, не остановившее его до тех пор на пути житейских соблазнов, повторилось снова, на этот раз с наказом — отправиться в Рим и обо всем рассказать папе, что он и сделал. С тех пор он стал другим человеком. Повинуясь новому откровению свыше, посетившему его во сне, он удалился в Сабинские горы, в пещеру блаженного Амедея, служившую когда-то пристанищем и другому святому, блаженному Леонарду из Porto Maurizio. Здесь он прожил некоторое время, общаясь лишь с соседним пустынником, пруссаком Игнатием Микусом, поселившимся там лет пятнадцать назад, и здесь было ему новое видение, определившее его посланничество. О нем он не раз рассказывал своим: тень закованного в доспехи рыцаря явилась ему, умоляя его вырыть в том месте пещеры, где Давид стоял коленопреклоненный, его кости и предать священной земле. Давид принялся за дело при помощи одного римского священника, свидетеля события, и действительно отрыл кости. После того тот же воин явился ему еще раз, в сообществе богородицы, апостола Петра, архангела Михаила и таинственного незнакомца первого видения, и открыл ему, что он — его предок, Lazzaro Pallavicino из Милана, сорок пять лет каявшийся в этом месте и здесь погребенный. При дворе Льва X в Риме он полюбил дочь графа di Pitigliano, убил, по ее наущению, ее отца и прижил с ней ребенка. Сражаясь за церковь и папу против какого-то французского короля, он попал к нему в плен, но был им пощажён, ибо оказался его прижитым вне брака сыном. К этим романтическим откровениям война другие лица видения присоединили наставления и пророчества, а апостол Петр наложил на Давида печать ожидающего его подвига, которую с тех пор он всегда носил на лбу: два С, обращенные в разные стороны, с крестом посредине.

Я обращаю внимание на внешнюю, декоративную обстановку видения: она отзывается стилем средневековой легенды. Давид знал Данте, читал житие св. Брандана; повлияло на него и сожителство с пустынником Микусом и местная память о другом странном анахорете, Балдазаре Одибере, будто бы бывшем члене конвента, явившемся в 40-х годах на родину Давида и там, среди покаяний и молитв, снискавшем в народе репутацию святого. Но рядом с образами аскетической легенды являются и другие: рыцари, закованные в латы, блестящий двор папы, любовь и тайна происхождения — от «*Reali di Francia*»¹⁷. Эта торжественная часть обстановки не деланная: она позволяет нам заглянуть в художественные, чисто итальянские вкусы толпы, увлеченной мистическим учением Давида и несомненно увлекшейся

фантастическими нарядами и именами его избранных и избраниц в торжественной процессии 1878 г.: тут были и князья-легионарии, начальники крестоносного войска св. Духа, апостолы, священники-пустынники и «дщери песнопения», все одетые в яркие цвета, с целым лесом белых, желтых, голубых хоругвей, веявших над толпой, когда она спускалась с гор под пение священных песен, сложенных Давидом.

Когда в 1868 г. он вернулся на родину, слава «божьего человека» уже предупредила его; позднее его называли не иначе, как святым. Народ слушал его наставления и чудесные рассказы; нашлись и в местном священстве люди далеко не безграмотные, уверовавшие, что Давид в самом деле сосуд избрания, *vas electionis*. По его почину и при общем содействии крестьяне построили ему на соссднем Monte Labbro башню и недалеко от нее церковь со скитом (*eremo*): все это вместе слыло под названием нового Сиона, а Monte Labbro перекрестили в Monte Labaro, ибо отсюда должно было явиться знамение («*labarum*») нового религиозного возрождения. В церкви совершали требы два преданных Давиду священника, и он сам проповедовал народу; в скит собирались к ночи, иногда издалека, проводили время в благочестивой беседе, а с рассветом снова уходили на работу, не чувствуя усталости, точно обновленные. Заметим, что в числе сторонников Давида не было, собственно говоря, пролетариев, а, напротив того, много мелких собственников. Это бросает свет на затеянное и осуществленное им «общество христианских семей», статут которого напечатан в числе других сочинений Давида. Целью общества было способствовать не только духовному и нравственному воспитанию сочленов, но и развить в них привычку к общему труду, как средству поднять состояние земледелия и ремесленного дела. Достояние всех членов считалось общим, и доход распределялся согласно с количеством капитала и труда, внесенным каждым из участвующих. Эти «коммунистические» идеи любопытны в религиозном новаторе. Давид жил во Франции, в Лионе, и можно допустить для этой части его учения влияние посторонних, навеянных идей, но не следует забывать, что уже древнейшие народно-религиозные движения в Италии отличались сходной «социалистической» подкладкой и что в XIV в. папы должны были открыто выступить против крайних учений, объявившихся в среде францисканских «братчиков» (*fraticelli*), будто Христос и апостолы не имели собственности и обязывают своим примером.

Ту же долю своего и подсказанного необходимо признать и в религиозных воззрениях Давида. Его успех в народе должен был обратить на него внимание клерикальной партии в Италии и Франции, которая готова была воспользоваться случайным орудием для

достижения своих целей. Несомненно, что в последних писаниях Лаццаретти чувствуется помощь какой-то посторонней руки, известная богословская рутина, неожиданно вторгающаяся в мир видений. Этот мир всецело принадлежит Лаццаретти; он связывает его со средневековыми визионарями и объясняет его влияние на народную массу, еще жившую в их преданиях. Нравственное обновление церкви и церковно-духовной жизни в лоне католичества и под верховным водительством папы — таков идеал Давида. В деле этого обновления и ему суждена видная роль, но грядущим обновителем, дантовским *Veltro*^{18*} будет другой: он выйдет из Италии, освободит и объединит латинские, католические народы и, предоставив царское право и достоинство папе, станет править заодно с ним. Италии будет принадлежать почин не только религиозного, но и народно-латинского возрождения: древняя, специально-итальянская идея, которая не раз сказывалась в попытках политических и церковных новшеств. Давид пошел и далее: Греция — такая же классическая страна, как Италия, также вошла в его кругозор и также обновится в союзе с романскими народностями. В видении, бывшем Давиду в 1868 г., какой-то монах взял его за руку и сказал: «Пойдем в Лаций, в страну великих людей».

Но Давид был слишком большой фантаст, чтобы стать послушным орудием в руках какой бы то ни было партии. Клерикалы убедились в его непригодности. Рим, дотоле допускаявший его, не только отнял у него поддержку, но и подверг его отлучению, и его церковь на *Monte Labbro* была закрыта. Давид остался один с толпой, которая продолжала в него веровать и ждать; и то, и другое питало в нем то, что он сам им передал, — уверенность в своем призвании. В этой последней стадии развития он совершенно переходит на точку зрения средневековых «милленариев» и иоакимитов XII—XIII в.: за ним нет ни Рима, ни папы; он сам тот монах-избавитель, о котором он так долго говорил; период «благодати» кончился на земле; он водворит период «закона и правды»; преемственность пап прекратилась; вместо клика «Да здравствует Римская Церковь», с которым должен был явиться, по прежним пророчествам Давида, ожидаемый избавитель, раздается другой: «Да здравствует республика, царство Господне!» В заключении «символа», составленного им в эту пору, стоят знаменательные слова: «Веруем твердо, что наставник наш, Давид Лаццаретти, помазанник Божий, осужденный римской курией, есть воистину Христос, вождь и судья, в настоящем образе Господа нашего Иисуса Христа во втором его пришествии на землю».

Далее идти было некуда, оставалось «объявить» себя миру. Как и чем? Лаццаретти едва ли отдавал себе в том отчет, а толпа

жаждала откровения, и оно совершилось в той фантастической, бесцельной процессии нового Мессии, о которой сказано было выше. Когда представитель общественной безопасности и синдик в сопровождении нескольких жандармов остановили ее на пути именем закона, Давид отвечал: «Я иду во имя закона правды и судии Христа; если желаете мира, я приношу вам мир, если милость, то милость; если хотите моей крови, то я — перед вами!» И он раскрыл при этом руки. «Да здравствует республика!» — раздавалось в народе, когда взволнованный Лаццаретти обратился к нему с какой-то речью; но тут жандармы дали залп, и Давид упал, пораженный в голову. Безоружную толпу обуял ужас, последовали сцены невообразимого смятения; когда дым рассеялся, Давид лежал на земле, окруженный близкими. Они не верили, что он умер, как и до сих пор верят, что он вернется. Барцеллотти посетил, пять лет спустя после события, окрестности Monte Labbro и всюду нашел в кружках, близко стоявших к пророку, и спокойную веру в его посланничество, и надежду на его возврат. «Времена созрели, исполнилась чаша греха», — говорил один старый крестьянин, устремляя глаза куда-то в даль, точно ему одному открытую. — Наказание близко. Он вернется, и мы еще увидим его до смерти».

IV

Я не сравниваю народно-религиозное движение лаццареттистов, ни другие подобные, бывшие и, может быть, возможные в Италии, с тем языческим течением XV—XVI в., которое вызвало, например, нарекания Эразма Роттердамского на Понтано¹⁹ и защиту последнего Флоридом Сабиним. Этому противоречию легко подыскать объяснение: язычество ученого Renaissance, как оно водворилось с половины XIV столетия, держалось на верхах общества, определяя его вкусы и религиозный индифферентизм, который не трудно было принять за безверие; толпа могла жить своими собственными, средневековыми и христианскими интересами. Именно на ученое Возрождение падает вина той литературной и культурной розни, которая сделала литературу и поэзию достоянием немногих, обособив их из общей связи интересов и предоставив народу побираться остатками прошлого и крохами, случайно упавшими со стола богатых.

Другое сравнение раскрывает нам действительное противоречие. Религиозное мирозерцание простого итальянца, особенно южного, не раз представляли, как шаманизм или фетишизм на почве древних языческих верований, слегка подернутых хри-

стианством (Trolle, p. 96). Таково, говорят нам, по существу простонародное итальянское, да и вообще романское католичество, тогда как протестантизм — религия преимущественно германская. «Итальянцу не известно с такой полнотой, как жителю севера, чувство крайней зависимости человека от божественного существа, этот главный источник всякого глубокого религиозного движения. Смена времен года, их влияния на горе и радости человека не имеет здесь такого значения, как на севере. То, что мы, немцы, зовем Gemüt^а, — понятие, для которого у романцев недостает соответствующего выражения, — коренится, главным образом, в тесной связи нашей духовной жизни, религиозной, равно как и художественной, с жизнью окружающей нас природы. Итальянец живет в ней более чем мы, но менее с нею. Почти постоянно сея и пожиная в одно и то же время, встречая на том же дереве наливающийся плод и душистый цвет, он не ощущает гнета зимы, погружающей в мертвый сон всю природу, побуждающей человека задуматься над своей бессильной ограниченностью, не знает и чувства радости при появлении весны и лета, все оживляющих и вызывающих чувство благодарности к создателю. Христианские праздники, совпадающие на севере с важными для населения отделами его природной жизни, не имеют для итальянца того же значения; у него нет повода видеть в празднике пасхи символ природы, воскресающей к новой жизни... В христианстве он видит более всего форму, притом по возможности изящную, ибо набожное настроение немислимо у него без эстетического возбуждения» (там же, стр. 97—99).

Итак, рядом с мистическими увлечениями францисканцев, бичующихся, лаццареттистов — другая народно-религиозная струя, более языческого пошиба, с культом изящного и древних героев и богов, обратившихся в христианские фетиши. На этот раз мы имеем дело с двумя соизмеримыми величинами, ибо там и здесь дело идет о проявлениях народно-религиозного сознания. Откуда их противоречие? Объяснить ли его неровной залежью культурно-латинского элемента, более сильного и устойчивого в известных областях, более слабого и уступчивого в других? Или дозволено говорить о разнообразном влиянии местных условий природы, дающих известный тон и окраску проявлениям религиозной мысли? Мистические порывы св. Франциска и целомудренно строгий колорит умбрийской школы живописи не раз ставили в связь с очертаниями окружающей природы, вызывавшей те, а не другие настроения. Движение лаццареттистов произошло в таких же условиях пейзажа.

^а Нрав, душа (нем.).

Я поставил эти вопросы, решение которых никогда не выйдет из пределов некоторой вероятности, ввиду книги Тролле, обещающей доказать влияние природы на физику и психику итальянского народа. Именно на эти два отдела распадается книга, приложившая к исследованию итальянской народности антропогеографический метод Ратцеля. Первым поставлен вопрос о влиянии природы на физические свойства народного организма, и собрано множество статистических данных под рубриками: болезни (кретинизм, малярия и т. п.), рост, красота, цвет кожи и глаз, период половой зрелости, число рождений и смертность. В отделе, посвященном психике, автор объясняет веселый характер итальянца теплым климатом, приветливой и разнообразной природой, без особого труда дающей необходимое ограниченному в своих потребностях человеку. К этому объяснению присоединяется и другое, не связанное с вопросом о влиянии природы: древнее преобладание в Италии городских центров над деревней и развитую вследствие того склонность к общественности. Мы, таким образом, зашли в область истории, но снова спускаемся к одному из естественных источников итальянской веселости: употребление преимущественно растительной пищи и вина делает человека остроумнее, подвижнее, богаче фантазией, приятнее в обращении. В этой характеристике итальянца, в его зависимости от овощей и вина, разнообразящейся по провинциям (I. с., р. 77—79), выдающейся чертой является его развитой субъективизм, самосознание личности и ярко очерченный характер со всеми вытекающими отсюда следствиями: любовью к жизни и малым, относительно, количеством самоубийств, преобладанием преступлений против личности над преступлениями против имущества и т. п. При этом забыто одно обстоятельство: исторический рост личности в Италии, который отмечали друг за другом все, занимавшиеся в последнее время периодом ее Возрождения; обстоятельство, не исключающее воздействия природы, но во всяком случае ограничивающее ее влияние в пользу других, более сложных факторов. То же самое замечание приходится сделать по поводу всего, далее сказанного автором, о религиозном миросозерцании итальянцев, об их искусстве, науке и народной поэзии: всюду раскрывается воздействие природных условий на характер психической производительности народа и не принимается в расчет накопление культурного предания, сделавшего итальянца Возрождения иным человеком, чем его предок два-три столетия назад.

Эта постановка вопроса определяет как точку зрения автора, так и сомнения в приложимости его метода вообще. Сомнения эти он предвидел и довольно ясно формулировал, но не опровергнул,

полагая, вероятно, что этой цели ответит сама книга. Автор хочет объяснить нам особенности итальянской психики из влияния природы и географического положения страны, — но ведь та же страна населена была когда-то каннибалами, впоследствии римлянами, столь отличными от итальянцев, что они производят впечатление как бы другой народности: высокоразвитое художественное чутье, политическая неустойчивость, склонность к интриге, хитрость и коварство, способность быстро схватывать и восторгаться, все эти черты скорее сближают итальянцев эпохи Возрождения с эллинами, чем с римлянами (Körting, Anfänge, I, p. 135—136). К этому присоединяется еще и следующее: с первых начал римского всемирного владычества и глубоко в Средние века в Италии происходило смещение народностей, приведшее к окончательному изменению ее этнического состава, так что, с точки зрения Ратцеля, мог бы подняться вопрос о влиянии не одной почвы, а многих почв, откуда взялись составные части итальянской национальности. Да и позволено ли вообще говорить о таковой, забывая разнообразие этнологических и географических особенностей?

Отвечая на эти возражения, автор заявляет, что антропогеография имеет дело с проявлениями свободной человеческой воли и необходимо должна отказаться от постановки точных законов, ограничиваясь вероятиями. Задачи, которые история ставит народам, побуждения и способности, которые она им дарует, имеют различное значение, смотря по степени народного развития. К чему служило Англии, четыреста лет тому назад, ее морское положение и неисчерпаемые запасы каменного угля? Теперь, благодаря именно этим двум обстоятельствам, она заняла в истории культуры место, когда-то принадлежавшее Италии, и уже объявился на далеком западе народ^{20*}, которому суждено со временем, когда история человечества делается мировой, лишит и Англию ее настоящего положения. Сама природа изменяется под рукой человека и, измененная, различно воздействует на него. В начале римской истории Италия была во многих, важных для народа отношениях не та, что ныне. Исчезли волки, являющиеся в легенде о происхождении Рима; климат был суровее и сырее, атмосферические осадки если не обильнее, то в более ровном распределении в течение года, например на лето; растительность отличалась более северным характером, приближаясь к средневропейской. Густые зеленые леса не только покрывали возвышенности, но и спускались к морю, лишь туго уступая перед пахотным полем, и то более на севере, в долине По. Эта область, ныне отличающаяся шелководством и чрезвычайно развитым земледелием, занималась во II в. до Р. Х., подобно современной Сербии, разведением свиней, которыми снабжала европейские рынки,

а залитая солнцем Лигурия ввозила, по словам Страбона, елей и вино и покрыта была пастбищами и мачтовым лесом. С уменьшением лесов изменился и климат: культура полбы, проса и ячменя сменилась возделыванием пшеницы, которую вытесняют теперь, по крайней мере в северной Италии, маис и рис. Огородничество, разведение плодов и овощей, столь важное для устройства народного быта, развилось лишь во времена Римской империи и далее усовершенствовалось в средние века. Прелестнейшие из плодов, *agrumi*^a, без которых мы не в состоянии себе представить роскоши южного ландшафта, принесены были из Китая лишь в 1548 г., сто лет спустя после водворения шелковицы. Не во всех отношениях это воздействие человека на природу было плодотворным. Вследствие неразумного уничтожения лесов усилились разливы рек и затопление ими долин и побережья при устьях, что умножило центры малярии, издавна существовавшие на широких пространствах, обращенных в пустыню системой римских латифундий и варварством первых веков по падении империи. Одним словом, страна, отвоеванная для культуры римлянами времен республики, должна была воздействовать на них иначе, чем на нынешних ее обитателей, пользующихся приобретениями своих предков и платящихся за их грехи.

Так формулирует автор одно из возражений против своего метода, основанное на необходимости различного влияния природы на последовательность поколений, ее последовательно изменявших. Что касается до изменений, происшедших в этническом составе итальянского населения, то, соглашаясь, что современные итальянцы так же мало потомки римлян, как нынешние немцы — потомки Арминия, Тролле утверждает, что не следует приписывать иноземцам, смешивавшимся с итальянцами, слишком большого влияния на психический тип последних. Всего менее можно допустить его для многочисленных провинциалов, наводнивших Италию в пору империи: волшебные слова: «*Civis romanus sum*»^b — преобразовали их так же быстро в римлян, как нынешние переселенцы по ту сторону океана становятся янки. Большое значение имели позднее лангобарды: если Лео приписывает им коренное обновление итальянского характера, то вернее будет ограничить их влияние физическим обновлением туземного типа, тогда как в других отношениях они сами поддались окружающей их южной обстановке и через несколько столетий очутились итальянцами.

Как бы то ни было, заключает автор, мы можем предположить, что в половине XIII в., т. е. незадолго до рождения Данте, нацио-

^a Цитрусовые (*итал.*).

^b «Я римский гражданин» (*лат.*).

нальное значение которого никто не станет отрицать, с основанием народной итальянской литературы, уже завершился процесс смещения, поглотивший германский элемент на севере Италии, греческий и арабский на юге и островах, приведя их к одной цельной народной единице — итальянской. Ее-то автор и анализирует далее, как нечто данное, прожившее с тех пор жизнью двадцати поколений. Как будто за это время не продолжался тот же процесс взаимодействия природы на человека и обратно, постоянно изменявший физический и психический состав народности. Как будто именно после Данте не совершилось того перелома, претворившего и физиономию культурного итальянца, и его художественные вкусы настолько, что мы говорим о Возрождении. Указание на половину XIII в. такое же произвольное, как и всякое другое, более раннее или позднее, ибо момент сложения народного типа не определим хронологически — оно постоянно во времени, и нет той точки, в которой мы могли бы его остановить. Но если б это и могло удалиться, цель антропогеографического анализа все-таки не будет достигнута, и ему вечно придется орудовать с сложными величинами, ибо не только человека мы не найдем, не испытывавшего влияния природного окружения, но и природы, не испытывавшей воздействия культурной среды. О последней только здесь и идет речь — об обществе, жившем исторически, накопившем предания и воззрения, не раз навсегда и целиком определяющие народный облик, но всегда готовые к потенциальному воздействию, когда на них явится спрос. Так обновлялись, чередуясь в явлениях итальянского развития, его народно-классическое и христианское предания, поражая нас своими противоречиями, которых не объяснить никаким подбором антропогеографических данных.

Комментарии

ЖМНП. 1887. Ч. ССLIV. Декабрь. Отд. 2. С. 316—349.

Переиздание: *Собр. соч.* Т. IV. Вып. 1. С. 309—350.

Печатается по тексту: *Избр. стат.*, 1939, 253—283, комментарий М. П. Алексеева (*Алексеев*, 1939).

«Эта работа Веселовского вызвана была некоторыми новинками (1885—1887 гг.) западноевропейской научной литературы, непосредственно или косвенно посвященными итальянскому Возрождению, проблемам его социальной истории, началам его театра и т. д. Приводим напечатанный Веселовским в подзаголовке статьи список этих работ, на которые в тексте статьи сделаны ссылки, однако без точного цитирования, а иногда и вовсе без указания их заглавий: “*Zanelli. Le scniave orientali a Firenze nei secoli XIV e XV. Firenze, 1885; Les courtisanes et la police des moeurs à Venise.*»

Documents officiels empruntés aux archives de la République, accompagnés de quelques observations. Bordeaux, 1886; *Vincenzo Crescini*. Contributo agli studi sul Boccaccio, con documenti inediti. Torino, 1887; *Michele Scherillo*. La commedia dell'arte in Italia. Studi e profili. Torino, 1884; *Stoppato*. La commedia popolare in Italia. Padova, 1887; *Torraca*. Il italiano dei secoli XIII, XIV e XV. Firenze, 1885; *Barzelotti*. Santi, solitari e filosofi. Saggi psicologici, 2-a edizione. Bologna, 1886; *Trolle*. Das italienische Volksthum und seine Abhängigkeit von den Naturbedingungen. Leipzig, 1885^{1*}» (*Алексеев, 1939, 544*).

В данной статье-обзоре А.Н. Веселовский подтверждает верность своей прежней концепции итальянской культуры в эпоху Возрождения, сформулированной им в монографии «Вилла Альберти», в диссертационном выступлении «Взгляд на эпоху Возрождения в Италии» и в статье «Из истории развития личности: женщина и старинные теории любви». Он по-прежнему настаивает на том, что, в отличие от Северной Европы, в Италии гуманистическое движение носило замкнутый филологический характер, повлекло за собой не создание национальной культуры, а явилось нарушением ее органического хода. Едва ли можно согласиться с тем, что исторический материал А.Н. Веселовским здесь «по-новому освещается» (*Алексеев, 1939*): скорее, его привлекло обилие новых фактов, в которых он увидел возможность основательнее аргументировать прежнюю позицию. Особенно плодотворным оказался конкретно-исторический материал, позволяющий А.Н. Веселовскому продолжить разговор именно в той методике, в которой он его некогда начал — не только в свете идей, но и в плане их непосредственного бытования: «...хороший историк литературы должен быть вместе и историком быта. Скажите мне, как народ жил, и я скажу вам, как он писал...» («Отчеты о заграничной командировке. I»).

Ввиду того, что данная статья возвращает к материалу и идеям, уже неоднократно занимавшим А.Н. Веселовского и представленным в более ранних его работах, комментарий не дублируется. Отсылки к тому, что уже было откомментировано, даются лишь в отдельных случаях, когда это необходимо.

^{1*} В новейших трудах Гейгера и Кёртинга — см.: Список работ на иностранных языках.

^{2*} Названы имена старших современников Данте, поэтов, ученых, отличавшихся склонностью к позднесредневековому энциклопедизму.

^{3*} Классицизм — на языке XIX в. это понятие означает и античность, и наследие античности. То, что впоследствии будут именовать «классицизмом», тогда обозначали как «лже-классицизм».

^{4*} В IV эклоге Вергилия, посвященной рождению сына одного римлянина, «средневековые люди вычитывали пророчество о рождении Христа». По словам Веселовского, Вергилий был для людей того времени «типом мудрого, вещего язычника, приуроченный сосуд христианства. В Мантуе до XV в. пелся в церкви гимн, в котором отразилась легенда, будто бы апостол Павел пролил слезы над гробницей Вергилия: “Каким бы христианином я учинил тебя, если б застал в живых, о величайший из поэтов”» (*А.Н. Веселовский*. Нерешенные, нерешительные и безразличные Дантовского ада // *Собр. соч.* Т. IV. Вып. 1. С. 357—359) (*Алексеев, 1939*).

⁵ Подробный пересказ его книги «Славянские рабы во Флоренции в XIV и XV веках» см. также в статье И. И. Лучицкого «Университетские известия» (Киев), 1885, ноябрь. С. 361—384; декабрь. С. 385—418 (Алексеев, 1939).

⁶ См.: *Художественные и этические задачи «Декамерона»*. С. 100—101.

⁷ По аналогии с тем, как называли итальянских бытописателей-натуралистов XIX в. — *веристами* (от итал. *vero* — правдивый), А. Н. Веселовский переносит этот термин на поэтов XIII—XIV вв., писавших на народном языке. В отличие от условной поэзии трубадуров, они, по выражению Де Санктиса, «сыпали пословицами», «местными деталями и намеками на личности», давая «почувствовать остроту и живость, столь характерные для флорентийского гения» (Де Санктис Ф. История итальянской литературы. Т. I. М., 1963. С. 53).

⁸ О «дворах любви» и в целом о меняющемся отношении к любви в Италии см.: *Из истории развития личности: женщина и старинные теории любви*.

⁹ Это мнение А. Н. Веселовского об артистизме, виртуозности как основном отличии Петрарки от его средневековых предшественников, будет развито в концепцию П. М. Бицилли: «Как в своих сонетах и канцонах, так и в своих письмах Петрарка прежде всего артист, виртуоз, мастер художественного слова <...> И самосознание Петрарки есть прежде всего самосознание литератора и притом литератора-виртуоза, литератора-стилиста» (Бицилли П. М. Место Ренессанса в истории культуры. СПб., 1996. С. 24—25).

¹⁰ Боккаччо не только гордился своей «дворянской» биографией, но, как полагают современные биографы, сочинил ее. К числу биографических мифов относят и «беззаветную страсть» Джованни к той, кого он именует Фьямметтой. О биографических обстоятельствах в связи с творчеством Боккаччо см. подробнее в главах из книги Веселовского «Боккаччо, его среда и сверстники», вошедших в раздел данного издания, — «История личности».

¹¹ *Поэты «нового стиля»* — «нового сладостного стиля», непосредственные предшественники Данте, в числе которых были Гвидо Гвиницелли и Гвидо Кавальканти. Их интеллектуальный метафоризм еще во многом был отвлеченным рассуждением о любви, а не ее переживанием и биографическим событием (даже если порой и придуманным).

¹² «Героиды» Овидия — послания покинутых или томящихся в разлуке женщин — вплоть до XVIII в. оставались образцом любовного чувства. Как параллель к жалобе Фьямметты Веселовский цитирует то место из послания царицы Фракии Филлиды, где она сетует, что теперь покинута греком Демофонтом, получившим у нее приют на пути из-под стен Трои в Афины:

Что тебе сделала я? Безрассудно любила и только!

Этой виною тебе лишь угодить я могла.

В том злодеянье мое, что тебя я, злодей, приютила,

Но в злодеянье таком нет ли заслуги моей?

.....
Как хотелось бы мне, чтоб канун этой ночи последним

Днем моим был, чтобы я, честь сохранив, умерла.

Помня заслуги мои, надежды я не теряла:

Что заслужили, на то вправе надеяться мы.
Девушка верит всему: обмануть ее — подвиг нетрудный;
Хоть за мою простоту ты бы меня пожалел!
Женщина я и люблю — потому и обман твой удался;
Пусть же, молю я, венцом будет он славы твоей!

Пер. С. Ошерова.

^{13*} Распространенное в Италии восклицание «клянусь Ваххом!», в значении «черт возьми!» (Алексеев, 1939).

^{14*} Подробно этих преданий Веселовский касался еще несколько раз: в статье «Нерешенные, нерешительные и безразличные Дантовского ада» (Собр. соч. Т. IV. Вып. 1. С. 333), в монографии о Боккаччо (Собр. соч. Т. V. С. 21, 550; Т. VI. С. 551) (Алексеев, 1939).

^{15*} О *commedia dell' arte* см.: Дживелегов А.К. Итальянская народная комедия. М., 1954; об основных масках этой комедии см. также: Андреев М.Л. Комедия дель арте // Энциклопедия литературных героев. Зарубежная литература. Возрождение. Барокко. Классицизм / Под общ. ред. И.О. Шайтанова. М., 1998. С. 158—164.

^{16*} *Ателлана* — древнеримская народная комедия, появившаяся в III в. до н.э. Как и для комедии дель арте, для нее характерны маски, среди которых постоянными были четыре: молодой простак Макк, обжора и хвастун Букка, старый простак Папп и шарлатан Доссен.

^{17*} См. комментарий к работе «Заметки и сомнения о сравнительном изучении средневекового эпоса».

^{18*} См.: Данте. «Ад». Песня I. В строках 101—105 видят «пророчество о спасителе Италии, который назван *Псом* (il Veltro).

^{19*} В диалоге «Цицеронец» (1528) Эразм Роттердамский осудил главу неаполитанских гуманистов, крупного латинского поэта Джованни Понтано (1422/9—1503) за его язычество. Позиция Эразма и его критическое отношение к итальянскому гуманизму, замкнувшемуся в филологическом увлечении золотой цицероновой латынью, служит для Веселовского аргументом в пользу его собственной концепции.

^{20*} Речь идет о Соединенных Штатах Америки.

История личности

Из книги

«Боккаччо, его среда и сверстники»

Введение

Большинство даже образованных читателей знают Боккаччо, как автора «Декамерона», а «Декамерон» — не столько из чтения, сколько из репутации, сложившейся веками из наследия честных и лицемерных недоумений, взглядов, принятых на веру, и умственной лени. Лучшее средство против этого миража — в самом деле, прочесть «Декамерон» и, забыв на время об опасности, грозящей вашему нравственному чутью, окунуться в источники его звонкого, здорового смеха, затеряться в толпе его типов, бойких и веселых, торжественных и грустных, но всегда отдающих жизнью; прислушаться, как и что говорят по поводу той или другой новеллы рассказчики «Декамерона», — и как за них резонирует Боккаччо. А он любит резонировать: герои его новелл, особенно торжественных, то и дело рассуждают об общих вопросах, сыпят софизмами, произносят адвокатские речи, нередко выходя из роли, намеченной их характером; за них рассуждает Боккаччо. Для рассказчиков «Декамерона» каждая новелла становится предметом беседы, новеллы складываются в группы, смотря по тому, какое общее, житейское или философское положение они выясняют: вопросы любви и нравственности, религии и церковной практики, тайны провидения или загадочное водительство судьбы. За «человеческой комедией» «Декамерона» чувствуется серьезный субстрат идей, искание миросозерцания. Впоследствии эти идеи станут для Боккаччо точкой отправления, и он подгонит под идею фатума свои латинские приклады о роковой судьбе именитых людей («De casibus virorum illustrium»); но тогда его миросозерцание сузится, болезненно уединяясь в пессимизм. В пору «Декамерона» он еще художник, он выходит из живых типов и реальных положений, но каждый из них представляется ему показателем общего, частным фактором в разрешении сложной задачи человеческой жизни. С этой точки зре-

ния Боккаччо, а за ним его герои и рассказчики размышляют о типах и положениях, подводя их под ходячую оценку деяний и побуждений, нередко открывая возможность и другой, не традиционной, но человеческой. Отрицательное впечатление «Декамерона», которое легко вынести из чтения нескольких, сознательно подобранных нескромных новелл, с лихвой перевешивается его положительной, я сказал бы — учительной стороной: впечатлением нового умственного кругозора, слагающегося среди прений и бесед из анализа житейских и психологических фактов. Эта печать анализа и самонаблюдения и определяет наше отношение к Боккаччо: он — человек так называемого «возрождения» не столько своей латинской эрудицией, своими трактатами о богах и великих людях, о горах и реках, сколько аналитической стороной своего «Декамерона».

Данте, Петрарка, Боккаччо — три имени, три показателя итальянского развития в XIV веке; «три флорентийских венца». Так эмфатически называли их ближайшие современники, а мы безотчетно повторяем, забывая, что Данте, самый муниципальный из трех по воспитанию и симпатиям, провел треть жизни изгнанником, что Петрарка вступил во Флоренцию лишь на несколько дней и ничем ее преданию не обязан¹, а Боккаччо сложился поэтом и гуманистом при неаполитанском дворе и поздно вжился в демократические интересы Флоренции. Может быть, эта случайная отвязанность от муниципальной почвы и развила в них широту взгляда, грезу культурной Италии. Все трое лелеют ее одинаково, но содержание понятия меняется. Данте резюмирует с итальянской точки зрения Средние века, и не свое время, а прошлое; его «Божественная Комедия» — идеальный синтез этого прошлого: все элементы современного политического, общественного и религиозно-философского движения еще раз сведены в ней к отживавшим нормам папства и империи; языческий момент классицизма еще не ощущается, как бродило, и мирно укладывается в рамки христианского мирозерцания. Сам Данте в «Божественной Комедии» спокойно-монументален и целен, даже в порывах своего героического гнева и пафоса; и у него был период борьбы и увлечения, но тревога улеглась, и он вышел из нее к успокоению, лично сочтавшись с собою и с своим временем, придя к утверждению идеального status quo, в котором устоям прошлого дан перевес над влияниями будущего. Мы охотно представляем его себе стоящим в центральной нише его гигантского нерукотворного храма; его Вергилий — не волшебник и не христианский пророк средневекового предания: он — творец «Энеиды», провозвестник имперской идеи, он — разум, наука; но он же ведет поэта у одухотворенной Беатриче. Она где-то наверху, сотканная из мистических порывов богоро-

личного культа, идеализации женщины у трубадуров и платонизирующих мотивов поэтов нового флорентийского «стиля».

В сравнении с архаистическим ликом Данте фигуры Петрарки и Боккаччо глубже и страстнее тронуты резцом. Они родились в первом поколении после Данте, но его поэтический синтез не остановил истории: на сцене то же брожение и искание в мире политики, общественных и нравственных идеалов; тот же дантовский «дремучий лес» и то же требование выхода, но не к Беатриче и не к квиетизму рая, не к спасительным началам папства и империи.

О них еще говорят, как о принципах, но под условием нового толкования. С идеей империи плохо ладила масса политических новообразований, коммун и тираний и королевство в Неполе; их самостоятельность исключало народное объединение, сознание культурного единства поддерживалось никогда не иссякавшим преданием языческого Рима. В обособленных центрах политическая жизнь развивалась, не спрашиваясь императора, складывались свои социальные привычки, менялись учреждения и формы быта в борьбе партий и мнений, исходивших не из старых определений права, а из постановки новых жизненных споров и возродившихся занятий кодексом Юстиниана. Из связи родов, цехов, консортерий обособлялись личности, поставленные в необходимость решиться между преданием и новшеством, изощрившие политические способности ума, колеблющиеся и страстно-решительные, восприимчивые, нервные. С личностью явилась и критика, и одной из ее точек отправления было условие, содействовавшее самому развитию индивидуализма. Жизненность образовательного латинского предания в Италии была таким условием; когда личность окрепла, условие стало для нее критерием, который она и начинает ощущать, как в известных отношениях правомерный привычному, средневековому. Чем более практика жизни и рост критического сознания подрывали веру в последний, тем сильнее выяснялось значение первого в кружке людей, в которых чутче слышался пульс истории: в откровениях древности они находили оправдание новых явлений политического быта, философское обоснование религиозного чувства, культа славы и науки, незаторможенной школой, проснувшейся любви к реальной стороне жизни, к красотам пластики и художественного слова.

Когда весь этот процесс выяснится, Петрарка и Боккаччо явятся выразителями умственного движения, начала которого трудно уследить, и которое мы зовем «возрождением» или «гуманизмом». Его показатели: разложение видимой, успокаивающей цельности миросозерцания, критическая расторженность мысли, страстное искание новых путей, желание обосновать это новое воззрением

классиков. Расторженность мысли — ввиду назревшей потребности сделать выбор между тем, что еще составляет для массы объект веры, что пустило вековые корни в народном сознании, всосано с молоком матери, — и новыми началами, новыми и старыми вместе, которые убеждают ум, но не побеждают воспитанного в другом предании чувства. Это не средневековый разлад между плотью и духом, миром и аскезой: там исход борьбы предрешен, мирская любовь рыцаря искупится в монашеской келье, гривуазные проделки *fabliau* — в каком-либо мытарстве. Прогресс движения в том, что он уравнивал шансы победы, серьезно обосновав права «мира»: за него стало классическое образовательное предание. Уравнивал — без уверенности победы: в риторизме, характеризующем писателей «возрождения», в обычном перевесе фразы над содержанием у Петрарки и Боккаччо, в их постоянном хождении на котурне, этой психологической складке целой поры, чувствуется, рядом с детскими восторгами перед новым откровением, и пафос фразы, как бы прикрывающей сознание, что те горизонты далеко и когда-то спустятся на землю. Так эпохи риторизма обманывают себя насчет слабости убеждения и недостатка уверенности.

Петрарка и Боккаччо стоят в этом движении: оба одинаково расторженны, одинаково мнутся, так же восторженно-риторичны. Раздвоенность Петрарки хорошо известна: он постоянно борется между классическим и христианским идеалом, любовью и аскезой, мечтою о славе и самоотречением, и не в силах досказать откровенно ни до да, ни до нет (*Nè si nè po nel suog mi suopa intero?*²). Несомненно, в нем происходила борьба, за это говорит непритворность его ацедии и сентиментальное бегство в природу; но, влюбленный в свое я, он выносил его напоказ, позируя своими ранами, как наивно позировал в роли учителя; признание, которым его окружали, и которое он сам не прочь был принимать за культ, поднимало его в борьбе: он проникался сознанием своего подвига; тем величавее и гармоничнее являлись у него моменты успокоения. У Боккаччо был тот же внутренний разлад, тот же самоанализ, может быть, не столь глубокий, но и не обставленный так декоративно, выносившийся наружу не столь торжественно, детски сообщительный, откровенно искавший духовной помощи. Не тактичный, как Петрарка, он трогает нас своею человечностью, проявлениями слабости, не скрывающей наболевших ран под складками риторической тоги.

Таково содержательное влияние новых умозрительных откровений на Петрарку и Боккаччо; внешнее, формальное бросается в глаза. Лирическая виртуозность Петрарки навеяна его классическими чтениями; если идеал его Лауры — средневековый, то изящ-

ность его психологической разработки и тонкость анализа многим обязаны тому же источнику. Боккаччо черпает из него в размере своего таланта: он одарил итальянскую прозу кадансом классического периода; богатства древней мифологии и истории, неуклюже загромождающие его первый роман, становятся впоследствии в его руках послушным материалом, готовым для новых художественных созданий. Его «Тезеида» — первая во всей Европе затея эпопеи в классическом стиле; его «Фьямметта», первый опыт психологического романа в новых литературах, — навеяна мотивами Овидиевых «Героид»³; страстность личной сатиры в «Корбаччо» слагается под влиянием Ювенала⁴. Петрарка — более разборчивый латинист, чем Боккаччо, он, может быть, глубже и разнообразнее понимает древнюю жизнь, но нигде дотолем, и позднее разве у Понтана⁵, сочетание античного и современного, Овидия и итальянской *rausapnergie*⁶, не достигало такой художественной цельности, как в «Ninfale Fiesolano»⁶. На почве поэтического синтеза здесь достигнуто то, что в пределах общего мирозерцания оставалось вопросом и чаением.

Неаполь. Наука и любовь. Юношеская лирика и «Филострато»

III

Фьямметта было поэтическое имя, под которым Боккаччо воспевал Марию, считавшуюся дочерью графа Аквино — и плодом любви короля Роберта⁷. Умирая, мать открыла ей тайну ее рождения, дабы она с тем большею уверенностью могла пользоваться щедротами предполагаемого отца. По смерти матери ее отдали на воспитание в монастырь, на служение Весте, но ее красота обратила на себя внимание одного молодого человека, красивого, богатого, из хорошего рода; она отвергла его предложение, но юноша обратился к посредству того, кого считали ее родителем: Фьямметту убедили, что и замужем она в состоянии будет питать огонь Весты, и брак состоялся¹; счастливый брак, полный внимательности и долга и того, что казалось любовью, пока его не посетила победная страсть².

Мария была, кажется, одних лет с Боккаччо или немногим старше его, что не лишне отметить для характеристики их отношений. Боккаччо не раз описывает ее красоту, под ее именем и именами других своих героинь: очевидно, красота Фьямметты казалась ему идеаль-

⁴ Крестьянская жизнь (франц.)

ной, и он наделял ею тех, кого надо было представить красавицами. Насколько в его описании еще отзывается тип женского изящества, господствующий в европейской и итальянской поэзии XIII—XIV веков, и насколько в нем личного элемента — сказать трудно. Типом красавицы для рыцарских поэтов и поэтов старой итальянской школы³ была блондинка; блондинкой является и Фьямметта. Боккаччо любит представлять ее себе одетой в зеленый цвет; это, быть может, тоже символ: цвет надежды; но *dame Oyseuse* в «*Roman de la Rose*», изображение которой напоминает Эмилию в «Тезеиде» Боккаччо, одета так же. Тем не менее описание повторяется так настойчиво и в общем однообразно, что поневоле веришь в его реальность. В конце IV-го дня «Декамерона» Филострато возлагает венок на белокурую головку Фьямметты; ее «вьющиеся, длинные и золотистые волосы падали на белые, нежные плечи, кругленькое личико сияло настоящим цветом алых роз и белых лилий, смешанных вместе; глаза, как у ясного сокола, рот маленький, с губками точно рубины»⁴. Амето⁵ любуется ее волосами, часть которых приподнята была над ушами, другая падала до конца затылка двумя густыми косами; скрестившись назад, они снова взбирались к вершине белокурой головки и опять спускались, пряча свои концы под первыми, поднявшимися, и здесь скреплены были золотой с жемчугом булавкой, так что ни один волосок не выходил из назначенного ему места. На голову наброшен тончайший вуаль, поверх него — венок из цветов, скрепленный золотом, укрывавший от солнечных лучей не менее, чем то делает греческая (данайская) шляпа. Черная лента отделяет линию золотистых волос от лба, внизу которого вырисовываются полукругами двое тонких бровей, цвета ночного мрака, изящно разделенных большим пространством, а под ними — пара плутовских в своем движении глазок; что они таят в себе, и кто в них пребывает, того не угадать, и смущенный Амето отводит от них свой взгляд, чтобы полюбоваться носом, не сгорбленным, не широким и не малым, а какому следует быть на красивом лице; щечками цвета молока, в которое капнула свежая кровь — когда красавице жарко, в иное время — цвета темно-бледного восточного жемчуга и т.д.

Боккаччо стоит за плечами Амето, и его глаза также спускаются от линии волос к бровям, глазам, носу, губкам, подбородку, медленно подбирая черту за чертой, не минуя ни одного мелкого штриха, например, что ни один волосок не выделился из гладкой прически⁶; видимо, любуясь каждой подробностью. Таковы его описания природы, зданий, характеров; точно перед ним ландшафт или оригинал, и он задался мыслью воспроизвести их с возможной точностью, представляя нам схватить в них то общее, то впечатление жизни, которое выносил сам. Средневековой поэме, народной пес-

не знакомы такие же статистические описания, например, красоты, но это — реализм, одеревеневший в постоянно повторяющейся формуле; у Боккаччо она раскрылась для личных целей; те же приемы, но задача другая, он — начинатель художественного реализма. И он достигал своих целей, когда дело шло об объектах движущихся во времени: для характеристики психологического или общественного типа дорога всякая фраза, движение, обрывок разговора, склад речи; общее получится в конце, как вывод, в котором вы сами желаете участвовать работой мысли. Описание природы, красоты, всего покоящегося и не движущегося, должно быть выводом самого художника, мы не можем участвовать в его работе, готовы разделить его впечатление и не в силах оживить его фотографический снимок, когда, например, при описании поляны нам говорят, что там были ели, кипарисы, лавры — и несколько пиний⁷, либо о веселом обществе «Декамерона», что они пропели именно шесть песенок⁸. Мы готовы принять на веру точную опись прелестей красавицы, но пока разве ее плутовские глазки позволяют нам угадать, что побудило Боккаччо назвать ее своей Искоркой, Фьямметтой, и постоянно играть в своих сонетах словами: огонь и пламя, fuoco и fiamma⁹. Любовные сонеты и «Филострато» подскажут нам многое.

Боккаччо страстно увлекся Фьямметтой, она заинтересовалась незнакомцем, имя которого узнала лишь несколько дней спустя после встречи в Сан Лоренцо^{10 8*}. Влюбленный поэт ищет случаев увидеть ее, старается познакомиться с ее родней, вступает в такую дружбу с ее мужем, что тот не находит ничего приятнее его общества. Она замечает это и своими действиями и движениями тайно дает ему понять, что и она горит тем же пламенем; пусть только будет осторожен, как она¹¹. Однажды он случайно зашел в церковь св. арх. Михаила при монастыре монахинь-бенедиктинок и здесь встретил даму своего сердца в веселой беседе, к которой допущен был и он с товарищем. Переходя от одного предмета к другому, стали говорить и о приключениях доблестного юноши Флорио, сына испанского короля Феличе, и Боккаччо рассказал о них с увлечением. Повесть понравилась Фьямметте, и, с милым движением обратившись к рассказчику, которого она, очевидно, уже знала за поэта, она весело сказала: как подумаем мы об этих влюбленных молодых людях, о великой твердости их духа, и как, соединенные силой любви в одном желании, они постоянно были верны друг другу, приходится сознаться, что их память терпит великий урон, ибо ни один еще поэт не возвеличил стихами их славу, как бы то следовало, и она предоставлена баснословным рассказам невежд. Вот почему, тщеславная тем, что буду поводом к их прославлению, и тем, что ощутила жалость к их судьбе, я хочу попросить тебя на-

писать по-итальянски небольшую книжку, в которой говорилось бы об их происхождении, любви и приключениях, всё до конца¹².

Это была первая просьба Фьямметты, которой Боккаччо дорожил, как залогом лучшего будущего, и обещал исполнить. Так затеян был его первый роман, «Филоколо», с содержанием какой-нибудь византийской повести, отразившейся в французских поэмах XII—XIII веков; Боккаччо мог знать итальянскую народную поэму на тот же сюжет, пересказ французской. Вкус к романтическим, заходим из Франции, сюжетам был распространен в итальянском обществе и среди дам: флорентийская вдова, столь жестоко осмеянная Боккаччо, зачитывается похождениями Ланселота и Джиневры, Тристана и Изольды, Флорио и Бьянчифьоре¹³; в счастливые, но недолгие дни любви Фьямметта охотно слушает и читает разные истории, особенно любовные¹⁴, и французские романы¹⁵. Чтение отвечало настроению: в психологическом этюде, носящем имя Фьямметты, в котором Боккаччо, извращая факты, представляет ее покинутой своим милым, она коротает время, рассказывая что-либо своим девушкам, либо слушая сказки; а когда этого нельзя устроить, напоминает разные горестные случаи, которые сравнивает со своим положением и, как бы найдя товарищей по несчастью, отводит душу¹⁶. Повесть о чужом горе или счастье помогала разобраться в своем собственном, обобщая его; в этом смысле новеллы Декамерона и были написаны «на помощь и развлечение любящих»¹⁷: каждый рассказ вызывал житейскую и психологическую оценку, личные интересы рассказчиков сказывались в выборе того или другого сюжета. Сцена в монастыре св. Михаила — первый листок «Декамерона»: когда в веселом кружке беседовали о судьбах Флорио и Бьянчифьоре, Боккаччо и Фьямметта могли бессознательно отождествлять себя с героем и героиней романа, полюбившими друг друга с детства какою-то роковой страстью, разлученными целым рядом препятствий и всё же кончившими гимном торжествующей любви.

Под этим впечатлением начат был «Филоколо»; Боккаччо кончил его уже во Флоренции, после разрыва с Фьямметтой; оттого в нем так много автобиографических эпизодов, веселых и грустных воспоминаний, нередко перерастающих канву рассказа, более его не интересовавшего: действительность нарушила его поэтические грезы.

Пока он счастлив: ему сказали, что его любят¹⁸. «Теперь за тобой стало собратиться с духом и пойти за мною, припасшей тебе венок из столь дорогих тебе листьев. Что же ты намерен делать? Приди, говорит мне красавица, которую увлек меня Амур; а я стою недвижим: таково мое малодушие»¹⁹. Робость ли это влюбленного, или недоверчивость, внушенная ему высоким положением его дамы, только он победил то и другое и начинает ухаживать. Фьямметта становит-

ся его музой: «Когда-то я взывал в своих нуждах к музам Парнаса, но с тех пор, как я влюбился в тебя, мадонна, любовь заставила меня изменить старому обычаю... Ты — моя радость и утешение, ты мне Юпитер и Аполлон, моя муза; я это знаю по опыту»²⁰. Он хочет испытать над нею силу «украшенного слова», воспевая ее красоту²¹, и она расточает похвалы его стихотворениям²². Измышленное имя Фьямметта позволяло сказать многое; Боккаччо знает, что известное положение обязывает к осторожности и тайне, и сам называет себя то Панфилом²³, то Калеоне²⁴. Он выработал себе язык знаков и иносказаний и объясняется в любви без слов; иногда, воспламененный любовью, он рассказывает, в присутствии близких к Фьямметте людей, о ней и о Панфило, будто бы о греках, о том, как они увлеклись друг другом, и что затем последовало, обставляя новеллу соответствующими именами лиц и местностей. Фьямметта смеялась, порой ее разбирал и страх, как бы увлекшись Панфило не сказал что лишнее; но он был хитрее, чем ей казалось, и сама она научилась у него языку знаков и в выдумках превзошла любого поэта, отвечая рассказами на иносказания милого²⁵.

Откуда се имя? Видеть ли в нем позднейшее измышление автора «Фьямметты», или оно в самом деле подсказалось ему уже в ранних отношениях любви? В III-й и IV-й эклогах Боккаччо один из собеседников носит имя Панфило, что объясняется: *totus amor* (всецело любящий); Боккаччо мог вычитать его из анонимной поэмы XII века, «*De Amore*» или «*De arte amandi*», одним из популярных в Средние века подражаний Овидию. Действующие в нем лица — Памфил и Галатее^а; их имена греческие — а Боккаччо рассказывает о себе и Фьямметте, как о греках; Памфил поэмы — бледный юноша, горящий любовью к богатой и родовитой Галатее; это те же отношения, что и у Боккаччо, и у него та же робость, что у героя поэмы:

47 Dicitur et fateor me nobilioribus ortum,
Huic ideo metuo dicere velle meum.
Fertur, et est verum, quod me sit ditior illa,
Et decus et dotes copia saepe rogat,
Nec mihi sunt dotes decus ingens copia grandis,
Sed quod habere queo, quero labore me.

Он молит о помощи Венеры; она ободряет его действовать (76: *labor improbus omnia vincit*^а; 87: *rebus et in multis ars adjuvat officiumque*^б): пусть не пугается отказа, он явится непременно (76: *Quodque precan-*

^а Дерзкое деяние все побеждает (*лат.*).

^б В делах и многих занятиях настойчивость способствует успеху (*лат.*).

do petis prius aspera forte negabit), но за ним скрывается желание (112: Sed quod habere cupit his magis ipsa negat); сладкие речи возбуждают и питают любовь (107: Excitat et nutrit facundia dulcis amorem), — как и Боккаччо пыгает силу «украшенного слова», «copiosa sermonis facundia», как выразился бы капеллан Андрей^{10*}. Помощь Венеры ограничивается, впрочем, одним советом, действие разрешается с появлением услужливой старухи известного типа, прошедшего из элегий Овидия²⁶ и восточных повестей в средневековые фавлиб, в «Roman de la Rose», поэму «De Vétula»^{11*} и новеллу «Декамерона»²⁷. Она-то и устраивает любовь Памфила и Галатеи, которая увлечена и страшится, стыдлива и разумна — и горит желанием.

Боккаччо упоминает Панфила, очевидно, указанную поэму, в «Любовном Видении»²⁸, наряду с Пиндаром (Фиванским), а в послании к Якову Пиццинги считает его в числе итальянских поэтов, поддерживавших в Средние века заглохшее пламя поэзии²⁹. Именно ситуация поэмы могла дать ему идею перевести ее отношения на свои собственные: та же противоположность социального положения, и та же смесь страстности и выдержки в Фьямметте — Галатее. О Фьямметте он, очевидно, не мог говорить как о греческом имени; он, может быть, и называл ее Галатеей, рассказывая о любви двух греков. Не она ли является в его XII-й эклоге:

Me Galatea diu, me quondam Phyllis amavit^a;

в XVI-й:

lusit Galatea potentem
Viribus?^b

Не она ли разумеется в его ответном послании к Чекко да Милето? Положим предел нашим песням, говорит он ему, они неспособны к великому, но нам знакомы Пафос и пламя Венеры и жестокие стрелы Амура, ибо шаловливая Галатеея, улыбаясь, дарит меня своими вздохами — и не тушит грозного пламени:

Nam placido Galatea mihi suspiria vultu
Lasciviens prestat, nec diros opprimit ignes.

Имя Галатеи³⁰ не удержалось, предпочтение отдано было Фьямметте, может быть, подсказанной Овидием³¹. Байский бе-

^a Меня долго Галатеея, меня некогда Филлида возлюбила (лат.).

^b Игрет Галатеея могучими мужами? (лат.).

рег^{12*} видел ее нередко вместе с Панфило участниками одного из тех веселых обществ, которые изобразил нам Боккаччо³².

Его лирика³³ отражает всё развитие его страсти, с ее надеждами и упованиями, порывами плотской ревности и полетами в области любви, отвлеченной до значения небесной добродетели. Фьямметта — красавица, ее прелестей не описать, говорит поэт³⁴, но он пытается изобразить в другом сонете³⁵ тип знакомый нам из «Декамерона» и «Амето», подчеркивая в первой строфе смех Фьямметты; он его особенно очаровал: когда она смеется, небо кажется отверстым, и улыбается весь мир³⁶. Природа соединила в ней, как в своей сокровищнице, и золотые кудри, и смеющиеся глаза, блестящие и нежные, изящные движения и степенные нравы, сдержанную шутливость и честное простодушие речи. Если я страстно вздыхаю по ней, да не порицают меня те, кто не ведает, что наградой моих страданий — надежда³⁷. Он любит представлять себе Фьямметту на берегу моря в обществе дам³⁸; либо она сидит под тенью деревьев, плетя из своих золотистых волос сети, куда попадут все, поглядывшие на нее, как попал и он, слишком понадеявшись на себя, увлеченный неведомой силой³⁹. Чаще всего она катается в лодке и поет: это — воспоминание байских прогулок⁴⁰; ее голос чарующий: дельфины следуют за нею, как за песнью Ариона⁴¹, но ни голос того, кто усыпил Аргуса, ни песни Ариона и сирен не сравниваются с тою, которую пела она, убирая свои волосы цветами и зеленью; она-то и зажгла в моем сердце искорку, прибавляет поэт, рифмуя *angioletta* и *fiammetta*⁴². — Его любовь чиста, поднимает его нравственно: она возжигает в нем лишь побуждение к добру⁴³, он ничего иного не желает, как доставить столь прелестному созданию удовольствие в пределах честности⁴⁴; пусть Фьямметта подарит его одним лишь вздохом: он уголит сжигающее его пламя⁴⁵. В ее лице ему видится красота небес, она-то и поднимает его на крыльях добродетели⁴⁶, потому что любовь воспитывает благородный дух в радушии и смирении и, как от врага, бежит от всего низкого⁴⁷.

Так уже в ранней лирике Боккаччо намечен мотив одухотворяющей любви, к которому он так часто возвращается впоследствии. Очевидно, для него это не одна лишь мода, не лирическая формула, а вместе и требование самосознания, желание помирить спросы темперамента и идеализации. Вопрос платонизирующей любви поставлен уже в одной небольшой поэме его первой неаполитанской поры, в «Дианиной Охоте»⁴⁸. Фьямметта не названа, но едва ли не она разумеется под *bella donna*, *donna piacente*, *gentile*⁴⁹; недаром у нее на руке царственный орел.

* Прекрасная дама, дама привлекательная, благородная (*итал.*).

Поэт мечтает о том, как бы ему защититься от любви, и слышит голос дантовского *spirto gentil*^a, призывающий к Диане всех ее партенпейских поклонниц. Они являются, со своими именами, принадлежащими к родовитым неаполитанским семьям; подобные перечни красавиц были не новость в провансальской и итальянской поэзии⁴⁹; последняя не названа, потому что ее имя достойно большей хвалы, чем на какую способен поэт; она *bella donna* (IV II.), избранница Амура, руководит другими, и ей поручен один из четырех отрядов, на которые Диана делит своих охотниц; у нее на руке ловчий орел. Начинается охота врассыпную, падают звери, между ними носорог и слон, пантера и страус. После охоты Диана ожидает, что вся эта добыча будет принесена в жертву Юпитеру и ей; но красавица (*donna piacente*, XVI II.) протестует: не хотим мы более пребывать под твоей властью, ибо горим другим пламенем. Пока гневная Диана удаляется на небо, красавица (*donna gentile*, XVII II.) предлагает всем обратиться к «святой Венере, матери Амура», и принести ей в жертву добытых на охоте зверей, дабы ее сила в них умножилась, их мысли очистились от всякой скверны, сердце стало щедрым и приветливым; пусть покажет на них свою силу и исполнит их желание, сделав их доступными любви. — На светлом облаке показывается обнаженная богиня и говорит, что их просьба будет исполнена; что-то шепнула на огонь, где лежали жертвенные животные, и они ожили в человеческом образе, в виде красивых, веселых юношей; они окунулись в реку и очутились в дорогих одеждах красного цвета. Повинуйтесь этим красавицам, говорит Венера, любите их, и ваши труды увенчаются победой, и над вами смилуются. Богиня вознеслась на небо, а поэту кажется, что и сам он был принесен ей в жертву в виде оленя и так же преобразился, как другие, и предоставлен в служение красавице (XVIII). Вот что она сделала со мною, чистая и непорочная, сошедшая с неба, дабы просветить людские очи, мудрая, с рассудительной речью, величественным видом, с веселой, легкой поступью. Отдавшись ей, я превратился из зверя в разумное существо; она гонит печаль, делает милостивым всякого, на нее смотрящего: когда гляжу я на нее, от меня бежит гордость и нерадение, любостяжание и гнев. Пусть все, служащие тому же властелину, что и я, помолят его, чтобы и дольше пробыл в ее любви и мог достойно почтить ее. Более не говорю, ибо намерен воздать ей большие похвалы, от которых еще жду себе счастья.

С этими мотивами мы встретимся в эпизодах «Филоколо», в тирах «Амето» и Чимоне^{14*}, в идее «Любовного Видения». В пору сво-

^a Благородный дух (*ital.*).

ей молодой страсти к Фьямметте, Боккаччо, очевидно, сам верил в выпренность своих желаний и увлекался до восторгов к неземной красоте небес, но он неспокоен: в сущности, он надеется на что-то другое, и надежда смешана у него со страхом, что всякое счастье недолговечно⁵⁰; он один говорит, когда природа под снегом; молит подать ему воды — и не вымолит у Амура ни капли⁵¹. Он жалуется на свои глаза, открывшиеся на красоту, от которой он погиб⁵², на Амура и свою милую, и чувствует, как она тайно отвечает в его сердце: моя честь мне дороже твоего горя⁵³! Почему Амур не поразили и ее, как поразили его⁵⁴? Почему не убьет его⁵⁵? Он жаждет смерти⁵⁶, хотел бы бежать, но Амур останавливает его: напрасно! Одно слово, улыбка, ласковый взгляд заставят тебя вернуться, и ты будешь более связан, чем прежде⁵⁷; оплачь свою свободу, говорит себе поэт, и тотчас же прибавляет, что нет лучше свободы, как быть подвластным столь чудной красоте⁵⁸. А она не хочет над ним сжалиться, гнушается им, бежит, лишь только его завидит, точно ревнуя к себе, боится всякого, кто на нее посмотрит, как бы ее не отняли у нее самой⁵⁹; то подает надежду, то пугает отказом⁶⁰. Ее прелестные глазки, которые влекут его, как птицы влекутся ночью на свет, кажутся ему коварными⁶¹, она как бы торжествует в сознании своей силы, когда видит его бледным, убитым, изменившимся, и вот он хочет, с согласия Амура, изменить лад своих песен: он будет хулить, что неразумно хвалил: может быть, так он дождет конца своих страданий⁶², доживет до поры, когда ее золотистые волосы посеребруют, лицо покроется морщинами, голос станет хриплым — и его печаль обратится в смех, и он скажет: Мадонна, Амур вас более не любит, и вам остается оплакать свою неподатливость⁶³.

Но вот в его лирике слышится новая нота: если моя дама не шутит надо мною, моя надежда вскоре будет увенчана, говорит он себе; при встрече со мною она бледнеет, то широко уставит на меня глаза, полные желанья, то закроет их; она вздыхает, точно, подавленная чувством, просит у меня мира. Я ли перестану пылать к ней, видя, что ей это по сердцу⁶⁴. Ему кажется, что и она переживает то же, что и он⁶⁵. — Настает пора сближения, интимных бесед Панфило с Фьямметтой, опасений, как бы не дознался муж⁶⁶, как бы не оговорили их злые языки. Нечто подобное случилось, если канцоны IV, V и VI относятся к Фьямметте, за что говорят, по видимому, указания на разницу общественных положений. Поэт пишет своей даме, потому что не может с нею видаться; кто тому виною: его ли неразумное желание, направленное к женщине, стоящей выше его⁶⁷ — или враждебная судьба? Это она настроила против него грубых, неотесанных людей, завистников, распустивших ложные слухи и подозрения, ни на чем не основанные⁶⁸, — и

вот он принужден теперь избегать мест, куда влечет его любовь, избегать не по малодушию, а по благоразумию, чтобы соблюсти честь милой, и чтоб их обоих не охулили. Эти грубые люди — служители дамы; они позволили себе оскорбить поэта словом и делом; он не может забыть обиды, но просит даму не наказывать тех людей, а ласково внушить им, чтоб они более не забывались и своими лживыми наговорами не пятнали ее чистого имени. Судьба может разделить нас телесно, говорит он, наших душ никогда не разъединить; если моя просьба что-либо значит, забудь, что против тебя говорили и делали. — Пятая канцона спешит следом за своей «сестрой»: та не произвела впечатления и не вызвала ответа; милая не убедилась; уж не упрекает ли она его в малодушии? Шестая канцона возвращается к этому упреку, устраняя его; снова говорится об оскорблении, нанесенном поэту; пострадал не один он: оказывается, что некая дама, носившая его имя (Джованна?), служила ему отводом глаз, и что под ее прикрытием он являлся, где мог видеть свою милую, не обращая на себя внимания⁶⁹. Ее-то оскорбили из-за него, теперь он погиб, ему не на кого более положиться. Извини же меня, обращается поэт к своей милой, если я покажусь тебе, быть может, слишком осторожным⁷⁰: все эти невзгоды возбудила ты, любовь, которую ты во мне вселила; от тебя я жду помощи, от твоих прекрасных глаз, от звука ангельских речей.

Боккаччо прибежал, стало быть, к тому же средству, которое освятил провансальский любовный обиход и дантовская *donna dell'isчерmo*^{71 15*}: за фиктивными, более безопасными отношениями он старался скрыть настоящую любовь. В юности я был твоим, говорится в одном мадригале⁷², и если показывал, что увлекался другой, то для того лишь, чтобы о нас с тобой не говорили⁷³.

Ко всему этому присоединились и муки ревности.

Каждой весной Байи отнимают у него его милую⁷⁴, и ему кажется, что зефир навевает ему ее образ, и она говорит: посмотри, какую радость я тебе принесла! Он хочет схватить ее, но она уносится с ветром⁷⁵. Он сам поехал бы в Байи, но она запретила ему⁷⁶, может быть, чтобы не возбудить внимания: о них уже пошли слухи. И он раздражается страшными нападками против Бай: всё его там страшит, и небо, и море, и земля, и то, что делается в домах и вне дома; там только о том и думают, чтоб веселиться среди музыки и пения, подманивая пустыми речами неопытные умы, беседуя о победах Амура; Венера там всеильна, и часто бывает, что Лукреция, отправившись туда, возвращается назад Клеопатрой. Он это знает и опасается, как бы подобного рода мысли не проникли и в сердце его дамы⁷⁷. Когда в былое время при нем рассуждали в кружках, что предпочтительнее для влюбленного: видеть ли свою милую, или

беседовать с ней, или наконец мечтать о ней, Боккаччо стоял за последнее; он жестоко разубедился в этом, когда Фьямметте пришлось уехать в Аквино (Самний), куда он не мог последовать за нею ни под каким благовидным предлогом, если не желал принести ее честное имя в жертву своему счастью. Он чувствует себя одиноким, точно опустел с отъездом Фьямметты и город, и как Данту⁷⁸ по смерти Беатриче, так и ему подсказываются слова Иеремии: «*Quomodo sedet sola civitas!*»^а Он хотел бы утаить свое горе, чтобы не выдать себя, но это выше его сил, и он решается отвести душу, воспев в лице другого влюбленного собственные страдания. Он будет петь о любви Троила к Гризеиде и об его горевании, когда она удалилась от него, как удалась Фьямметта. Троил — это он, сраженный любовью; так произвольно толкует Боккаччо греческое слово «Филострато», которым назвал свою поэму; Троил был счастлив с Гризеидой, но Боккаччо связан своим источником и остерегает нас от отождествлений: если он говорит о блаженстве Троила, то не с тем, чтобы уверить других, будто ему улыбнулась судьба, а дабы изображением счастья лучше оттенить последовавшее горе. Троил был счастлив обладанием Гризеиды, он — лицезрением своей дамы, которого теперь лишен; пусть же вернется она скорее, и да возжет в ее сердце Амур то чувство, в котором поэт видит свое единственное блаженство.

Так говорит Боккаччо в письме, которым посвятил Фьямметте свою первую законченную поэму, «Филострато», — потому что «Филоколо», хотя и начатый ранее, в весеннюю пору любви, дописан был позднее, под совершенно иными впечатлениями, когда всё было кончено, и рефлексия вступила в права чувства. Он сочинялся медленно, «Филострато» вылился зараз, в минуты аффекта, от которого Боккаччо пытался освободиться, художественно изобразив его вне себя. Это изображение дает нам меру его таланта; «Филострато» заставляет предчувствовать «Декамерон»: это уже новелла, хотя еще в формах рыцарского романа; тот же реализм, тот же психологический анализ, с его тонкостями и недочетами, то же отношение к источникам.

IV

Боккаччо заимствовал сюжет своей поэмы из «*Roman de Troie*» французского трувера Бенуа de Sainte More — либо из его латинского пересказа, принадлежащего Guido delle Colonne. Выбор пал на эпизод Троила и Бризеиды, разбросанный в романе Бенуа и всецело принадлежащий к вымыслу: ничего подобного он не нашел

^а «Как одинок город!» (лат.).

у тех авторов, в которых средние века почерпали свои сведения о троянских деяниях», у Дарета и Диктиса¹⁶. Он первый представил себе Троила, Приамова сына, влюбленным рыцарем, увлеченным Бризеидой; он же сделал ее дочерью Калханта и изобразил мастерски: она поставлена у него в средоточии рассказа, кокетливая красавица, полная желанием любить и нравиться и незаметно переходящая от одной привязанности к другой, среди упреков самой себе и самооправданий, что иначе ей и нельзя поступить.

Жрец Калхант (смешанный с гомеровским Хризом) изменил троянцам и перешел в стан греков, оставив в Трое свою дочь Бризеиду. Пользуясь перемирием, он требует ее выдачи; по этому поводу мы узнаем впервые, что она и Троил любят друг друга: это — совершившийся факт, на котором поэт и не останавливается. Оба влюбленных горюют; красавица плачет: как ей покинуть родной город для лагеря, где постыдно было бы жить и простой служанке! Я не знаю там ни короля, ни герцога, ни графа, который услужил бы мне и почтил бы меня. И она поминает Троила: ни одна женщина не любит его так, как я. — Ночь они проводят вместе; на другое утро Бризеида собирается к отъезду, не забывая приодеться к лицу и велеть уложить все платья. Троил провожает ее; он страстно ее любит, она опечалена, но вскоре успокоится и обратит свою любовь на другого, — и поэт пользуется случаем наговорить ряд общих мест о непостоянстве женщин, у которых горе держится недолго, и один глаз еще плачет, когда другой уже смеется. При расставании оба любовника клянутся в верности друг другу, Троил удаляется, грустный и задумчивый, а Диомед, выехавший навстречу Бризеиде, тотчас же, по дороге, начинает ухаживать за нею; счастлив тот, кому вы подарили свою любовь, говорит он, и не покажись это слишком поспешным, я стал бы молить вас принять меня как вашего рыцаря и поклонника. Ведь часто бывает, что люди, никогда не видевшиеся и не знавшие, полюбят друг друга; я никогда не испытал любви, но теперь чувствую, что она мною овладела. — Бризеида отвечает коротко: было бы нехорошо и непристойно, если бы я дала слово полюбить человека, которого никогда не видела и не знаю; у кого на сердце такая печаль, как у меня, тому мало дела до ваших слов: я рассталась с милым и не знаю, увижу ли его когда-нибудь. Вы так мужественны, благородны и образованны, что нет на свете женщины или девушки, которая отказала бы вам; да и я не отказываю, только нет теперь желания полюбить ни вас, ни кого бы то ни было; если бы я захотела отдаться этому чувству, поверьте, никто не был бы мне дороже вас. — Диомед видит, что она не дикарка; прежде чем расстаться с нею, он несколько раз обратился к ней с той же просьбой, унес ее перчатку и радуется, видя, что она на то не рас-

сердилась. — Не успел наступить четвертый вечер, как у нее прошла уже охота вернуться в Трою. — В одной из схваток Диомед свалил Троила с коня, которого посылает в дар Бризеиде. Она говорит посланцу: скажи своему хозяину, что он плохо меня чувствует; кто меня любит, не должен наносить вред тому, кто мне мил. Она выражает надежду, что Троил сумеет отомстить за свое поражение — и вместе с тем кокетничает с Диомедом: передай ему, что было бы с моей стороны несправедливо, если бы я его ненавидела за его любовь ко мне. Она мучает Диомеда, хваля перед ним храбрость Троила, и вместе с тем рада, что Диомед попался в ее сети; она дает ему вместо значка — свой рукав. — Когда впоследствии Троил ранил Диомеда и наглумился над ним и изменницей, Бризеида не может более скрыть своего нового чувства: она действительно полюбила Диомеда. Нехорошую песню сложат обо мне, говорит она сама себе: я изменила своему милому без всякой вины с его стороны; я лжива, ветрена, неразумна. Но к чему каяться, когда мое сердце уже отдано другому? Будь я в Трое, ничего подобного не произошло бы; здесь у меня не было ни друга, ни советчика, ни поддержки. Станут злословить меня те, кто опоздал со своим утешением; но не след томиться и мучиться ради людей: что мне за польза в том, что все веселы, а мое сердце печально? — Ее тревожит голос совести: она то плачет, то весела и успокаивается сознанием, что сделанного не изменить: Господь да пошлет всего хорошего Троилу! Так как я не могу более любить его, ни он меня, я отдаюсь Диомеду; я хотела бы лишь одного — забыть всё прошлое.

Таково содержание эпизода о Бризеиде, позднее мы узнаём, что Троил был убит Ахиллом.

Боккаччо воспользовался этим эпизодом: отбросив подробность о коне, иначе разработав мотив «рукава», он оставил почти без изменения общий ход действия, развив его внутренне и вдвинув в более культурную бытовую обстановку. Существенно изменены взаимные положения действующих лиц: главный интерес сосредоточивается не на Бризеиде-Гризеиде Боккаччо, — а на Троиле, в котором поэт хотел изобразить самого себя: не наивного юношу французского романа, впервые открывающегося чувству любви, а человека, испытанного в ней, взвешивающего ее горе и радости. Гризеида очутилась вдовою; это дало Боккаччо более простора: его героиня — опытная женщина, она любит сознательнее и виртуознее; кокетство Бризеиды почти исчезло, явилась софистика любви и роковая власть Амура. Между Гризеидой и Троилом стало новое лицо Пандара: тип, созданный Боккаччо; мизогиническая философия Бенуа и монолог Бризеиды могли лишь издали навести его на этот замысел. Весь эпизод счастливой

любви написан наново: у Бенуа его нет, Боккаччо вложил в него много пережитого.

Троил когда-то увлекался, но познал цену любовных тревог и непостоянство женщин⁷⁹ и счастлив, что теперь он свободен, и его сердце не занято⁸⁰. Так было и с Боккаччо перед тем, как он увидел Фьямметту в церкви Сан Лоренцо; Троил видит Гризеиду в храме Паллады: она в черном платье, как Фьямметта. Он поражен ею; вернувшись домой, он предается вздохам; любовь овладевает им, и он намерен ее таить, действуя осторожно, потому что, открытая многим, она приносит не радость, а горе⁸¹. Он старается увидеть Гризеиду, обратить ее внимание бранными подвигами, забыл про еду и сон, побледнел, а она и не замечает его страсти. Он плачет и вздыхает; он еще будет падать в обморок, биться об стену, болеть от любви; он не сентиментален, а страстно сенситивен, невоздержан в выражении аффектов, как южный человек, как Ромео — и Боккаччо; как он, энергичен и нерешителен. — Пока он предается грусти, измышляя как бы дать понять Гризеиде о своей любви, ему на помощь приходит его друг Пандар; человек добрый, приветливый, легко относящийся к жизни и обходящий противоречия любви и долга, дружбы и чести при помощи немудрой философии, которая так рельефно выразилась в известном изречении «Декамерона»: скрытый грех наполовину прощен¹⁶. Реалист, как Дионео, потешный рассказчик Декамерона, он не пошел далее наивного смешения внешнего приличия с нравственностью, которое однако не успокаивает его; устроив связь Троила с Гризеидой, он говорит, что ради друга поправил свою честь и совратил сердце честной женщины⁸². Софист в любви, знаток женских слабостей, он действует на Гризеиду наверняка, а сам — несчастен в любви, потому будто бы, что не сумел утаить ее⁸³; он советует Троилу, опечаленному предстоявшим отъездом Гризеиды, обратить внимание на других троянских красавиц, потому что новая любовь прогоняет старую — и ничего не в состоянии ответить на его вопрос: почему же и он не поступает так же⁸⁴. Противоречие ли это у Боккаччо или подмеченное им действительное противоречие сердца и рассудка в теоретиках мизантропии, цинизма?

Узнав, что Троил любит Гризеиду, его родственницу, Пандар начинает восхвалять ее⁸⁵: нет женщины более нее достойной, столь веселой и приветливой, так владеющей словом, способной на всё великое. Она честна и презирает любовь, но он надеется подействовать на нее: у него в запасе есть подходящие речи, а ему удавались и более трудные дела. Главное — чтобы обо всем этом не стало никому известно; всякому любящему вольно следовать своему влечению, лишь бы соблюдена была видимость, и совершившегося как бы не бывало. — Троил счастлив одним обе-

щанием; не думай — уверяет он Пандара, как Боккаччо хотел бы уверить Фьямметту⁸⁶, — чтоб я желал учинить Гризеиде что-либо дурное: пусть бы она дозволила любить себя.

Следующий затем разговор Пандара с Гризеидой проведен превосходно⁸⁷. Он пришел к ней и, посидев немного, как то бывает между родственниками, стал пристально глядеть на нее. Что с тобою, братец, говорит Гризеида, что ты так смотришь, точно никогда меня не видел? — Потому я смотрю, весело отвечал Пандар, что, коли не ошибаюсь, личико твое удачливое: такому ты человеку приглянулася! — Гризеида покраснела, как утренняя роза: не издевайся надо мною! тому человеку здесь делать нечего, да ничего такого со мною и не приключалось с тех пор, как я родилась. — А разве ты заметила его? — Никого я не заметила; правда, кто-то ходит мимо и всё заглядывает на мою дверь, не знаю только, чего он ищет. — Пандар догадывается, что она говорит не о Троиле, и начинает описывать его достоинства: пристойно дорогому камню быть в перстне, хорошо звезде соединиться с солнцем, такому молодцу — с такой красавицей; всякому лишь однажды выпадает счастье, и кто не сумел овладеть им, пусть корит себя сам. — Что ты — искушаешь ли меня, или за правду говоришь, или с ума сошел? спрашивает Гризеида. Кому обладать мною, коли не мужу? Но кто же он: чужестранец или из наших? — Пандар называет Троила. — Я думала, что если б и влюбилась в Троила, ты первый, блюдя мою честь, побил бы меня, не только бы побранил. Что же будут делать другие, если ты наводишь меня на это дело? С тех пор, как я потеряла мужа, я сторонюсь от любви и хочу жить честно. — Пандар видит, что ему делать нечего и уже собирается уходить. Я хвалил тебе Троила, как похвалил бы сестре, дочери, жене, говорит он; он стоит больше твоей любви, а как он от нее страдает, это я видел вчера; ты не веришь этому, оттого тебе его и не жаль; пожалей его ради меня: нет человека более него верного, умеющего хранить тайну. Он любит тебя пуще всего, а ведь тебе, молодой, хотя ты и в трауре, дозволено любить; не теряй же времени, подумай и о том, что старость или смерть отнимут у тебя твою красу. — Правду ты сказал: годы уносят нас незаметно, и многие умирают прежде, чем завершится путь, назначенный им небом. Но бросим эти мысли; скажи же мне, как дознался ты о его любви? — Пандар рассказывает, как он подслушал любовную песнь Троила, как застал его в слезах и, дознавшись в чем дело, обещал ему помочь. — Гризеида ощутила жалость: не такая я суровая, как тебе кажется, готова уступить твоему желанию; да он того и стоит; но пусть удовольствуется тем, что я погляжу на него, и будет осторожен, чтобы ни мне, ни ему не вызвать укора.

Пандар идет с этой вестью к Троилу, а Гризеида, оставшись одна, передумывает каждое слово, замечталась о Троиле и весело рассуждает про себя: я молода и красива, богата и родовита, вдова и бездетна — и любима. Почему мне не влюбиться? Если это несогласно с честью — то ведь я буду благоразумна и утаю мою страсть так, что о том никто не узнает⁸⁸. Почему и мне не поступить, как делают другие? Кому я понадобится, когда буду старухой⁸⁹. Зачем не подарю ему мою любовь, не сжалюсь на его слезы? — Далее она впадает в тон Пандара; впадает — Боккаччо, нередко заставляющий сови действующие лица высказывать общие положения и вести речи, дорогие автору, но нарушающие цельность задуманных им характеров. Такие недочеты психологического анализа, или, скорее, композиции, встречаются и в «Декамероне»; следующие, например, размышления Гризеиды поражают своей неприготовленностью: теперь и не время выходить замуж, говорит она себе, а коли и было бы, гораздо разумнее сохранить свою свободу: любовь, проистекающая из такой связи, всегда более нравится любовникам, и какая бы там ни была красота, мужьям она скоро надоедает; случайный глоток воды гораздо слаще вина, имеющегося в изобилии, как тайная любовь превосходит ту, которую дают повторенные супружеские объятия⁹⁰. — Вместе с тем у Гризеиды поднимаются и сомнения: она поминает обратную сторону любви, слезы, ревность, которая хуже смерти; любовь Троила пройдет, будет открыта.

Пока она волнуется между да и нет, Пандар уже обрадовал Троила, который расцвел, как свернувшиеся от ночного холода цветы раскрываются на утреннем солнце. Он идет посмотреть на Гризеиду: она стоит у окна, не дичится и скромно устремила взгляд к нему на грудь. Он в восторге, она внезапно увлекается им и мысленно горюет о времени, потерянном для любви.

Но как бывает, что вместе с надеждой растет и любовь, так было и с Троилом. Гризеида дозволила ему любоваться ею, но этого ему мало; он хочет чего-то большего, так дурно направлены его желания⁹¹. Он говорит об этом Пандару; тот понял в чем дело и советует ему написать Гризеиде письмо: он сам отнесет его и замолвит слово. — Но ведь женщины стыдливы: она с негодованием отвергнет письмо, и мое положение только ухудшится, замечает Троил; Пандар успокаивает его, ручаясь, что доставит ему собственноручный ответ красавицы. С письмом Троила⁹² он идет к Гризеиде; как увидела она его, оставила свое общество и ступила несколько шагов ему навстречу, бледная как жемчуг Востока, и боясь, и желая вести. Что привело тебя сюда? какие у тебя вести? спрашивает она и, узнав о письме, говорит: да будешь ты счастлив в любви, Пандар, но подумай же и обо мне, не только о Троиле; если надо поступить-

ся честью, чтобы облегчить страдания другого, то, ради Бога, отнеси это письмо обратно. — Вот еще новости! Чего женщины наиболее желают, на то гnevаются и негодуют при людях, но я ведь так долго говорил тебе об этом деле, что со мной тебе нечего стыдиться; не отказывайся же, прошу тебя. — При этих словах Гризеида улыбнулась, взяла письмо и, спрятав на груди, говорит: я прочту его, когда будет время; если я поступаю дурно, то причина тому — желание сделать тебе удовольствие; да поможет Господь моей простоте! — Лишь только ушел Пандар, она, оставив подруг, ушла к себе в комнату, и принялась за письмо, читает и перечитывает каждое слово, благодарит Амура: надо найти время и место, чтоб утишить это пламя, не то краски сойдут с лица и обличат затаенное желание, а это было бы для меня немалым горем: я не хочу ни умереть, ни уморить другого. — И она отдается любовным мечтам. Снова приходит Пандар: ну, что же ты скажешь о письме моего друга? — Право, не знаю. — Ответила ли ты ему? — Отвечу вскоре. — Подумай же об этом, утешь его! — Не знаю, как это сделать! — Любовь хорошо тому научает. — Я так и сделаю, коли тебе угодно, но дал бы Бог, чтобы всё пошло благополучно. — Пойдет, говорит Пандар, насколько это в силах того, кому оно всего дороже.

По удалении Пандара Гризеида садится писать. Ее письмо сдержанно-страстное, всё обещающее и всё берущее назад. Она готова сделать приятное Троилу — под условием сохранить свою честность и целомудрие; если б он был таков, каким бы ему следовало быть, я охотно склонилась бы на твои просьбы; теперь с ним надо считаться, иначе нам обоим придется страдать. Жалость влечет меня к уступкам, но я уверена в твоей доблести: ты знаешь, что мне пристойно, удовлетворишься моим ответом и постараешься положить предел твоим томлениям. Мне это больно; поистине я сделала бы всё, что ты желаешь, если б то было не неприлично. Быть может, исполнение выступит еще на место желания; более не пишу, но молю Бога, чтобы он удовлетворил и тебя и меня.

Прочтя это письмо, Троил и Пандар заключили, что Гризеида слалась и защищается лишь для виду. Троил ободрился, снова засылает Пандара. — Я ничего иного не в состоянии сделать, отвечает Гризеида, делаю то, что ты сам наказал мне, стану любить его братской любовью. Она дорожит венцом целомудрия; его нахваливают попы тем, с кого не могут его сорвать, смеется Пандар⁹³, просит ее бросить свою дикость и прямо ставит вопрос: скажи же мне, когда ему прийти к тебе? — До чего довел ты меня, Пандар! плачется она; чего ты хочешь от меня? Ты заставил меня забыть мою честь, я ведь не смею прямо посмотреть тебе в глаза. Зачем не умерла я в тот день, когда выслушала тебя, а ты заронил в мое сердце желание,

которое никогда его не покинет? Оно будет мне утратой чести, причиной бесконечных зол; я более не в силах — и готова сделать всё, что тебе угодно, лишь бы всё сказанное и сделанное сохранилось в тайне. — Ты только не проболтайся, мы не скажем ни слова. Когда же прийти ему? Пора доткать полотно; любовь, увенчанная делом, скрывается легче. — Гризеида назначает время: вскоре праздник, все домашние отправятся туда, она будет одна.

Таково содержание первых двух песен «Филострато», наиболее автобиографических: Боккаччо сам пережил то, что заставляет перечувствовать Троила, как далее переживает в его лице мучения разлуки. То, что в третьей песне говорится о счастье Троила с Гризеидой, принадлежит не области действительных воспоминаний, а пылкому воображению влюбленного поэта, о чем он уже предупредил в посвятельном письме. Троил расцвел от счастья, как весной расцветает вся природа⁹⁴; в темную облачную ночь он в первый раз посещает свою милую, и она опечалена, когда пение петухов возвестило приближение дня⁹⁵. В описании их блаженства вторгается личное нареkanie Боккаччо: против любостяжателей и скопидомов, не видящих ничего выше денег и порицающих тех, кто отдался печальному «безумию любви»⁹⁶. Как понимает ее Боккаччо, это видно из восторженного гимна, который поет ей Троил: гуляя по саду, под руку с Пандаром, он не может наговориться с ним о Гризеиде и порой принимается петь о вечном свете, украшающем третье небо, о милой сердцу дочери Юпитера, во власти которой состоит и небо и земля, море и преисподняя, боги и люди, Юпитер и Марс; она прогоняет малодушие, делает своих поклонников способными ко всему великому, смягчает нравы; она — источник мира и дружбы, ей ведомы тайные свойства вещей, она дает законы миру⁹⁷. Сам Троил испытывает это влияние и преобразуется: он становится мужественнее, человечнее, снисходительнее⁹⁸; это — любимый мотив облагораживающей любви, уже намеченный в лирике Боккаччо⁹⁹.

Но счастье длилось недолго; с четвертой песнью «Филострато» мы впервые вступаем в содержание французского романа, т. е. того эпизода, который задумал обработать Боккаччо. Калхант требует выдачи Гризеиды; услышав о том, Троил едва удерживает слезы, хочет помешать выдаче, любовь делает его готовым на всё, — и вместе с тем у него является мысль, как бы Гризеида не разгневалась на него в своей стыдливости. Он мучится, желая и не желая вместе; падает как лилия, подрезанная плугом и сожженная солнцем¹⁰⁰, мятется, как бык, почувствовавший смертельный удар¹⁰¹. — До сих пор я пел о счастье Троила, хотя к этому счастью и примешивались вздохи, вставляет свое слово поэт, обращаясь к Фьямметте: теперь радость обратится в горе, и я сумею изобразить его — так опечале-

но мое сердце твоим отсутствием. Вернись же, если не хочешь увидеть меня мертвым¹⁰². — Троил плачет, жалуется на судьбу и Амура, клянет Калханта; плачет и Пандар, которого он позвал к себе, но затем принимается его утешать: ты, по крайней мере, был счастлив, предоставь печалиться мне, который любил и не был удостоен даже одним взглядом; в Трое есть и другие красавицы. — Оставь эти речи, Пандар; ты так говоришь, будто меньшее несчастье потерять любимое, чем никогда не владеть им. Поверь мне, такую любовь, как мою, никогда не изгнать из сердца, ее может разве утолить время, горе, смерть или бедность и невозможность свидания¹⁰³. — Если тебе так больно расстаться с нею, почему ты ее не похитишь? — спрашивает Пандар. — Похищение бросит тень на ее честное имя, — отвечает Троил; я хотел было попросить ее за себя у отца, но это раскрыло бы наши отношения, да отец и не отдал бы ее за меня, потому что прочит мне другую, и сказал бы, что она мне не ровня. — Будь я так влюблен, как ты говоришь, я всё же увез бы ее, несмотря ни на что: любовь не знает таких тонкостей, не блюдет ни обещаний, ни данного слова, а судьба благоприятствует смелым; да я и не думаю, чтобы Грizeiда рассердилась на то: ведь она так любит тебя. Разумеется, мне было бы неприятно, если бы о ней пошла худая слава; но пусть обойдется, как обходится Елена¹⁰⁴. — Но Троил не хочет сделать ничего, что было бы неприятно Грizeiде: он наперед попытает ее, и Пандар обещает устроить их свидание. Грizeiда со своей стороны предается горю: Пандар застаёт ее распростертой на постели, она плачет, бьет себя в грудь, рвет волосы: увы, Троил, — говорит она, — неужели позволишь ты мне удалиться и не удержишь насильно¹⁰⁵. Увидев вошедшего Пандара, она от стыда прячет в руках свое заплаканное лицо; сам Пандар разжалобился, но затем начинает ее усовещивать: полно плакать, подумай, ведь сейчас явится Троил; если бы он знал, что ты так печалуешься, он наверно убил бы себя. Встань и ободрись, чтобы облегчить, а не усилить его горе. — В свидании с Троилом Грizeiда падает замертво, а Троил готов заколоть себя, чтобы соединиться с милой, если и там, как слышно, любят. Влюбленные беседуют друг с другом; Грizeiда говорит о возможности свиданий: она будет приезжать в Тройю во время перемирия, а там убедит отца, старого и жадного, и совсем оставить ее в городе. Троилу хотелось бы поверить, что всё это так, а между тем не верится: почему же так настоятельно требует тебя отец? Нет, он не отпустит тебя. Лучше тайно убежим отсюда, несмотря на честное слово царю, и где-нибудь вместе, к обоюдной радости, проведем остаток дней; таково мое желание, если только ты на это согласна. — Но у Грizeiды являются сомнения: она заверяет Троила в своей любви, ничто не отвратит ее от него, но его

решение грозит тремя печальными последствиями: нарушено будет честное слово, удаление Троила истолкуют как боязнь и трусость, ее целомудрие будет запятнано. И она присоединяет и еще одно соображение; уже предвосхищенное выше и также неуместное, потому что заимствованное из арсенала Пандара: что тайная любовь милее явной и удовлетворяет долгие¹⁰⁶. Лучше всего остановиться на принятом ею решении; через десять дней она свидится с Троилом. — Останься лучше, найди какое-нибудь средство, я знаю, ты находчива; посуди сама, каково мне будет жить без тебя! — Увы! ты убиваешь меня, не знаешь, как действует на меня твое гореванье. Вижу, ты не веришь моему слову; но почему же? Куда делось твое самообладание? Неужели я так неумна, что не найду возможности вернуться к тебе, кого люблю более самой себя? — И она просит не забывать ее для другой, иначе она убьет себя. — Мне ли тебя забыть? — отвечает Троил, — я полюбил тебя не за красоту, не за родовитость и богатство, а привлекли меня твое величавое, сановитое обхождение, рыцарственная доблесть и речи, твоя несравненная приветливость и изящно-горделивая женственность, перед которой кажется низменным всякий обычный поступок и желание¹⁰⁷. — За этой характеристикой Гризеиды мы невольно ищем Фьямметту.

Между тем из греческого стана явился Диомед, чтобы сдать троянцам Антенора и увезти Гризеиду. Троил еще раз чувствует решимость отчаяния: почему бы не убить ему Диомеда, не вызвать на бой своих братьев, не стакнуться с греками, чтобы они уступили ему Гризеиду, не отбить ее у них? Но он не решается ни на что, потому что боится, как бы сама Гризеида не погибла при этом случае. — Когда настало время отъезда, Гризеида, сдерживая свое горе, села на коня и с пренебрежением сказав Диомеду: что ж, поедем! — прищпорила лошадь, простившись лишь со своими, не слушая ничьих пожеланий и никого не удостоив взглядом. Троил с товарищами провожает ее за городскую стену с соколом на рукавице; при расставании они остановились и пристально поглядели друг другу в глаза; Гризеида не удержалась от слез, Троил подъехал ближе, взял ее за руку и тихо шепчет: вернись же, не дай мне умереть¹⁰⁸. И он тотчас же повернул коня, ни слова не перемолвив с Диомедом; тот хорошо понял, что перед ним двое влюбленных, и пока размышляет об этом, сам незаметно влюбляется в Гризеиду.

Вернувшись, Троил тоскует, ищет утешения, беседуя с Пандаром о Гризеиде; тот советует ему рассеяться, увлекает в лагерь Сарпедона, но Троилу не по себе, и уже через пять дней он упрашивает приятеля вернуться в город. Не встречу ли я там своей милой? — говорит он, а Пандар про себя: пройдут и десять дней и месяц, и год, прежде чем ты ее увидишь. Они идут посмотреть на дом Гризе-

иды: Троиц старается казаться веселым, но когда увидел запертые двери и окна, у него точно сердце разорвалось, так он изменился в лице. Всюду ему поминается Гризеида; когда он¹⁴² устает тосковать, забывается, тихо напевая о своей милой, и всё считает дни, и кажется ему, что солнечные кони бегут не по-прежнему.

Горюет и Гризеида; зачем не согласилась она на предложение Троиц похитить ее? Она сделает всё, чтобы убежать отсюда, и пусть говорят о ней, что хотят. Влюбленный Диомед старается привлечь ее внимание; не прошел еще четвертый день с ее приезда, как зайдя к ней под каким-то предлогом, он застал ее в такой печали, что счел всякое ухаживание напрасным. Надо быть великим искусником, чтобы изгнать из сердца прежнюю любовь¹⁰⁹, говорит он себе, но, как человек решительный и отважный, готов попытаться счастья.

Присев, он заводит речь о распри греков с троянцами; спрашивает Гризеиду, не кажутся ли ей странными обычаи греков, и доходит до вопроса: почему Калхант медлит выдать ее замуж? Занятая своими мыслями, Гризеида не замечает его хитрости и по произволению своего властелина Амура¹¹⁰ отвечает так, что порой печалит Диомеда, порой возбуждает в нем надежды. Ободренный этим, он продолжает; ему ясно, что она кого-то любит в Трое, но пусть лучше оставит это, ведь городу не спастись, если б в нем было двенадцать Гекторов; недаром Калхант настаивал на твоём возвращении, а я поощрял его к тому, наслышавшись о твоих чудесных доблестях, не пощадил трудов. Итак, красавица, забудь ненадежную любовь к троянцу: они все варвары и необразованны, греки умеют любить лучше и твоя красота найдет здесь достойного поклонника. Если бы ты то дозволила, я стал бы охотнее твоим слугой, чем царем над греками. — Сказав это, он вспыхнул, голос у него задрожал, и сам он потупился в сторону; затем быстро спохватившись, продолжал: не гневайся на меня, я не менее хорошего рода, чем любой в Трое; будь жив мой отец Тидей, я был бы царем — и еще буду им; говорят, мой род ведется от богов. Поэтому отгони печаль, и если я кажусь того достойным, прими меня своим служителем; я заслужу это, и Диомед еще будет твоим.

Слушая эти речи, Гризеида горела, отвечая коротко и отрывисто; ей нравится отвага Диомеда, но пока она принадлежит Троице и отвечает тихим голосом: я люблю мою родину, желала бы видеть ее освобожденной; меня печалит, что я удалена из нее, — тем не менее я благодарна тебе за всё, что ты предпринял ради меня. Греки храбры и образованны, нет спора, но неразумно хвалить себя, порицая других. По смерти мужа, я никого не любила, и нет у меня на то охоты; одному я дивлюсь: как ты, будучи царского рода, мог увлечься такой простой женщиной, как я? Тебе была бы впору Елена прекрас-

ная. Я не говорю, чтобы любовь твоя была мне неприятна, но время теперь не такое, вы во всеоружии: дай прийти победе, которую ты ожидаешь, я посмотрю; быть может, и я буду более расположена к веселью, и твои речи понравятся мне более; кто хочет подействовать на сердце другого, должен уметь выбрать время. — Эти слова обнадежили Диомеда; он был молод и красив, высокого роста, храбр и красноречив, как любой из греков, расположен к любви. Обо всем этом раздумалась Гризеида по его уходе: склониться ли ей, или бежать от новой привязанности? Это и охладило ее страстное желание возврата, новые надежды утолили жгучесть страданий; так и вышло, что Гризеида не сдержала Троилу данного слова.

В поэме Боккаччо мы ее более не встретим; весь эпизод об ее измене сокращен в сравнении с тем развитием, какое он получил во французском подлиннике. Боккаччо писал здесь не с натуры: Фьямметта еще не была для него изменницей Гризеидой. Героиня французского романа страдает и в то же время чувствует потребность утешения и, кокетничая с Диомедом, втягивается в новую любовь; Боккаччо ограничивается одной сценой объяснения; Гризеида как-то сразу бессознательно изменяет Троилу: после мужа она будто бы никого не любила, говорит она Диомеду. Видимого мотива нет; если Боккаччо не подсказал его впоследствии¹¹¹, говоря о женской ветрености и непостоянстве, то вся вина в Амуре: он — властелин Гризеиды, он и нащептывает ей ответы, которые то печалят, то радуют Диомеда.

Настал десятый день, и Троил идет с Пандаром к городским воротам поджидать Гризеиду; прошел полдень, а она не явилась; видно, отец не отпустил ее без завтрака, утешает себя Троил; может быть, и так, говорит Пандар. Снова возвращаются они к воротам: часы проходят, настали сумерки, вечер: она наверно придет ночью, чтобы не возбудить толков, говорит Троил; посмотри-ка, Пандар, что это там виднеется? — Коли не ошибаюсь — повозка. — Уже показались звезды, Троил всё ждет, а Пандар смеется про себя над его ожиданиями; уже сторожа у ворот готовятся запереть их, Троил велит им помедлить более чем на два часа, а затем говорит Пандару: какие же мы недогадливые! Ведь она сказала мне, что десять дней пробудет с отцом; она, стало быть, придет завтра. Но прошел и следующий день, и много других, а Гризеиды всё нет. Троил в отчаянии; им овладел лихой дух ревности, не знающий покоя, как то ведают все, испытавшие его¹¹²; в вещем сне он видит, что вепрь набросился на Гризеиду и вырвал у нее сердце, а ей это как будто и любо; вепрь — это, наверно, Диомед: ведь его отец убил калидонского вепря. Пандар едва удерживает Троила от самоубийства: не всякому сну надо верить, говорит он ему; если уже искать смерти, то ведь греки у ворот; прежде, чем отчаяться, надо рассеять подо-

зрения: почему бы не написать тебе Гризеиде? — И Трои́л пишет ей письмо¹¹³; это одно из лучших мест поэмы: тихое уверение в любви, нерешительные упреки, робкое подозрение — не задержала ли ее новая привязанность; несколько картинок природы, отвечающих полету чувства куда-то. «Смотрю я на волны, спускающиеся к морю; она живет в их близости; и я говорю: они текут туда, где пребывает небесный свет моих очей, и она их увидит; почему не могу я, несчастный, быть на их месте¹¹⁴?» — Ответа не было, и Трои́л слез; однажды подслушал его жалобы и имя Гризеиды его брат Деифеб и, не показывая виду, начинает ободрять его: настала весна, настал и срок перемирия; неужели не выйдешь ты с нами, по-прежнему, на греков? Трои́л воспрянул как голодный лев, увидевший добычу: он еще слаб, но будет биться на славу, такова его ненависть к грекам. Понял Деифеб, в чем дело, сообщил о том и братьям, и они посылают к нему троянских жен, развлечь его музыкой и песнями. Все утешают его, одна Кассандра, прослышав о Гризеиде, клянет Амура, посетившего Трои́ла и грозящего гибелью им всем. И в кого только он влюбился! Еще бы в благородную даму, а то в дочь негодного жреца, изменника! — Трои́л не сдержал своего гнева: твои порицания, Кассандра, уже многим учинили горе; не лучше ли было бы помолчать, чем говорить так невождержно? Надо мне обличить твое безобразие: ты хочешь пристыдить меня моей любовью к Гризеиде, но пока плохо научил тебя Аполлон, которого ты будто бы провела! Если бы я был так близок к Гризеиде, как ты полагаешь, клянусь тебе, скорее Приам предал бы меня смерти, чем я позволил ее увезти. А если бы и было так, разве она не достойна хоть какого высокопоставленного человека? — И он принимается восхвалять ее красоту и честность, скромность и стыдливость, ее ум и степенные нравы. Об ее целомудрии идет молва; что до царственной крови, то ведь венец и скипетр еще не делают царем; делает доблесть, не власть; если б она могла, она стала бы властвовать не хуже тебя¹¹⁵. — Ступайте вы все в недобрый час, а коли не умеете рассуждать, возьмитесь за прялки и постарайтесь исправить свою мерзость, а чужую добродетель оставьте в покое¹¹⁶.

Долгое гореванье Трои́ла сделало его выносливым, ненависть к грекам, печаль по убитом Гекторе быстро подняли его силы: он показывается в битвах. Гризеида ответила ему, измыслив извинение, заверяя в любви, обещая приехать; он шлет ей письма с Пандаром, пользуясь сроками перемирия, сам собирается пойти к ней в одежде паломника; но у него растут сомнения. Однажды Деифеб вернулся с поля битвы с платьем раненого Диомеда; на нем была пряжка, та самая, которую Трои́л подарил Гризеиде в утро перед расставанием. Тогда ему стало всё ясно: он корит Гризеиду, взы-

вает к мести богов, ищет случая сразиться с Диомедом; несколько раз они бьются, осыпая друг друга ударами и бранными словами, пока Троил не пал под ударами Ахилла. Так осуществились надежды, которые Троил возлагал на негодную Гризеиду, заключает свой рассказ Боккаччо и, обращаясь к новичкам в любви, просит их поучиться на его примере: молодая женщина ветрена¹¹⁷, мерка ее красоты — не одно зеркало, а и толпа поклонников; она кичится своей молодостью, не знает ни добродетели, ни совести, и вечно колеблется, как лист по ветру (*come foglia al vento*). Иные из них, высокородные, знающие счет своим предкам, полагают, что это дает им преимущество в любви, выступают надменно, подняв нос кверху; этих берегитесь, они — дуры, не благородные женщины. У женщины совершенной более постоянства в любви, ей нравится быть любимой; она разбирает и смотрит, чего ей следует избегать, устраняет и останавливается на выборе, предусматривает и ожидает предложения. Этим следует любить; но не надо выбирать поспешно, потому что не все одинаково разумны, хотя были бы и в летах; таких и ценят менее¹¹⁸.

В последней коротенькой песне¹¹⁹ Боккаччо обращается к своей поэме: пусть отправится она к прелестной даме его сердца и умолит ее вернуться. Я знаю и чувствую, что она может обратиться ко мне в ничто, может и вознести выше, чем я того стою; эта мысль, более чем скорбь разлуки, и сделала мою поэму говорливой. — И он кончает пожеланием себе радостного ответа.

Даже в нашей краткой передаче содержания поэмы нетрудно было заметить неровности ее исполнения. Автор видимо спешит к концу¹²⁰: смерть Троила рассказана в двух словах; могут сказать, что и Гризеида сдается Диомеду слишком поспешно, тогда как здесь именно представлялся большой сюжет для психологической разработки. Можно бы объяснить эту краткость в связи с автобиографическими мотивами поэмы¹²¹, но именно по отношению к ним, а вместе и к хронологии боккаччевских произведений, Филострато вызывает вопрос, который мы предрешили, поставив его разбор на первом месте¹²². Точно ли следует отнести эту поэму к поре чающей, еще неудовлетворенной страсти? Так заверяет нас автор, но у него могли быть на то свои причины, он желал отвести глаза, и отъезд Фьямметты, может быть, такой же его вымысел, как и уверение, что Троил и Боккаччо сходны лишь по мукам ревности, не по взаимности счастья. И в самом деле: Троил волнуется и негодует, как обманутый, не как чающий любовник, к последнему выбор такого сюжета, как эпизод о Троиле, не идет, и немислимы страстные нарекания на женщину, когда дело шло, как нас уверяют, лишь об отъезде милой. Всё это как бы перемешает

«Филострато» к другому биографическому моменту, когда сетования Троила уже были мотивированы изменой.

К этому присоединяются и соображения литературно-эстетического характера. В сравнении с «Филоколо», начатым в Неаполе, дописанном во Флоренции, «Филострато» является произведением более цельным, лучше скомпонованным, автор свободнее орудуя языком, обнаруживая большее мастерство стиля и характеристики, — и окончательно порвал с мифологией, которая переполняет его «Филоколо», и от которой он освобождался постепенно, по мере того, как зрел его талант.

Против всех этих соображений могут быть выставлены другие, веские. Нет сомнения, что Боккаччо старался маскировать свои отношения с Фьямметтой, но в данном случае нет никаких особых поводов предположить, чтобы отъезд Фьямметты был исключительно декорацией. Боккаччо был ревнив; вспомним его горе, когда Фьямметта запретила ему сопровождать ее в Байи. По случаю другой, более долгой отлучки, ему вспомнился сетующий, ревнивый Троил, и в этой черте он подчеркнул самого себя; что сказано о Гризеиде, воспроизводят черты унаследованной фабулы; оттого так небрежно мотивирована измена, и едва намечена смерть Троила.

Стилистический момент схвачен верно: действительно, в сравнении с октавами «Филострато» проза «Филоколо» производит более архаичное, скажем более, неуклюжее впечатление, но не следует забывать, что в художественном стиле своей прозы Боккаччо был почти начинателем; здесь предание его не связывало, но и не указывало путей; ему приходилось творить, и он нередко распространялся без меры, увлекаясь эпизодами, отдаваясь своей словоохотливости и падению цицероновского периода. Всё это отзывается еще и в прозе «Декамерона». Наоборот, поэзия повествовательного содержания была создана, ее стиль и техника установились, когда Боккаччо принялся писать в ее формах — в формулах; длинным назиданиям не было места, рассказ поневоле поспевал за октавой, и получалось впечатление чего-то более живого, спешащего, целого. Это — хронологические моменты, но не по отношению к Боккаччо, а к тем литературным преданиям, в которых он являлся то начинателем, то продолжателем, художественно восполнившим готовые формы поэтической речи: его октава бойко спешит в «Филострато», тише движется в «Тезеиде» под стать содержанию, резва и фамильярно-небрежна в «Ninfale Fiesolano».

Биографическим, не хронологическим моментом объясняется в «Филострато» совершенство характеристик: Пандар, Гризеида, Троил смело могут подать руку лучшим образам «Декамерона»; сложный и тонкий профиль Пандара стоит выше многих из них.

В «Филоколо» нет ничего подобного, лица тусклы и вялы, нет того смеха и жизнерадостности, которая проникает «Филострато», перебивая его скорбные ноты. С «Филоколо» Боккаччо на несколько лет уйдет в гореванье и созвучный ему дантовский аллегоризм; лишь пережив то и другое, освободившись от гнетущего чувства, он очнется, и смех и жизнерадостность наполнят «Декамерона». Между «Филострато» и «Филоколо» разница не столько таланта, сколько настроения и литературных влияний.

Остается еще одно соображение, заимствованное от мифологического балласта. Начинающему гуманисту он был дорог, как внешний материал эрудиции: так в «Филоколо»; позже поэт овладевает им, подчиняя человеческому действию: канва «*Ninfale Fiesolano*» могла бы в сущности обойтись и без Дианы. Но без этого материала Боккаччо никогда не обходится, когда сюжет рассказа шел ему навстречу. Если «Филострато» стоит в этом отношении особо, то потому, что находится за чертой социально-гуманистических стремлений, а французский источник Боккаччо обошелся без мифологии.

«Филострато» — первая известная нам попытка художественно овладеть той народно-эпической формой, в которой пересказывались в Италии, на площадях и посиделках, сюжеты легенды, захожей новеллы и французского эпоса, когда, обнароднев, он освободился от перенятой, вместе с содержанием, формы долговязых ассонансированных тирад. Поэмы флорентийца Антонио Пуччи¹⁷, современника Боккаччо, и несколько других, относящихся к половине XIV века, дают понятие об этой народно-поэтической манере: вместо длинной вереницы стихов или рифмованных двустиший, в которых действие застаивалось, — октава, резко очерченная, торопившая действие от первой половины строфы, где поэт, располагая шестью стихами, мог двигаться относительно свободно, к последней связанной рифмой паре, лишь временно замедляющей движение ритма — перед новой октавой. Это чередование строфы и антистрофы вносило в изложение более живости, спеха — и действие ему отвечало: обыкновенно небольшая тема, фантастическое или чувствительное происшествие, элемент чудесного, умеренный благодушным смехом, обращения к Богу и святым — и слушателям, незатейливые рифмы, готовые эпитеты, общие места в описаниях красоты, убранства — и преобладание диалога. Всё это было во вкусе той публики, к которой обращались народные сказители: итальянской и буржуазной, искавшей в темах романа не рыцарского идеала, а нового развлечения, новеллы.

Приемы Боккаччо, в сущности, те же, но его поэтический ценз выше, и у него публика другая: он пишет для неаполитанских при-

дворных кружков, для Фьямметты. И у него коротенькая тема — эпизод любви и неверности, распространенный описаниями, рассуждениями, посланиями; в них много риторики, но всё носит личную печать; и у него прием обращения, но не к слушателям, собравшимся вокруг рассказчика, а к новичкам в любви, которые научатся на примере Троила, — к Фьямметте, которую он хочет разжалобить.

Художник сказывается в мастерстве диалога, в характеристике действующих лиц: вместо марионеток-типов полународной эпической песни в первый раз являются люди, мелкие недочеты психологического анализа исчезают в массе тонко подмеченного, схваченного в жизни, лично пережитого. Троил — идеал влюбленного, Фьямметта может быть спокойна: он сдержан и осторожен, полон бесконечной преданности и верен тайне; если он колеблется, то потому, что не хочет ее выдать; когда Гризеида уверяет Диомеда, что после мужа она никого не любила, она говорит так по естественной стыдливости, не из желания скрыть действительные отношения; Троил гневно устраняет подозрения Кассандры и, восхваляя целомудрие Гризеиды, действует в виду одной цели: сохранения тайны. В обращении к юношам Боккаччо рисует свой идеал «современной» женщины, разумной в выборе, постоянной в любви, не кичащейся своим родом. Это было застенчивое указание Фьямметте и вместе усилие освободиться от робости: он еще в положении Идалага, которого любовно манит к себе высокородная красавица, а он — сын купца и боится, не насмеется ли она над ним¹²³. В беззаветной страсти бедной Лизы к королю Пьетро¹²⁴ Боккаччо мог поэтически пережить моменты своих собственных колебаний.

Но любовь взяла свое; робкие люди способнее других на отчаянные выходки. Однажды ночью, в октябре¹²⁵, когда муж Фьямметты уехал в Капую, а она одна засыпала в постели, ей представилось нечто, что было не сновидением: рядом с собою она увидела Калеоне-Боккаччо. Она хочет закричать, но по голосу узнает посетителя и воздерживается; происходит страстное объяснение: Боккаччо выйдет от нее либо счастливым, либо мертвым, как одолела его любовь от вешего видения при въезде в Неаполь до сцены в церкви. Фьямметта обещана ему, суждена издавна, заключена навек в его сердце; пусть же отдастся ему, как он отдался ей, и тем спасет в одно и то же время его жизнь и свою честь. Фьямметта слушает его, она и раньше, по разным признакам, догадывалась о его страсти; видит у него кинжал в руке, колеблется между жалостью и долгом, — когда покой внезапно осветился, и Венера грозно шепчет ей: пусть смилуется над ее подданным, если ей страшен гнев богов. Богиня удалилась, но ее горячий луч коснулся красавицы и зажег в ней желание¹²⁶.

Вся эта сцена ночного посещения врасплох спящей красавицы встречается в мотивах народной поэзии¹²⁷, и мы вправе были бы предположить, что Боккаччо воспользовался им для романтической разработки своих воспоминаний, если б он не возвращался к нему не раз по разным поводам. В одном автобиографическом эпизоде «Филоколо» нимфа Alleigam, т.е. в обратном чтении Mariella (Мария-Фьямметта), рассказывает о юноше, которого она приблизила к себе из числа других: он воспевал ее красоту, был рьяным защитником ее против завистливых наговорщиков; «тайный паломник любви», он невероятными способами доискивался того, что я впоследствии ему даровала, и наконец, набравшись отваги более всех, когда-либо ухаживавших за мною, постарался добиться и добился того, в чем я ему притворно отказывала¹²⁸. То же положение повторяется в «Фьямметте»¹²⁹, где сама героиня рассказывает, как для нее и Панфило дни проходили в надеждах, питавших их страсть, и это томило обоих, он шептал ей о своих желаниях, она притворялась, будто противится тому всеми силами, пока Панфило, не поверив тому, не выбрал подходящее время и место, и более отважный, чем рассудительный, более смелый, чем искусный, не достиг того, чего она сама желала, хотя показывала обратное; ночью он явился к ней обманно, и она очутилась в его объятиях, прежде чем вышла из объятий сна. — Так и в «Филоколо» влюбленный Флорио проникает в башню, где эмир Александрии держал его Бьянчифьоре, и посещает ее, еще покоившуюся, и у нее сон также переходит в действительность¹³⁰. Ни в одном из известных нам пересказов этого романа нет соответствующей сцены^{18*}; и здесь, как часто, Боккаччо внес отрывок своей автобиографии; он потому и любил возвращаться к этим воспоминаниям, что переживал их сызнова.

Боккаччо наверху счастья, Панфило поет от избытка блаженства, которым Амур так переполнил его сердце, что оно просится наружу, сияет на лице; забыта робость и сословные счеты; теперь, говорит он, ему легко переносить пламя Амура, потому именно, что его любовь поставлена так высоко¹³¹. Сонеты этой поры¹³² полны восторгов, чувство бьет через край, слова громоздятся, как Осса на Пелион: ни одна гора в свете не была так мила своим пастухам, как Мизенская, где моя любовь нашла успокоение, — и два четверостишия сонета¹³³ наполняются названиями гор:

E Cinto, e Caucaso, Ila e Sigeo,
Libano, Serio, Carmelo ed Ermone,
Atos, Olimpo, Pindo, Citerone,
Aracinto, Menalo, Ismo e Tifeo и т.д.

Как долго длились эти восторги, не знавшие счетов с мнениями, неизвестно, но сомнения явились. Мы знаем, бывали и раньше мимолетные размолвки, но Байи раскрыли поэту глаза, и он обрушивается на них, так же яростно громоздя проклятия, как прежде воспевал блаженство Мизенских гор: своей распушенностью они растлили целомудреннейшую женщину, — если, недавно тому назад, не обманули меня мои глаза, говорит он; зачем не был я слеп в ту пору¹³⁴? почему не бежал от мест, где царят Вахх и Церера, еще раздастся песнь сирен, и нет места для любви, верности, чести? Зачем, зная всё это, отдался я обаянию коварных глаз женщины, которая не любит меня, тогда как я был ей так предан¹³⁵? Он сам что-то видел и не ошибся, мысль о счастливом сопернике не покидает его: он клянет Амура за то, что предпочел ему, верно-му служителю, человека, менее его достойного¹³⁶; Фьямметта забыла его, отдалась другому юноше¹³⁷, отвернулась от него без его вины; напрасно он употребляет все старания и искусство, чтобы снова приобрести ее расположение; ему остается утирать слезы, почерпая в своем сердце невеселые мысли, питая печаль воспоминаниями, постоянными беседами о прошлом¹³⁸. Его лирика полна отчаяния: если бы он мог выразить терзания, которые он испытывает — по своей ли вине, или заблуждению милой, все стали бы изумляться не тому, что он так изменился, побледнел, а тому, что он еще не умер. Ему самому так жаль себя подчас, что у него является желание облегчить себя, поведав, в слезах, о той, кто причина его горя, и вместе с тем он боится, как бы горе от того не усилилось¹³⁹, и не порадовались те, кто завидовал его счастью¹⁴⁰. Он перебирает в мысли всевозможные роды ужасной смерти, каждая из них, кажется, шепчет ему: приди, я освобожу тебя; но он не может решиться¹⁴¹. Его страдания бесконечны, как страдания Прометея: казалось бы, его сердце ослабело, истощилось от горя, а судьба тихонько обновляет его для новых мучений¹⁴². Он желал бы выплакать глаза, впервые отразившие в его скорбном сердце безжалостные взоры красавицы, ныне гнушающейся им¹⁴³, и клянется никогда более не попадаться в сети Амура: он отнял у него сон и покой и пищу, заставил забыть себя, сделав посмешищем для других¹⁴⁴. Нет безумнее человека, отдающего в руки женщины свою честь, свободу и жизнь: они — не женщины, а горе, не знают ни жалости, ни верности, ни любви, и рады страданиям тех, кто наиболее им доверился¹⁴⁵. Иногда у него является надежда, что любовь Фьямметты снова расцветет для него, как под дыханием зефира травой и цветами обновляется земля¹⁴⁶; если б только он мог объясниться с ней, его томление и тоска длились бы недолго, — он в этом уверен, и ее взоры склонились бы на него сострадатель-

но, без гнева и негодования¹⁴⁷. Но она уехала, вместе с тем отлетела, как будто, и его надежда; одна лишь мысль поддерживает его хилое существование: что она скоро вернется; теперь приходится ехать и ему, ехать против воли, он не надеется увидеть ее более и умрет вдали от желанной, оплакивая свою жестокую судьбу¹⁴⁸.

Итак, Фьямметты не было в Неаполе, когда в начале 1340 года оставил его и Боккаччо. Он должен был уехать против воли; в «Фьямметте»¹⁴⁹ говорится, что Панфило вызван был отцом: вдовый и старый, без надежды на потомство, он будто бы желал видеть единственного сына, оставшегося в живых; Панфило медлил несколько месяцев, измышляя предлоги, лишь бы не расставаться с Фьямметтой; тогда отец стал действовать на него при посредстве друзей и родных, говоря, что умрет неутешным, если не увидит сына; и Панфило поехал.

Мы не знаем, насколько мотив отъезда принадлежит действительности, либо вымыслу романа, из которого можно было бы почерпнуть и несколько других хронологических данных: Панфило обещал уехать на три или четыре месяца¹⁵⁰, а в апреле какого-то года оказывается, что назначенный им срок прошел четыре раза и более¹⁵¹. Он уехал, стало быть, в августе, скорее в апреле 1340 года¹⁵², ибо апрель, от которого ведет счет Фьямметта, может относиться лишь к 1339 году, а отъезд Боккаччо предполагает его ночное свидание с Фьямметтой в октябре, очевидно, 1338-го, первого года их знакомства. — Отметим кстати документ, относящийся к той неаполитанской поре (1340 г.), по которому отец Боккаччо внес от имени сына арендную плату за земли, принадлежавшие церкви св. Лаврентия у Стосе Саруана, капуанского архиепископства¹⁵³.

Так кончились реальные отношения Боккаччо к Фьямметте. Мы искали их отражения в его лирике, внося в нее известную цельность, иногда фантастическую, потому что развитие чувства трудно поддается хронологии и, например, группа лирических пьес, настроенных ревностью и сомнениями, легко может распределиться по ту и другую сторону изведенного счастья.

Кто был счастливым соперником Боккаччо? Мы не поставили бы этого вопроса, если бы Боккаччо не подвел нас сам к его видимому решению и не поставил перед западней. Уже из Флоренции он послал Фьямметте, тогда далекой от него, свою новую поэму «Тезеиду», с посвятительным письмом. Герои поэмы — Арчита и Палемон, два приятеля, одинаково влюбленные в прекрасную Эмилию; они поставлены в необходимость биться из-за нее: она достанется победителю. Арчита молит Марса о победе, Палемон — Венеру об обладании Эмилией; мольбы услышаны, боги сговорились удовлетворить того и другого. Побеждает Арчита, но его конь,

напуганный Эриннией, которую вызвала из преисподней Венера, сбрасывает седока и падает на него всей тяжестью. Арчита победил, но умирает, и перед смертью просит Эмилию выйти за его соперника и друга. — То, что рассказано мною о двух влюбленных юношах и девушки, поясняет автор в посвящении «Фьямметте», напомнит тебе, что было между нами, и что я говорил тебе, а ты — мне, если только ты не обманывала меня. Какого из двух юношей я разумею, этого я не указываю, ты догадаешься сама; лишнее объясняется тем, что я принужден был следовать рассказу (т.е. оригиналу поэмы), да и желал скрыть, что не годится знать никому, кроме нас двоих¹⁵⁴. — Победитель Арчита, в таком случае, Боккаччо, потому что Эмилия досталась поклоннику Венеры, Палемону. Далее этих отождествлений мы пойти не можем, а они ничего не объясняют. Портрет Эмилии напоминает знакомое нам изображение Фьямметты; обе являются в числе собеседниц Декамерона.

Боккаччо уехал из Неаполя надломленный, убитый разрывом с Фьямметтой; он не устает о нем думать, возвращается к нему страстно и настойчиво, как будто желая представить его себе снова, увериться. Так произошел ряд автобиографических эпизодов его «Филоколо»; они важны для характеристики Боккаччо и Фьямметты, и мы можем пересказать их теперь же, не заходя глубоко в содержание романа, развивающегося в стороне.

Царственные родители Флорио заметили его страсть к Бьянчифьоре, воспитывавшейся у них и, как они полагали, худородной, и удалили сына, под предлогом ученья, из Марморины (Вероны) в Монторио. Между тем в Бьянчифьоре влюбился приезжий рыцарь Филено; мать Флорио поощряет его ухаживания, и Бьянчифьоре не может отказать ему в своем вуале, который служит ему значком на турнире. Уверенный в любви красавицы, не зная об ее отношениях к Флорио, Филено хвалится тем перед ним самим, когда однажды заехал в Монторио. Тот приходит в отчаяние, его посетила богиня Ревности; он замышляет отправиться в Марморину и убить соперника, но вешее сновидение предупреждает Филено: он бежит, скитается по Италии, побывал и в Байях и наконец останавливается в долине, посреди которой возвышалась гора, обросшая непроходимым дубовым лесом (Cerreto = Чертальдо^{19*}), с древним храмом на вершине, обвитым зеленью плюща. Здесь он остается, питаясь кореньями и свободно отдаваясь слезам. Он несчастен потому только, что любил и любит; разве это преступление? Чем провинился он перед Флорио? Как слепы те, которые делают и зовут Амура богом своих неразумных желаний! Филено корит его, а вместе с ним и женщин, в глазах которых он любит гнездиться. Нарекания Филено отличаются крайностью средневековой инвективы, не щадящей

никого, от Евы до жен Лемноса, в одну ночь убивших своих мужей. Сетования несчастного разносятся далеко; услышал их, проходя у подножия горы, какой-то юноша — и является утешить его. Я несчастнее, чем ты, говорит он: недалеко отсюда (Чертальдо), хотя ближе к тому городу, где ты был недавно, а я учился (Неаполь), жила (в Аквино) благородная дама, которую я любил и люблю более всего на свете; она удостоила меня, за мое верное служение того, что я страстно желал; но это длилось недолго, судьба обратила в ад прошлое блаженство, и в то время, как я был наиболее уверен в ее привязанности, я увидел собственными глазами, что она покинула меня для другого, что она долго меня обманывала, говоря, что любит меня одного. Когда я убедился в этом, моя печаль не знала меры, я думал, что умру, но советы разума поддержали меня, и, как видишь, я еще жив, прикрывая горе притворной веселостью. Надо уметь любить согласно с природой любимого; неразумен тот, кто пожелал бы извлечь сладкий сон из ядовитой цикуты, еще неразумнее, кто полюбит женщину в надежде, что она долго будет любить его. Они по природе изменчивы, этого не изменить, поэтому и любить их следует так, чтобы любящие могли так же свободно смеяться над их непостоянством, как они сами. Никто не посетует, последовав этому совету; и зачем сетуешь ты, ничего не потеряв? Напротив, возблаговари богов, что они вовремя открыли тебе глаза. Если ты горюешь о твоём изгнании, то разве мир открыт не для всех? Для добродетельных родина — всюду, и везде нас одинаково ожидает смерть. Оставь же слезы, пойди со мной, воспринь доблестью, забыв свою страсть к той девушке, и да спадет с неба пламя и пожрет их всех! — Но Филено не может совладать со своей печалью, и сострадательный путник уходит своей дорогой¹⁵⁵.

Безымянный спутник — это Боккаччо; мы встретим его и далее с теми же воспоминаниями.

Флорио вернулся в Мраморину, а его Бьянчифьоре нет; ему говорят, что она скончалась, он хочет убить себя; тогда отец и мать покаялись ему: во избежание ненавистного брака, они продали девушку купцам, те — александрийскому эмиру. Не зная, где она, Флорио отправляется отыскивать ее; буря заносит его корабль в Неаполь, где они ждут попутного ветра. Флорио печален, его встревожило сновидение: ему казалось, что он находится на горе Фалерно (у Неаполя), видит сокола, летевшего от дубового леса (Серрето = Чертальдо); фазан поднялся из долины гор, недалеко от места, где родился Овидий¹⁵⁶; сокол настиг его на поляне наверху Фалерно и, крепко вцепившись в него, отбивался от слетевшихся птиц¹⁵⁷, — когда внезапно явился¹⁵⁸ громадный, остервенелый от голода пес, откусил голову фазана и вырвал его туловище из когтей

сокола. Флорио чудилось, будто сокол обратился в горлицу, сидит на сухом дереве и плачет, как человек; небо заволокло тучами, точно настала ночь смерти, и свет снова обратился в хаос: такой ядовитый пошел дождь и град, с громом и молнией, небо и море восстали на землю; а сокол продолжал сетовать, свернув крылья¹⁵⁹.

Опять перед нами Боккаччо с его повестью несчастной любви: он любил Фьямметту (фазан), обладал ею, но ее отбили у него (голодный пес), он опечален до смерти, и ему кажется, в избытке горя, что рушится и природа. Мрачная картина сознательно поместилась перед светлым воспоминанием, как рассказ о чуме — в заголовке «Декамерона»: еще Флорио занят своим сном, а его друг Аскальоне увлекает его на прогулку; из одного сада раздаются звуки музыки и песни; они остановились послушать, несколько юношей приглашают их войти, разделить их веселье. В саду несколько дам; пробыв некоторое время с молодыми людьми, Флорио и его товарищ хотят удалиться, но одна из дам просит их сделать нечто и им в угоду, проведя в их обществе остаток дня. Флорио спешит согласиться; после того, как он не видел своей Бьянчифьоре, никогда не встречал он такой красавицы. О, как должны вы благодарить богов! говорит он одному юноше, с которым особенно сошелся, изящных нравов и красноречивому, по имени Галеоне. — Почему так? — Вам так хорошо живется, вы сошлись в одном желании. — К этому побудила нас и в этом поддерживает та женщина, в которой покоятся все прелести: та, что просила вас остаться. Это — Мария, которую мы зовем Фьямметтой, дочь правителя этой страны и наша властительница; нет добродетели, достойной великого сердца, которая не заключалась бы в ее сердце. — Уже солнце было в полудне, общество разбрелось кружками по саду, ища тени; с Фьямметтой остались четыре дамы, Галеоне, с ним двое юношей и Флорио с товарищами. Взяв Флорио за руку, она ведет всех на тенистый лужок; усевшись здесь, они начинают беседовать, но так как один прерывал другого, Фьямметта предложила для большего порядка избрать короля, которому каждый и предлагал бы какой-нибудь вопрос о любви, а он разрешал бы сомнения. Все единогласно выбрали Аскальоне, как старшего, но он пользуется своим правом лишь затем, чтобы в свою очередь избрать Фьямметту, которую и венчает лавром; никогда не видел он, да ему и не называли женщины столь достойной, как эта Искорка (Фьямметта), присутствием которой Амур во всех нас заронил искры любви; ей ведомы все его тайные ходы, она ответит на все наши вопросы. — Фьямметта скромно принимает предложенный ей сан, она станет отвечать по мере своего недостаточного знания, легко, не углубляясь в суть вопросов и прося избегать тонкостей, потому что, утруждая ум, они не принесут удовольствия¹⁶⁰.

Начинаются беседы и рассказы, «вопросы любви», как называет их Фьямметта; с содержанием некоторых из них мы уже познакомились выше¹⁶¹; далее мы раскроем их личный элемент. Перед нами, в зародыше, план «Декамерона», как сцена в монастыре св. Михаила была его первым листком: то же общество в саду, на лужайке, в числе беседующих — Фьямметта и Боккаччо, скрывающийся под именем Галеоне. Так он назван и в известном нам автобиографическом эпизоде «Амето». Он — в периоде восторженного поклонения.

Дальнейшее развитие романа приводит нас к знакомому уже нам отчасти эпизоду об Идалаге. Флорио покинул Неаполь в поисках Бьянчифьоре, находит ее и соединяется с нею после разных приключений и опасностей. На обратном пути, остановившись снова в Неаполе, он посещает его окрестности, Байи и Мизен, Кумы и Пощуоли; однажды, охотясь в лесу, он нацелил копье на оленя, а попал в сосну; из нее вышла кровь, и послышался жалобный голос: это Идалаг-Боккаччо, обращенный в дерево. По просьбе Флорио, к которому подошла и Бьянчифьоре, он рассказывает свою историю, отдельными подробностями которой мы уже воспользовались выше¹⁶², а здесь перескажем в порядке; это — автобиографический эпизод, с измененными или вымышленными именами, в рамках Овидиевой метаморфозы. Идалаг начинает издалека: как отец увлек и обманул в царстве Франконарха (во Франции) бедную Джьянну (Giannai), и Идалаг был плодом этой любви; как плохо жилось Идалагу в доме мачехи Маргариты (Garamirta), и он удалился к пастуху Кальмете (в Неаполь к Андалоне ди Negro). Следует рассказ об его науке у Кальметы и о том, как избегая Амура, он всё же попал в его сети и на охоте погнался за фазаном, который, обратившись в красавицу, манит его к себе. Ей он отдается, ухаживает за нею, воспекает ее; она склоняется к его желаниям, заверяет в своей любви, но, увлекшись кем-то другим, покидает его. Идалаг сам видел это своими глазами; он молит, упрашивает, проливает слезы, его отчаяние не знает меры, и он уже готов наложить на себя руки, когда сострадательная Венера обратила его в сосну. Сосна — его символ; ее вечнозеленые ветви означают надежду, которая никогда не угаснет. Это не мешает ему обратиться с наставлением к тем, кто возлагает надежду на мирское, особенно на женщин, в которых нет ни разума, ни постоянства, а испорченная воля не знает узды. Он пошел бы и дальше в этих нареканиях, если бы Бьянчифьоре не вступилась за добродетельных женщин. Кто ты? — спрашивает Идалаг; ты говоришь так, как будто сама из их числа. Узнав, что это Бьянчифьоре, он спешит извиниться; она кажется ему бóльшим чудом, чем его

превращение в сосну; о ней и о Флорио он не раз слышал из рассказов пастухов, собиравшихся под его тень; счастливая парочка идеальных любовников поставлена как бы в контраст с поблекшим счастьем Идалага и его нимфы. Потому что и она тут вблизи, также превращенная, и Идалаг просит своих собеседников посетить ее на обратном пути в город, где у прозрачного источника она лежит в виде беломраморного камня. Две девушки ведут Флорио и его спутников в грот и рассказывают повесть о кощунственных нимфах, наказанных богами. Одну из них, Асенгу (Агнесу Перигорскую), мы уже назвали, сообщив и содержание соответствующего эпизода¹⁶³; первой названа Alleiram-Mariella, т.е. Мария-Фьямметта. Она хвалилась перед своими товарками, что сильнее Венеры: немногие из богов могут указать на такую родословную, как она; она богата и красива; кто бы ни проходил мимо ее дома, свои или приезжие, все заглядываются на нее; но хотя она и нравилась многим, немногие нравились ей, а она всех обнадеживала взглядом, выслушивала любовные речи, и сама отвечала любовно, всех запутывая в свои сети. Много раз Амур обращал на нее свои стрелы, не уязвляя ее сердца, но она представлялась уязвленной, и вот одни проживались из-за нее, другие тщились обратить ее внимание подарками, строили друг другу ковы, падали в самозабвении, сломав ноги, в глубокую яму. Она надо всеми смеялась, выбирая из них, с глазом знатока, тех, кто, казалось, более отвечал ее вкусам, но, еще не утолив жажды, она разбивала сосуд с водой и бросала осколки. И она рассказывает о своих отношениях к Идалагу, не называя его: как она привлекла его к себе, и он стал ее поэтом и защитником и, набравшись отваги, пробрался к ней тайно. Она изменила и ему, его веселье обратилось в слезы; напрасно молил он ее, а Венера грозила ей в сновидениях: она оставалась непреклонной; Идалаг обратился в сосну, а она похваляется, назло Венере, что еще велит срубить и сжечь дерево. За такие кощунственные речи она и обращена в холодный мрамор.

Рассказ девушки наводит Флорио на размышления о человеческой гордыне. Все возвращаются в город; на пути — сон в руку: Флорио встречает Галеоне-Боккаччо, которого видел прежде, счастливого, в обществе Фьямметты. Что с красавицей Фьямметтой? — спрашивает он. Галеоне печально потупился; судьба изменила мне, отвечает он, исчезла во внезапном порыве бури звезда, ясный луч которой руководил мою ладью к желанной пристани; несчастный кормчий, я остался один среди волнующегося моря; боги отвернулись от меня, покинули ложные друзья, а истинный друг не может оказать мне помощи. — Флорио утешает его изменчивостью фортуны: помнишь, как еще недавно тому назад твоя

судьба была противоположна моей? Ты любовался твоей желанной, я скитался печально, не зная, где моя. Теперь я счастлив; надейся и ты¹⁶⁴. Кто знает, не лежит ли за высокими горами глубокая долина¹⁶⁵?

В IV-й и V-й книге «Филоколо» судьба Флорио и Бьянчифьоре и Галеоне и Фьямметты развиваются некоторое время параллельно, как бы оттеняя друг друга обратным развитием; между двумя появлениями Галеоне, то счастливого, то убитого горем, аллегорический рассказ об Идалаге приводит катастрофу. Все эти партии могли быть написаны вместе, или в короткий друг за другом промежуток времени, так они тесно связаны. В них мы поищем объяснения любви Боккаччо к Фьямметте.

Если прислушаться к страстным жалобам Идалага — она безжалостная кокетка, надменная своей красотой, неспособная к любви, забавлявшаяся тем, что привлекала к себе поклонников, равнодушная к их горю. Эта характеристика, переходящая в крайние нарекания против женщин вообще, объясняется художественным шаржем, отвечавшим душевному настроению: обманутого, оскорбленного чувства¹⁶⁶. Очевидно, это не последнее слово Боккаччо, иначе трудно себе объяснить всю первую половину его литературной деятельности, до «Декамерона» включительно: так она полна любовных воспоминаний о Фьямметте; ей посвящена Тезеида, она является действующим лицом в «Амето» и «Декамероне», стоит в средоточии «Любовного видения» и романа, названного ее именем. Сколько бы мы ни отнесли на счет идеализации поэта, самая ее возможность заставляет искать ее причин в самом объекте: в Фьямметте могли быть чары, заставлявшие Боккаччо забывать порой ее вероломства, извинять ее, может быть — винить самого себя.

Беседы в саду, в которых участвует Флорио, а Фьямметта является верховным судьей вопросов любви, представляют в этом отношении любопытные откровения. В них много общего, но много и личного, что нетрудно выделить. Фьямметта говорит о нерушимости супружеской клятвы, о целомудрии жен, украшающем мужей, хотя немногим приходится в этом позавидовать¹⁶⁷; о том, что не следует добиваться любви замужней женщины, и что одна и та же любовь, как одна и та же пища, надоедает¹⁶⁸. Иначе она и не могла решать в известных вопросах, не выходя из роли судьи; но ставились и другие, в общих формулах которых сквозит отношение Боккаччо к Фьямметте; они понимали друг друга на полуслове, как Панфило объяснялся со своей милой, рассказывая ей повести, интимный смысл которых был ясен им одним. С этой точки зрения некоторые из вопросов, упомянутых выше, теряют свою отвлеченность, проникаясь живым интересом лич-

ности. Любовь делает человека застенчивым; любящая выжидает объяснения, хотя сама была бы готова объясниться первой¹⁶⁹; лучше думать о милой, чем созерцать ее, потому что воображение дает широкий простор желаниям¹⁷⁰. Какая-то дама ставит вопрос: она — родовитая неаполитанская красавица, по имени Мария; долго отрицалась любви, но наконец не пожелала долее противиться закону, которому подчиняются все другие, и решила влюбиться. Ей предстоит решить выбор между тремя ухаживающими, ей одинаково нравящимися: один из них превзошел бы силой самого Гектора, другой — щедр и радушен, третий — исполнен мудрости. На ком из них остановиться? — Фьямметта решает в пользу мудрого: он один в состоянии долго соблюсти любовь и, вместе, честь своей дамы, ибо его рассудок обуздывает его желания¹⁷¹. — Вспомним, что имя Фьямметты было Мария, что она такая же красавица, хорошего рода, а Боккаччо не блистал ни силой, ни богатством; он брал своим образованием, и от него ожидали рассудительности и обуздания желаний, в видах тайны, за то ему и воздается многое. Следующий вопрос¹⁷² снова ставит перед нами знакомые отношения Боккаччо к Фьямметте. Спрашивается: кого следует предпочесть из двух женщин, одинаково нравящихся: ту ли, которая и по роду и по состоянию выше любящего, либо ту, которая ниже? Мужчина создан для того, чтобы стремиться в высшему, отвечает Фьямметта, к тому же и пословица говорит: лучше хорошо желать, чем плохо держать; потому предпочтение должно быть отдано женщине, выше поставленной. Если и труднее бывает добиться ее любви, то зато такую любовь и ценят и берегут тем более, чем больших усилий она потребовала. Если бы на это возразили, что именитая женщина станет стремиться к любви человека, выше нее по положению, и пренебрежет худородным, на это можно ответить: что самый заурядный мужчина, в силу естественной доблести, выше самой родовитой в свете женщины, и что всякий, кого бы она ни избрала, будет превосходить ее. Потому да не отчаивается никто полюбить женщину выше себя, отчего ему последует благо, ибо, из желания понравиться ей, он будет стараться усвоить себе хорошие манеры, войдет в общество благородных людей, изошрит и украсит свою речь, полюбит роскошные одежды, станет способным на мужественные подвиги¹⁷³.

Так могла говорить Фьямметта, ободряя робкого Боккаччо, которого пугало неравенство их общественного положения: пусть осмелится, она поднимет его своею любовью. Как она понимает его, что от нее ждет, — это разъясняют другие ее решения. Боккаччо ревнив, способен пережить мучения Троила¹⁷⁴; он сам видел измену своей милой¹⁷⁵, как безыменный утешитель Филена, как

Идалаг и приятель Клоника в пятом вопросе, вызывающем такое решение Фьямметты: что гораздо менее жалок человек, несчастный в любви, чем страдающий ревностью. Меткая характеристика ревнивца в устах Фьямметты¹⁷⁶ назначена для Боккаччо; вспомним, что и он находится в ее обществе под именем Галеоне. И вот он и Фьямметта выступают в вопросе седьмом, поставленном как бы в центре¹⁷⁷ и сознательно-поэтически выдвинутом из числа других. Общество расположилось под навесом деревьев у фонтана; солнечный луч пробился сквозь ветви, упал в волны, и его отражение играет на лице и золотистых волосах красавицы-королевы, точно огонек (flammetta) спустился на нее из зеленой листвы. Галеоне сидит против нее по ту сторону источника и так погружен в ее созерцание, что не слышит обращенных к нему вопросов. Отчего ты так задумался, ты, единственное, быть может, желание той, которую ты созерцаешь? — спрашивает его Фьямметта; почему ты говоришь и всё смотришь на меня, точно никогда меня не видел? — Галеоне приходит в себя, как человек, который боится превратить сладкое сновидение; он видел нечто чудесное: будто вышел из воды какой-то дух, грациозный и игривый, и увлек за собой мою душу, проникнув в ваши очи, которые загорелись новым блеском; затем он выступил из них, оставив в них свой след, взвился огоньком на ваш венок и далее перелетел на деревья, то прячась, то скача по веткам, как птичка, с песнями о любви: «Я — неба третьего прелестное создание» (мадригал). Много он пел еще, но лишь только вы заговорили, он снова запрятался в ваши глазки, от которых всё здесь осветилось, как от сияния утренних звезд. — Вот от какого блаженства я должен был оторваться! — говорит Галеоне-Боккаччо, погружаясь фантазией в дантовские мотивы. — Все смотрят на Фьямметту и видят, что казалось бы невозможным; она сидит безмолвно, не изменившись в лице, окутанная смирением, а Галеоне предлагает ей вопрос: следует ли человеку, к своему благу, любить, или нет? — Фьямметта отвечает, вздохнув: мне придется говорить против того, чего сама я желаю, и да простит мне Амур, если, следуя побуждениям рассудка, я скажу нечто против его божества. Есть три рода любви: одна — честная, настоящая, законная, та, которой подобает отдаваться всякому; любовь, соединяющая Творца с его творением, содержащая небеса и мир, царства и народы; в силу ее мы можем удостоиться Царства Небесного, без нее не можем проявить присущие нам силы добродетели. — Вторая любовь — любовь по вожделению; это та, которой мы подвержены, наше божество; третья — презренная: любовь по расчету¹⁷⁸. Вопрос, поставленный Галеоне, касается, очевидно, второй любви, и Фьямметта заявляет, что кто желает жить добродетельно, тому

не следовало бы ей отдаваться, ибо она лишает чести, приносит скорбь, питает пороки, порождает заботы, отнимает лучшее достояние человека — свободу. Да здравствует тот, кто способен остаться свободным! — Галеоне поражен, он ожидал другого ответа, надеялся, что Фьямметта поддержит и одобрит любящих. Он другого мнения: всякому, стремящемуся к высокой цели, надо любить, ибо любовь умножает добродетели. И он говорит о ее облагораживающем влиянии, как говорил Троил¹⁷⁹, приводя в пример богов и героев и поэтов, которых любовь побудила оставить по себе вечную славу в священных стихах. Что казалось им достойным, то достойно и нам: станем же любить и служить Амуру, и да здравствует вечно наш властелин! — Ты, я знаю, влюблен, отвечает Фьямметта, а суждения влюбленных ложны; я в том же положении, и как мне то ни больно, я нарушу естественное молчание, дабы ты не заблуждался. Любовь — не что иное, как неразумное желание, рождающееся от страсти, объявившейся в сердце вследствие представшего глазам сладострастного наслаждения, воспитанное в неразумном духе воспоминанием и тунеядством мысли¹⁸⁰. — И Фьямметта опровергает такими же примерами все, сказанное Галеоне в защиту облагораживающей любви¹⁸¹; не находит оправдания и поэзия и красноречие влюбленных: оно может подвинуть даже камни, но его сила — в лесте, недостойной порядочного человека, как вообще все благородное, совершаемое любящими, является лишь средством к достижению далеко не благородной цели, а человек измеряется его побуждениями. Итак, начало любви — страх, в середине — грех, в конце — печаль и досада. Лишь неразумные могут ее восхвалять, и мы охотно обошлись бы без нее, но поздно познали ее вред, и нам, попавшим в ее сети, остается лишь следовать по ее путям, пока и нам не объявится тот свет, который извлек Энея из юдоли мрака, т.е. пока мы не сподобимся честной, небесной любви.

Боккаччо любил страстно, плотски-ревниво, и вместе с тем готов был поэтизировать эту любовь в верховный принцип мировой и человеческой жизни, способен верить в ее нравственную, поднимающую силу, уноситься с упоением в надзвездные выси платонизма — и снова падать до уровня волнующейся, оскорбленной плоти. Фьямметте знакомы эти крайности раздраженной фантазии, ореола и тины, мления и титанического гнева; женщина развитая, способная встретить откровенность и прочесть между строками¹⁸², она относится с сомнением к выпренному чувству, способному в минуты аффекта, обратиться в грязные разоблачения боккаччевской сатиры, «Корбаччо». Идеальна, нравственна лишь небесная любовь, земной — мы подвластны, в ней много

горя, но с этим приходится мириться, надо только уметь упорядочить ее, избегая ненужной ревности, обуздывая желания.

С этим Боккаччо пока не может помириться; противоречия темперамента и идеализация в нем так сильны, как желание объединить их, оправдав первый целями второй, — и восторженные речи Галеоне найдут себе выражение в аллегориях «Амето» и тревожных признаниях «Любовного Видения».

Примечания А.Н. Веселовского

¹ Ameto, стр. 142 след.

² Fiammetta, стр. 4; сл. еще Filocolo, II, стр. 50.

³ Сл. Renier, Il tipo estetico della donna nel medio evo (Ancona, 1885) и отчеты в Riv. critica d. lett. ital., II, 132-141; в Nuova Antologia, v. LXXXIII, 594 (Borgognoni), и Torraca, Discussioni e ricerche letterarie, Livorno, 1888 стр. 291; мой отчет в Журн. Мин. Нар. Просв., ч. CCXIV, отд. 2, стр. 189—191.

⁴ Сл. мой перевод, I, стр. 344.

⁵ Ameto, стр. 40—42.

⁶ Сл. сонет XXXI; Teseide, XII, 54; сл. Дек., IX, 8; о Бьонделло.

⁷ Декамерон, конец VI дня.

⁸ Введение к IX-му дню.

⁹ Сл. сонеты 19, 40, 41, 46, 83, 98, 107; Filocolo, II, стр. 81—82; Amorosa Visione, стр. 7.

¹⁰ Fiammetta, стр. 14.

¹¹ Fiammetta, стр. 29.

¹² Filocolo, I, стр. 6—7.

¹³ Corbaccio, стр. 233.

¹⁴ Сл. посвятельное письмо к Тузуиде.

¹⁵ Fiammetta, стр. 185—186.

¹⁶ Fiammetta, стр. 181—182.

¹⁷ Введение, стр. 3 перев.; сл. Ameto, стр. 2.

¹⁸ Filocolo, II, стр. 248.

¹⁹ Сонет XXVII.

²⁰ Filostrato, I, 1—2. Сл. посвящение, стр. 5.

²¹ Filocolo, II, стр. 248, 261.

²² Посвящение Тезеиды, Corazzini, стр. 3.

²³ Фьямметта, Декамерон.

²⁴ Амето, Филоколо.

²⁵ Fiammetta, с. I, стр. 30—31.

²⁶ Am., I, 8.

²⁷ Дек., V, 10.

²⁸ Cap. V, str. 11.

²⁹ Corazzini, стр. 194.

³⁰ Сл. Галатею = Лауру XI-й эклоги Петрарки.

³¹ Am., II, 16, v. 11: at meus ignis abest.

³² Fiammetta, с. V, стр. 108.

³³ Цитирую по изданию Moutier, сл. Carducci, *Cantilene e ballate*, Pisa, Nistri, 1871, l. VI: *Ballate tratte dalle dieci giornate del Decameron ed altre Canzoni a ballo e Madrigali di Messer Giovanni Boccaccio*. К библиографии лирических произведений Боккаччо сл. *Indice delle carte di Pietro Bilancioni в Propugnatore*, N. S., vol. II, fasc. 11—12, стр. 284—286.

³⁴ Сонет XVIII.

³⁵ Сон. III.

³⁶ Сон. LXXXIX.

³⁷ Сон. LXI.

³⁸ Сон. XXXI.

³⁹ Сон. XXXVIII.

⁴⁰ Сон. XXXII; сл. *Fiammetta*, стр. 93.

⁴¹ Сон. LIII.

⁴² Сон. XLI.

⁴³ Сон. LXII.

⁴⁴ Сон. LXXXIV.

⁴⁵ Сон. LXXXV.

⁴⁶ Сон. L.

⁴⁷ Сон. CIV.

⁴⁸ Новое издание: *La caccia di Diana* (publicata per le *Nozze Casini-Polsinelli da Salomone Morpurgo, Albino e Oddone Zenatti*). Firenze, 1885.

⁴⁹ *D'Ancona, Vita Nuova*, Pisa, 1884, стр. 45 след.; Scherillo, *Alcune fonti provenzali della V. N. di Dante*, Torino, 1889, § 6. *Сл. *Rassegna bibliografica*, 1896, IV, № 8, стр. 210 след. (Crescini); *ib.*, 1897 (год V-й), № 9—10, стр. 226—227 (*ib.*); *Nuova Antologia*, 1897, fasc. 17, стр. 87—88.

⁵⁰ Сон. XX.

⁵¹ Сон. LXXXVII.

⁵² Сон. LXIII.

⁵³ Сон. LXX.

⁵⁴ Сон. LXXXIX.

⁵⁵ Сон. LVII.

⁵⁶ Сон. LXXXV.

⁵⁷ Сон. LXXI.

⁵⁸ Сон. XXII.

⁵⁹ Сон. XLIV, XLVI, LI: мадригал I.

⁶⁰ Сон. CVII.

⁶¹ Сон. XIV.

⁶² Сон. XIII.

⁶³ Сон. LXXXII; сл. XXXVII.

⁶⁴ Сон. XXVI.

⁶⁵ Сон. XXIII.

⁶⁶ Сон. LVI.

⁶⁷ *Canz. IV: Ponendo mia speranza im quella cima — Dove ma' il poder mio — Salir non puo.*

⁶⁸ *Ib. Per false conietture e segni nudi — Di ciascun verisimil fondamento.*

⁶⁹ *Ov'io potea vedervi e non parere.*

⁷⁰ *S'a troppo sicuta vi paio scorso.*

⁷¹ *Vita Nuova*, § V, след.

- ⁷² Если только он принадлежит Боккаччо, а не ser Durante da San Miniato, сл. Carducci, *Cantilene e ballate*, № CCCXXXII; но Laur. Red. 184, с. 80 b: **Vossaccio.**
- ⁷³ **Madrigale II.**
- ⁷⁴ Сон. XXXIV.
- ⁷⁵ Сон. XV.
- ⁷⁶ Сон. XXXIII.
- ⁷⁷ Сон. LXIX.
- ⁷⁸ *Vita Nuova*, § 29; сл. § 31.
- ⁷⁹ *Filostrato*, I, 22; сл. VIII, 30.
- ⁸⁰ I, 20, 24.
- ⁸¹ I, 36.
- ⁸² III, 6; VIII, 23.
- ⁸³ II, 11.
- ⁸⁴ IV, 47 след.
- ⁸⁵ II, 22 след.
- ⁸⁶ Сон. LXXXIV.
- ⁸⁷ II, 34 след.
- ⁸⁸ Сл. *Fiammetta*, стр. 189; *Decam.*, I, 4; IX, 2; *Ov. Art. Am.*, II, 389; *Ludite*, *sed furto celetur culpa modesto*; *Am.*, III, 14, 5: *Non peccat, quaecumque potest peccasse negare.*
- ⁸⁹ Сл. *Дек.*, V, 10; *Ov. Art. Am.*, II, 59 след.
- ⁹⁰ Сл. *Filostrato*, II, 74; IV, 153; *Filocolo*, II, стр. 95; *Fiammetta*, стр. 71; *Decamerone*, III, 6; VII, 6; Сл. *Ovid. Art. Am.*, I, 347: *Sed cur fallaris, cum sit nova grata voluptas, Et capiant animos plus aliena suis? Fertilior seges est alienis semper in agris, Vicinumque pecus grandius uber habet*; III, 585—586: *Hoc est, uxores quod non patiatu amari: Conveniunt illas, cum voluere, viri.* Сл. *Амор.*, II, 19, v. 3: *Quod licet, ingratum est, quod non licet, acrius urit*; 25: *Pinguis amor nimiumque patens in taedia nobis Vertitur et, stomacho dulcis ut esca, nocet.*
- ⁹¹ II, 87.
- ⁹² II, 96-106.
- ⁹³ Сл. *Дек.*, III, 7 = I, стр. 234 русск. пер.
- ⁹⁴ III, 12.
- ⁹⁵ III, 42—43.
- ⁹⁶ III, 38—39.
- ⁹⁷ III, 74 след.
- ⁹⁸ III, 90 след.
- ⁹⁹ Сон. L и CIV.
- ¹⁰⁰ IV, 18.
- ¹⁰¹ IV, 27.
- ¹⁰² IV, 23—25.
- ¹⁰³ IV, 59.
- ¹⁰⁴ IV, 74.
- ¹⁰⁵ IV, 91.
- ¹⁰⁶ IV, 153.
- ¹⁰⁷ IV, 164—165.
- ¹⁰⁸ V, 12.

- ¹⁰⁹ VI, 10.
¹¹⁰ VI, 13.
¹¹¹ VIII, 30.
¹¹² VII, 18.
¹¹³ VII, 52 след.
¹¹⁴ VII, 65.
¹¹⁵ VII, 99.
¹¹⁶ VII, 101.
¹¹⁷ VIII, 30: *Giovane donna e mobile*.
¹¹⁸ VIII, 31—32.
¹¹⁹ IV, 1—8.
¹²⁰ Сл. VIII—IX песни.
¹²¹ Сл. выше стр. 140.
¹²² Согласно с Crescini, *Contributo*, стр. 197.
¹²³ Сл. сон. XXVII. Сл. у Андрея Капеллана (I. с., lib. I, с. VI, стр. 40) вопрос дамы ухаживающему за нею купцу: *Sed ubi deprehendi major audacia potest quam illius, qui totius hebdomadae tractu variis mercimonii lucris toto mentis intendit affectu?*
¹²⁴ Декамерон, X, 7.
¹²⁵ Когда Аполлон умерял ядовитый холод Скорпиона, *Ameto*, стр. 146.
¹²⁶ *Ameto*, стр. 146 след.
¹²⁷ Напр., в *Lancelot du Lac*.
¹²⁸ *Filocolo*, II, стр. 261—262.
¹²⁹ *Fiammetta*, стр. 32, 79.
¹³⁰ *Filocolo*, II, стр. 168 след.
¹³¹ Декамерон, VIII, стихотворение.
¹³² Сон. XLVII, XLVIII.
¹³³ Сон. XLVII.
¹³⁴ Сон. IV.
¹³⁵ Сон. V.
¹³⁶ Сон. LV.
¹³⁷ Баллата I, мадригал III.
¹³⁸ Сл. письмо *Cuidam viro militi*.
¹³⁹ Сон. XXX, LXXXVII.
¹⁴⁰ Сон. LVIII.
¹⁴¹ Сон. XVI.
¹⁴² Сон. LXXII.
¹⁴³ Сон. XLIII.
¹⁴⁴ Сон. LXXXVI.
¹⁴⁵ Сон. XXXV.
¹⁴⁶ Сон. CV.
¹⁴⁷ Сон. CVI.
¹⁴⁸ Сон. CIII.
¹⁴⁹ *Fiammetta*, стр. 38—39.
¹⁵⁰ *Fiammetta*, стр. 44.
¹⁵¹ *Ib.*, стр. 166, 169.
¹⁵² *Cochin*, *Vossaccio*, 36: 1341 или 1342 г.
¹⁵³ *Manni*, *Istoria del Decamerone*, part I, стр. 20—31.

- ¹⁵⁴ Teseide, стр. 3—4.
- ¹⁵⁵ Filocolo, I, 244—303.
- ¹⁵⁶ Сульмона вместо Аквино, откуда род Марии-Фьямметты.
- ¹⁵⁷ Из Сиуны, с берегов Роны и Арно.
- ¹⁵⁸ От соседних с Ромпеано гор.
- ¹⁵⁹ Filocolo, II, стр. 23—26.
- ¹⁶⁰ Filocolo, II, 27—34.
- ¹⁶¹ Сл. стр. 66—67. К библиографии первого вопроса в беседах Филоколо сл. сонет Pietro Montanaro (Come cio sia che duo diversi ammantanti). Сл. Indice delle carte di P. Bilancioni, Bologna, 1893, ed. C. e L. Frati, a. v.
- ¹⁶² Сл. стр. 77—78, 112—113.
- ¹⁶³ Сл. стр. 55—56.
- ¹⁶⁴ Filocolo, II, 235—276.
- ¹⁶⁵ Сл. введение в первый день Декамерона, стр. 5 русск. перев.
- ¹⁶⁶ Сл. сонет XXXV.
- ¹⁶⁷ Вопрос IV.
- ¹⁶⁸ Вопрос IX; сл. выше стр. 137 и прим. 3.
- ¹⁶⁹ Вопрос VI.
- ¹⁷⁰ Вопрос XI.
- ¹⁷¹ Вопрос III.
- ¹⁷² Вопрос VIII.
- ¹⁷³ Сл. Андрея Капеллана I. c., lib. II, cap. VII, jud. III, стр. 275: femina etenim regum fertilitate beata laudabilius inopem sibi nectit amorem.
- ¹⁷⁴ Филострато, VII, 18.
- ¹⁷⁵ Сон. IV.
- ¹⁷⁶ Сл. ее рассказ в Декамероне, VII, 5; Andr. Capellani I. c., lib. II, cap. VI, стр. 145 след.
- ¹⁷⁷ Всех вопросов тринадцать.
- ¹⁷⁸ Сл. троякое деление любви: celestials, naturals и carnals у Guiraut Riquier в толковании на канцону Guiraut de Calanson и Gen. Deor., I, 15: Платон (у Апулея De dogmate Platonis) различает три рода любви: quorum primum dixit esse divinum, cum incorrupta mente et virtutis ratione convenientem; alterum degeneris animi corruptaeque voluntatis passionem; tertium ex utroque permixtum. Post quem auditor ejus Aristoteles, mutatis fere potius verbis quam sententia, aequae triplicem voluit, primum dicens propter honestum, secundum propter delectabile, tertium propter utile moventem captos a se.
- ¹⁷⁹ Filostrato, III, 74 след.
- ¹⁸⁰ Сл. Gen. Deor., IX, 4: mentis quaedam passio ab exterioribus illata et per sensus corporeos introducta et intrinsecarum virtutum approbata praestantibus ad hoc supercaelestibus corporibus aptitudinem.
- ¹⁸¹ Сл. Canzone I и у Андрея Капеллана (I. c., lib. I, cap. VI, стр. 152 след.) речь дамы против любви.
- ¹⁸² Chiuso parlare в посвящении Тезеиды.

Художественные и этические задачи «Декамерона»

I

Когда художник «Фьяметты» возьмется за рассказы, которыми потешал встарь неаполитанские кружки, он отнесется к ним с приемами изощренного психологического анализа, с знакомым нам вкусом к витиеватости и тем тонким чутьем к разнообразию жизненных типов, которое до сих пор заслонялось от нас исключительностью его литературных сюжетов. В их центре стояла Фьяметта, разрабатывались лишь две темы, упоения и отчаяния, но уже в характере Гризеиды, с ее сдержанной страстностью и наивным лукавством отказом и обещаний, многое подмечено объективно, вне сферы личных воспоминаний, а своеобразный тип Пандара может потягаться с лучшими в «Декамероне». И тот и другой располагают вас к смеху, которого не слышно было в следующих произведениях Боккаччо, написанных в мании удрученности и дантовских увлечений; когда он освободится от них, смех раздастся снова, здоровый смех, забирающий всего человека, не завязанный ни предубеждением, ни злобой; сатира типов и общественных порядков получалась, как вывод, не навязанный автором; это не точка отправления «Декамерона», как не было ее и в целях старофранцузских фаблио: их назначение — развлечь и потешить:

Nes a ceux qui plein d'ire
Si lor fait il grand alegance
Et oublier duel et pesance
Et mauvaistié et pensement^{a 1}.

Боккаччо также желает доставить своим слушательницам утешение и удовольствие, но вместе и совет, чего следует избегать и к чему стремиться². Странно сказать, но именно эта учительная сторона дела и явилась роковой для его репутации.

Все эти качества психолога-наблюдателя, веселого рассказчика и сознательного стилиста сказались в ста новеллах «Декамерона» далеко не равномерно: это точно салон художника, где прелестные жанры чередуются с набросками, и этюды с натуры стоят рядом с торжественными академическими полотнами, оконченными до

^aДаже тем, кто полны тоски, / Он доставляет большое утешение, / Помогая им забыть печаль и уныние, / Грустные мысли и сердечную печаль (старофранц.).

зализанности. Рамка рассказов уже знакома нам из «Филоколо» и «Амето»: общество мужчин и дам, сошедшееся для веселых, но и серьезных бесед в роскошных неаполитанских садах, либо в тосканской кампанье; только в «Декамероне» оно помещено вблизи зараженного чумой города, где люди умирают сотнями, где страх и отчаяние и судорожная любовь к жизни разнуздали среди здоровых все силы эгоизма: больные и умирающие заброшены, живые бегут от заразы, неминуемость смерти порождает панику; сколько здоровых людей еще «утром обедали с родными, товарищами и друзьями, а на следующий вечер ужинали со своими предками на том свете»³. Мессер Чино и его жена заболели в своем пригородном поместье, рассказывает Донато Веллуги; решили отправиться в город, ее несли на носилках, он поехал верхом; здесь братья жены побудили его написать духовную. Я был у них, когда они уехали, пошел в Borgo San Sepolcro посетить могилу Бернардо Марсили, скончавшегося в должности приора в здании думы. Возвращаюсь, когда у входа в переулок со мной повстречалось двое. Мадонна Лиза умерла, говорит один; Чино скончался в Olmo da San Gaggio, возвращаясь верхом, говорит другой. Я велел их похоронить⁴.

С паникой явились суеверные «страхи и фантазии»⁵; Боккаччо не было во Флоренции в 1348 году, но ему рассказывали, что многие из пораженных язвой, кончаясь, называли по имени одного или нескольких приятелей: «Приди такой-то и такой-то!» — и те умирали в том самом порядке, в каком были названы⁶. — Здоровые, которым не удалось бежать, предаются разгулу, хотят забыться, вырвать у жизни все, что она еще может дать; иные запираются от всех и живут кружками, употребляя с большой умеренностью изысканнейшую пищу и лучшие вина, избегая всякого излишества, проводя время среди музыки и удовольствий; были и такие, которые считали за лучшее вести умеренную жизнь и не запирались, а гулять, держа в руках, кто цветы, кто пахучие травы, кто какое другое душистое вещество, которое часто обоняли, полагая полезным освежать мозг такими ароматами⁷. Эти профилактические меры указывают на бессилие медицины; недаром встречались врачи, которые, разуверившись в своем искусстве, возвращали по смерти больного полученные ими деньги⁸. Два анонимных итальянских сонета ограничиваются практическими указаниями: избегать излишеств, не есть, когда нет охоты, хорошо прожевывать пищу и лишь хорошо сваренную, пить часто, но понемногу, не спать в полдень, сторониться толпы, беречься меланхолии, душевного расстройства и усталости⁹. Советы против чумы, рекомендованные, по предложению Филиппа Валуа, парижским медицинским факультетом, отличаются тем же предохранительным характером: чистый воздух,

удаление от болот, низких мест и кладбищ, окуривание, опрыскивание жилья водой и уксусом; изысканная, сочная пища: молодые кролики, каплуны, куропатки, фазаны, кушанья, приправленные ароматическими пряностями, нежная удобоваримая рыба и плоды с приятной кислотой. Надо остерегаться крепких вин, полезны частые кровопускания, банки, слабительные; необходимо избегать сильных ощущений радости, печали, надежды, любви; если при всем этом принимать драгоценную микстуру, составленную из самых тонких и редких снадобий, то можно ручаться за здоровье богатых людей; что до бедных, то им рекомендуется молиться Богу, да спасет он их от смерти и напасти, как и у Боккаччо деревенские жители оказываются обездоленнее горожан.

Среди общего смятения раздавались голоса, взывавшие к покаянию, как Петрарка¹⁰, к спокойствию и самообладанию, как Пуччи в своем *Sermintese*^{11 20*}. От смерти не уйти, устройте душу, говорил он, возвратите неправедно отнятое, примиритесь друг с другом — вот лучшее средство, чтобы престал божий гнев; искусственные снадобья бесполезны. Что же делают флорентийцы? В былое время больного посещали любовно, и многим было от того лучше, теперь брат оставляет брата, отец — сына из боязни заразы, и многие умирают от недостатка совета и помощи; ведь не следовало бы покидать даже сарацин, евреев, отверженных. Вы, медики, священники, монахи, навешайте сострадательно тех, кто о том вас просит; взирайте на свою душу, не на барыш; вы же, родные, соседи, товарищи, не бойтесь ободрить сетующего, может быть, и спасете его или утешите при смерти; а он, чай, отчаивается, не получая утешения. А выходит так, что сосед говорит: он не навестил меня, когда мне было тяжело, не пойду и я; так и покидают друга. Глупо бояться заразы, ибо по Божию изволению она явится, если бы больной и недохнул на тебя. — И серминтеза кончается увещанием: позаботиться вовремя о духовной, ведь смерть посетила и Цезаря и других великих людей; не забыть о бедных, напутствовать к могиле усопших и покаяться.

Рассказчики и рассказчицы «Декамерона» следуют примеру многих, выселяясь из пораженного чумою города, и Боккаччо начинает свою книгу классическими по своей картинности и размеренной торжественности описанием Черной смерти. Было выражено мнение, что он вдохновился в этом случае аналогическим описанием другого мора — у Лукреция¹², который, подобно Даниелю Дефо^{21*}, не видел его лично, а пересказал виденное Фукидидом. Ни Боккаччо, ни Петрарка не знали Лукреция, но им известно было его описание чумы из выписок у Макробия¹³. Может быть, и следует допустить для Боккаччо влияние известного лите-

ратурного образца, но влияние свободное, не стеснявшее его наблюдательности, точность которой в описании признаков болезни и ее влияния на нравственную растерянность общества подтверждается современными ему памятниками: летописями двух Виллани, Буччьо да Раналло, «сетованием» Антонио Пуччи и др. О том, что страх болезни, сообщавшейся от одного прикосновения, заставлял забывать самые естественные чувства и семейные узы, что родители бегали от зараженных детей и наоборот, о том рассказывает Маттео Виллани¹⁴; он же говорит и о безнравственности, как следствии прекратившегося мора, тогда как память о Божьей каре должна была бы развить в людях добродетель и милосердие. Вышло наоборот: людей осталось мало в живых, они разбогатели наследствами и, забыв все прошлое, точно его и не было, предались самой развратной и беспорядочной жизни, тунеядству и чревоугодию, пирам, таверне и игре. Сладострастие не знало узды, явились невиданные, странные костюмы, нечестные обычаи, даже утварь преобразили на новый лад. Простой народ, вследствие общего изобилия, не хотел отдаваться обычным занятиям, притягал лишь на изысканную пищу; браки устраивались по желанию, служанки и женщины из черни рядились в роскошные и дорогие платья именитых дам, унесенных смертью. Так почти весь наш город (Флоренция) неудержно увлекся к безнравственной жизни, в других городах и областях мира было и того хуже^{22*}.

Рассказ Буччьо да Раналло о чуме в Аквиле дополняет новыми чертами флорентийские. Когда смертность объявилась, все пустились писать духовные, у нотариусов и судей от народа не было отбоя, и они бесстыдно поднимали цену; наемные свидетели спрашивали, не входя, готово ли завещание; когда им говорили, что еще нет, они поспешно удалялись, если да, то подписывали его, боясь заглянуть в двери. Случалось, что завещания, составленные дня три тому назад, оказывались уже недействительными, общее ожидание смерти не побуждало родственников влиять на волю завещателя, отчего впоследствии пошли жалобы и дразги. Все, что имело какое-нибудь отношение к недугу, быстро возросло в цене: лекарства, куры — пища больных; сиделки требовали три золотых за сутки; воск настолько вздорожал, что пришлось запретить провозить покойников из бедных с восковыми свечами, как вообще сокращена была похоронная обрядность: по умершим перестали звонить, чтобы не нагонять страха, способствовавшего заболеванию; в былое время на похороны приглашали жителей местности, покойника несли в церковь, совершали торжественное служение; теперь обо всем этом забыли. — Боккаччо отметил эту подробность. — Когда миновала чума, унесшая, как говорят, две трети

населения, началась пора расточительности. Богатства, накопленные случайно, не ценились, продавали за треть стоимости; много пришлось тогда на долю церквей и монастырей. Чувственность, долго сдержанная страхом, не знала теперь удержа: женились повально, старые и молодые, монахи и инокини, в любое время, не дожидаясь положенного для благословения брачующихся воскресенья; девяностолетний старик брал за себя девочку. Жилось напропалую, о цене не спрашивали, рынок был переполнен всякой живностью, поднялся спрос на предметы роскоши, как прежде на лекарства. Народу поубавилось, зато возросло любостяжание: стали жениться на деньгах, насильно увозя богатых невест¹⁵.

Таковы впечатления местных летописцев; Боккаччо стоило только раскрыть глаза, чтобы увидеть то же самое, и большее, потому что его психологический такт был шире. Виллани и Буччо противопоставляют страх смерти и обуявшее всех отчаяние жизнерадостной чувственности, разыгравшейся по прекращении чумы; у Боккаччо они являются выражением одного и того же психологического момента, что совершенно в природе вещей. Напомним лишь рассказ отца Пафнутия о Черной смерти на Руси: одни предавались покаянию, уходили в монастыри, другие забывались в неистовом пьянстве, ибо меду покинуто было много, ризы и всякое богатство лежало без призрения. Случалось, что один из пьющих умирал, его запихивали под лавку и продолжали пить. — Близость смерти поднимает в здоровом организме силу жизненности, героизм воли или животный инстинкт, смотря по настроению. Чем мрачнее выступают образы разрушения, тем ярче освещаются крайности: веселая, иногда гривуазная новелла ближе к жизни, чем степенная, учительская повесть. Так извиняет Боккаччо содержание своих рассказов: они вызваны временем, впоследствии и слушатели и рассказчики устыдились бы их, «ибо границы дозволенных удовольствий ныне более стеснены, чем в ту пору, когда в силу указанных причин они были свободнейшими»¹⁶. Дионео хочет забыться: он оставил свои мысли за воротами города и приглашает своих спутников веселиться, хохотать и петь вместе с ним, либо дать ему вернуться к его мыслям, в постигнутый бедствиями город¹⁷. Когда в конце VI дня¹⁸ в обществе послышались голоса против предложенного им, несколько свободного сюжета бесед, он горячится: «Время у нас такое, говорит он, что если только мужчины и женщины будут сторониться от бесчестных деяний, всякие беседы им дозволены. Разве вы не знаете, что по злополучию этого времени судьбы покинули свои суды, законы, как божеские, так и человеческие, безмолвствуют, и каждому предоставлен широкий произвол в целях сохранения жизни? По-

этому, если в беседах ваша честность очутится в несколько более свободных границах, то не затем, чтобы воспоследовало от того что-либо непристойное в поступках, а дабы доставить удовольствие вам и другим». И он сам потешает всех, хохочет и юродствует, пусть полюбят его, каков он есть¹⁹, заводит песни, которые нельзя допеть, и вершает комический, в своей откровенности, спор между Личиской и Пандаром^{23*}, ибо он — ему по нраву²⁰. Его просьба — предоставить ему быть последним в числе рассказчиков каждого дня, тотчас же уважена, потому что он добивается того «единственно с целью развеселить общество, если б оно устало от рассуждений, какой-нибудь смехотворной новеллой»²¹. Его звонкий смех, венчающий день, — это страстный *Memento vitae*^a, перчатка, брошенная *Memento mori*^b. Только в десятом дне Дионео изменяет себе: впрочем и весь день посвящен серьезным подвигам великодушия и самоотверженности, нет ни одной новеллы нескромного содержания, и сам Дионео выводит перед нами образ страдальцы Гризельды. Это не в его вкусах, они принесены в жертву художественному плану «Декамерона»: как он начался среди ужасов чумы, так пестрая волна его рассказов, с их горем и радостями и жизненной борьбой и непорешенными вопросами доли вбегает в мирную пристань, и комедия жизни разрешается торжественно-смиряющей мелодией долга. Но Дионео и тут верен себе, испытания Гризельды вызывают у него нелестное желание ее мужу: он стоит того, чтобы напасть на такую женщину, которая, будучи выгнана им из дома в одной сорочке, проучила бы его, заработав себе на хорошее платье!

При оценке «Декамерона» нельзя не подчеркнуть особо художественной стороны его плана. Боккаччо схватил живую, психологически верную черту явлений чумы, страсти жизни у порога смерти. Его «Декамерон» — это «пир во время чумы», точно иллюстрация к известной фреске²² пизанского Camposanto^c ^{24*}: путники верхом, отворачиваются от трупов, разлагающихся в гробах, тогда как на заднем плане пейзажа, под сенью деревьев, общество молодых людей и дам пирует беззаботно, осененное незримым крылом ангела смерти. Нам слышится веселый говор Дионео: «там слышно пение птичек, виднеются зеленеющие холмы и долины, поля, на которых жатва волнуется, что море, тысячи пород деревьев и небо более открытое, которое хотя и гневается на нас, тем не менее не скрывает от нас своей вечной красы; все это гораздо более прекрасно на вид, чем пустые стены нашего города»²³. — Этот психический момент,

^a Помни о жизни (лат.).

^b Помни о смерти (лат.).

^c Кладбище (итал.).

подсказанный жизнью массы, Боккаччо развил сознательно, как художественную противоположность: он знает, что его читательницы найдут тягостным и грустным его вступление к «Декамерону», «ибо таким именно является, начертанное на челе его, печальное воспоминание о прошлой чумной смертности, скорбной для всех, кто ее видел или иначе познал. Я не хочу этим отвратить вас от дальнейшего чтения, как будто и далее вам предстоит идти среди стенаний и слез: ужасно начало будет вам тем же, чем для путников неприступная, крутая гора, за которой лежит прекрасная, чудная поляна, тем более нравящаяся им, чем более было труда при восхождении и спуске. Как за крайнюю радость следует печаль, так бедствия кончаются с наступлением веселья: за краткой грустью (говорю: краткой, ибо она содержится в немногих словах) последуют вскоре утеха и удовольствие, которые я вам наперед обещал, и которых, после такого начала, никто бы и не ожидал, если бы его не предупредили. Сказать правду: если бы я мог достойным образом повести вас к желаемой мною цели иным путем, а не столь крутой тропой, я охотно так бы и сделал; но так как нельзя было, не касаясь того воспоминания, объяснить причину, почему именно приключились события, о которых вы прочтете далее, я принимаюсь писать, как бы побуждаемый необходимостью»²⁴.

Разумеется, необходимость, навеянная художественными требованиями, ибо в воле Боккаччо было указать и другую причину, по которой приключились те события, т. е. собралось для бесед общество «Декамерона». Если даже допустить, что Боккаччо мог иметь в виду кружок людей, действительно бежавших от чумы и коротавших время в какой-нибудь вилле в окрестностях Флоренции, то и в таком случае художественный замысел автора остается в силе: он не удалил факта, а подчеркнул его, не заботясь о нравственной стороне дела и, очевидно, не предвидя упреков, которые и явились. Противоположность смерти и разгула могла быть подсказана жизнью, говорили иные, но во власти художника было помирить их вопиющие противоречия проявлением гуманности, поднимающей человека над животным берегом своего я. Другими словами, от рассказчиков Боккаччо ожидали самоотречения, которое обратило бы «Декамерон» в синодик. Но Боккаччо и не думает изображать героев альтруизма: его рассказчики и рассказчицы одни из многих, они не бросились бы в объятия прокаженного, как св. Франциск; они эгоистично-гуманны, полны симпатий ко всему хорошему, любят жизнь; по-своему они даже героичны; их настроение — жизнерадостное ожидание смерти: Пампиня увлекает всех предложением удалиться из города, чтобы на стороне поискать развлечений, пока выяснится, какой оборот примет чума, — «если только смерть

не достигнет нас ранее», прибавляет она спокойно²⁵. Кто повстречался бы с ними, когда они гуляют, увенчанные дубовыми листьями, с цветами и пахучими травами в руках, сказал бы, «что смерть их не победит, либо сразит их веселыми»²⁶.

И вот, сговорившись между собой при случайной встрече в Санта-Мария-Новелла^{25*}, рассказчики «Декамерона» отправляются в путь. Их десятеро; в течение десяти дней, с перерывами, они потешаются беседой, причем каждый рассказывает по новелле: оттуда греческое, неправильное в фонетическом смысле, название «Декамерон» (мы ожидали бы: Дехимерон), с значением Десятидневника.

Самая затея бесед взята из жизни: рассказы были обычной принадлежностью итальянских посиделок. Соберутся вечером, писал в XVI веке Андрей Кальмо, играют в разные игры, а затем рассказывают: кто народные сказки, кто посмышленее — книжные истории: об Отинелло и Джулии, о Гвискардо и Гисмонде, о прении Поста с Масляницей и т. д.²⁷

Оставалось создать общество «Декамерона». В обществе семь дам, от 18-летнего возраста, и трое мужчин, из которых самому юному не меньше 25-ти лет. Имена первых — вымышленные: Боккаччо не хочет называть их настоящими, потому что характер некоторых рассказов, объясняемый обстоятельствами, мог бы дать повод к нареканию²⁸. Очень вероятно, что какие-нибудь флорентийские красавицы дали ему черты для изображения некоторых собеседниц; так в «Ameto» и «Amorosa Visione» флорентийские дамы являлись под покровом аллюзий и аллегорий. Прием не новый, и мы не прочь поверить Боккаччо, когда дело идет о Филомене и Лауретте, Неифиле и Элизе; но Фьямметта и Пампинья принадлежат неаполитанским воспоминаниям, Эмилия — фантазмагории «Амето», «Тезеиде»^{9*} и, может быть, также сердечной биографии поэта, — а между тем оказывается, что все участницы бесед связаны друг с другом дружбой и соседством, либо родством²⁹. Боккаччо, очевидно, отводит нам глаза, как и уверением, что назовет своих рассказчиц «именами, отвечающими всецело или отчасти их качествам»³⁰. Что бы означала Лауретта? Пампинья, может быть, не что иное, как параллель к Памфило: южно-итальянское Pampero. Относительно мужчин нет замечания, что и здесь мы имеем дело с кличками: имена Памфило, Филострато, Дионео слишком хорошо известны; это прозвища самого Боккаччо, показатели его одновременных настроений. Это их отличие удержано и в «Декамероне», по крайней мере, во второй его части³¹, и мы не можем дать особого, реального значения тому заявлению, что некоторые из юношей оказываются в родстве с тою или другою из рассказчиц, либо пылают к одной из них³².

Все эти соображения указывают на границы, в которых должна держаться всякая попытка раздельно характеризовать собеседников «Декамерона»: биографический элемент смешан в них с типическим, первый либо разбит, как в трех рассказчиках, или неуследим, как в Пампинее, второй производит впечатление хорошеньких силуэтов, серых по серому фону. Если вспомнить пестрое общество, собравшееся в гостинице the Tabard в прологе к «Кентерберийским рассказам» Чосера, контраст получится полный: там все ярко, краски режут глаза, нет рассказчика, который не был бы оригиналом, все лица выступают с рельефом карикатуры. Они — представители разных сословий и социальных положений, случайно встретившиеся на большой дороге; собеседники Боккаччо принадлежат одному и тому же обществу, равны по образовательному цензу, атмосфера салона провожает их и в деревню. Они — культурные люди и природой любят, как горожане; Нери дельи Уберти ищет уединения на своей вилле в Каstellамаре, но это уединение культурное: король Карл, явившись к нему отдохнуть, ужинает у него попросту, но роскошно, любит дочерьми хозяина, когда, полуобнаженные, они ловят рыбу, — и восхищен уединенным местом³³. Прогулка в долину Дам в конце VI-го дня «Декамерона» показывает, что и настроение его рассказчиков того же рода; и в поэзии у них изощренные вкусы: они любят романтические темы³⁴, предоставляя народную песню Дионео и народным героиням новелл³⁵. Характеризовать отдельные особи из такой равной по развитию среды нельзя было резкими чертами Чосера; к собеседникам Боккаччо надо приглядеться, иначе получится тусклое, сбивчивое впечатление. Выбор новелл, которые рассказывает то или другое лицо, почти не служит к их характеристике; все рассказывают разное, один лишь Дионео последовательнее других; то же можно заметить о лирических пьесах, которые поются одним из участников бесед в заключение каждого дня; и вместе с тем повсюду рассеяны тонкие черты, слагающиеся, если и не всегда, в определенные психические образы³⁶. С рассказчиками и их автобиографическим содержанием мы знакомы. Они помогли нам разобраться в хронологии «Декамерона»³⁷; нам остается досказать о них несколько слов, чтобы дать им место в ряду других портретов.

Ярче всех вышел Дионео: он естественнее других, в нем больше природы и темперамента. Его жизнерадостность и видимо легкое отношение к жизни не исключает серьезности; он прост и без претензий, ломает из себя простака сознательно и не без иронии; он любит гривуазный анекдот, от которого краснеют дамы, над которым хохочут, поняв его более, чем, будто бы, желал того рассказчик³⁸; играет на лютне, знает много песен, фривольных³⁹

и трогательных⁴⁰, и способен влюбиться и страдать⁴¹. В нем есть черты Пандара, чувственно-веселого Боккаччо первой неаполитанской поры, которым могла увлечься Фьямметта, которого Адриана хотела преобразить в умеренного и порядочного человека. Мы знаем, как он впоследствии преобразился: Филострато-Троил юношеского романа, ревнующий и тоскующий, очутился собеседником «Декамерона», где в конце третьей книги он несколько позирует в роли безнадежно влюбленного, сурово настроенного к одним лишь печальным впечатлениям, меланхолического Джека²⁶. Памфило — последняя формация Боккаччо: он и старше и рассудочнее своих сверстников, полон изящной важности и учительности и, хотя сбивается нередко на нескромный рассказ, любит спокойно и несколько отвлеченно. Ему принадлежит новелла о Чимоне и воспитательной силе любви, «которую многие осуждали и поносят крайне несправедливо, сами не зная, что говорят»⁴². Если Боккаччо-Дионео затеял потешные беседы «Декамерона», то Боккаччо-Памфило наложил на него ту печать серьезности и вдумчивости, которую слишком часто забывают при его оценке.

Фьямметта «Декамерона» получает значение лишь на почве биографии поэта, в отношении к его представителям: Дионео, Филострато, Памфило. Первого она видимо балует, снисходит к его повесничанью и поет с ним о мессере Гвильельмо и о даме дель Верджью⁴³, песню о трагической любви, навеянную хорошенькой французской поэмой о «Chatelaine de Vergi»²⁷; либо об Арчите и Палемоне⁴⁴. Печальный Филострато вызывает ее первую на грустную новеллу о Гисмонде; он же венчает ее на царство, ибо она вознаграждает общество за горестные впечатления возбужденных им рассказов, — и она велит рассказывать о любви, полной препятствий, но увенчанной счастьем, и первому на очереди бесед быть — Памфило. Все эти сочетания показались бы нам случайными, если бы биография и сочинения Боккаччо не вносили в них живой смысл. В той и в других находят себе объяснения и некоторые другие подробности: как в «Филоколо» Фьямметта решала, что из двух женщин, одинаково нравящихся мужчине, следует предпочесть ту, которая выше его по роду и состоянию⁴⁵, так и в «Декамероне» большим благоразумием является в мужчине «всегда искать любви женщины более родовитой, чем он»⁴⁶. Рассказывая потешную новеллу о Каландрино, Фьямметта откровенно входит в интересы общества, собравшегося с тем, чтоб веселиться⁴⁷, и вместе с тем она любит пораздуматься и поразобрататься в вопросах, но в меру. Прекрасные дамы, — говорит она, приступая к одному рассказу⁴⁸, — я всегда была того мнения, что в таких обществах, как наше, следует рассказывать пространно⁴⁹, дабы излишняя краткость не подавала

другим повода к спорам о значении рассказанного. Это дело более приличное в школах, среди учащихся, чем между нами, которых едва хватает на прядку и веретено». Мы встретили ту же точку зрения в «Филоколо», где Фьямметта обещает вершать любовные вопросы легко, не углубляясь в их суть и прося избегать тонкостей, потому что, утруждая ум, они не приносят удовольствия⁵⁰.

Другие собеседницы Фьямметты характеризованы двумя-тремя случайными чертами, но более обще; правда, биография поэта не подсказывает здесь ничего реального, что бы наполнило кровью их бледные образы; случайное указание на одну из собеседниц, как гибеллинку, равнодушно отнесшуюся к содержанию новеллы X, 6 (сл. введение в X, 7), не даст нам никаких откровений. Пампиней старше всех и рассудительнее; ей принадлежит замысел удалиться из чумного города, приобшив себе в спутники Дионео, Филострато и Памфило, и проводить время не в игре и других забавах, а в беседах, в которых се, очевидно, привлекает элемент учительности и размышления: она охотно впадает в общие места, часто увлекается в сторону, наставляет. — Филомена — красивая, разумная девушка: она первая догадывается, что им без сопутствия мужчин не обойтись, и когда Неифила выражает опасение, как бы о том не заговорили криво, смело отвечает: «Лишь бы жить честно, и не было у меня угрызений совести, а там пусть говорят противное. Господь и правда возьмут за меня оружие»⁵¹. Тем не менее она смущена, когда ее выбрали королевой, но тотчас же входит в роль, припомнив рассказ Пампиней о добродетельных проститутках, не умеющих связать слова⁵²: она не хочет показаться простушкой и станет вести дело, следуя не только своему мнению, но и мнению всего общества⁵³. — В сравнении с ними Неифила — девочка, робкая и вместе бойкая на словах, может быть, потому, что не знает всей их силы и бодрится. Узнав, кто из мужчин будет им сопутствовать, она зарделась: она боится нареканий, потому что в числе тех юношей есть влюбленные в одну из них⁵⁴. Избранная королевой, она стоит, покраснев, окруженная хвалебным ропотом; ее лицо, что свежая роза в апреле или мае, на рассвете дня, прелестные, несколько опущенные, глазки блестят, как утренняя звезда⁵⁵. И вместе с тем вольная выходка Филострато по поводу новеллы об Алибек вызывает у нее отповедь не по летам, показывающую, что она сумела разобраться и в нескромных похождениях Мазетто⁵⁶. — Имя Эмилии возвращает нас к биографическим воспоминаниям прежнего типа. Эмилия «Тезейды» создана для любви, ей нравится быть любимой; характерна для нее именно эта потребность сердца, не случайный выбор любимого человека. В сущности, это настроение Эмилии «Декамерона»; пока она очарована лишь своей красотой:

Я от красоты моей в таком очарованье,
Что мне другой любви не нужно никогда,
И вряд ли явится найти ее желанье.

Но это лишь самообольщение, она чаёт чего-то другого, потому что, продолжает она, чем более я покою взгляды на блага моей красоты, тем более

Я отдаюсь ему душою всей моей,
Вкушая уж теперь высокие улады,
Что мне сулит оно — и в будущем отрады
Еще я большей жду⁵⁷.

Вот почему, быть может, она иногда задумывается, уносясь в мыслях куда-то: Филострато кончил новеллу, все смеются, велит продолжать Эмилии, и она начинает, глубоко переводя дух, точно недавно проснулась: продолжительное раздумье усиленно и долго держало ее вдали отсюда; она не была здесь духом⁵⁸. Но затем она рассказывает смело и охотно⁵⁹, ободряя других своим примером⁶⁰: Боккаччо дважды подчеркнул эту черту, психический противовес сосредоточенности.

Элиза, названная так «не без причины» (Вступление), несколько насмешливая, резкая, не по злорадству, а по старой привычке⁶¹, и довольно неопределенная Лауретта завершают собою кружок «Декамерона»; грациозные фигурки, слегка брошенные на фон игривого, но культурного тосканского пейзажа; кто захочет теней и красок и ярких пятен — найдет их там, где они у места — в рассказах «Декамерона».

II

Кто хоть немного начитан в средневековой повествовательной и вообще сказочной литературе, тот встретит в них множество знакомых мотивов, черты международного бродячего предания и — группу местных или исторических повестей, лишенных традиционного значения, рассказов об остроумных выходках и шутках, одним словом — «новостей дня»; это и могло быть основным значением провансальских *novas*, итальянской новеллы. В неаполитанских рассказах Фьямметты о приключениях Андреуччо⁶² и хитрости, которой Риччярдодобился обладания любимой женщиной⁶³, в новелле Дионео о салернском враче Маццео делла Монтанья⁶⁴ нет ничего, что бы говорило за вымысел, хотя иные подробности и могли быть навеяны мотивами сходных повестей. На уголовный факт, легший

в основу первой новеллы, уже было указано⁶⁵; местные анекдоты и предания дали материал для рассказов о короле Карле и несколько загадочном Нери дельи Уберти⁶⁶, о короле Петре и влюбленной Лизе, для которой Мико из Сиены сложил канцону: Боккаччо приводит ее, она встретилась в одной рукописи отдельно и в более архаической форме⁶⁷; о Фридрихе Сицилийском⁶⁸, о красавце Джербино⁶⁹ и известном разбойнике Гино ди Такко⁷⁰; содержание одной новеллы⁷¹ взято из старой летописи Фаенцы. Особенно разнообразен областной элемент в том, что приурочено к Флоренции и Тоскане. Перед нами целый ряд имен, еще теперь уследимых по памятникам и близким по времени упоминаниям: Чаппеллетто⁷² и флорентийский инквизитор⁷³, Гвильельмо Борсьера⁷⁴ и буффоны Стекки и Мартеллино⁷⁵, Риччъярдо Манарди и Лицио да Вальбона⁷⁶, Джери Спино⁷⁷ и его жена Оретта⁷⁸, действующие лица новеллы VI, 3, Форезе да Рабатта и Джьотто⁷⁹, Гвидо Кавальканти⁸⁰, поэт Чекко Анджольери и его товарищ Чекко ди Фортарриго⁸¹, Чакко и Филиппо Ардженти⁸²; может быть, Цеппа ди Мино⁸³. — Рядом с этими более или менее известными именами другие, может быть, не выходившие в черту казовой истории: святоша Пуччьо да Риньери⁸⁴ и простофиля Джьянни Лоттеринги⁸⁵, влюбленный священник и Варлунго⁸⁶ и судья в Пизе, великий учетчик праздничных дней на супружеском ложе⁸⁷, — и сентиментальная парочка Симоны и Пасквино⁸⁸, Джироламо и Сальвестра⁸⁹, — Сильвия Альфреда де Мюссэ^{28*}. — В сущности рассказы о них не менее историчны, чем являющиеся под прикрытием известных фамилий, ибо исторические фамилии не всегда страхуют достоверность рассказа, порой они просто показатели времени, не смущаются в обстановке невероятной легенды, когда, напр., о флорентийце Алессандро ди мессер Тедалдо деи Ламберти или дельи Аголанти рассказывается, что он стал королем Шотландии⁹⁰. Иной раз известное имя могло подкастаться Боккаччо просто потому, что подходило по смыслу и звуку, как, напр.⁹¹, имя нотариуса Bonaccogli di Geri da Ginistreto⁹², или в новелле о брате Чиполла⁹³, имя его потешно веселого спутника Гуччьо: в 1324—1325 г. упоминается, в должности больничника при госпитале св. Филиппа во Флоренции, брат Guccius Aghinette, vocatus frater Porcellana. Боккаччо втайне намекнул на это прозвище, назвав своего монаха Guccio Porco и заставив брата Чиполлу искать привилегий del Parcellana, Поросяти.

Весь шестой день посвящен острым словам и находчивым ответам, и герои дня, по преимуществу, флорентийцы, между ними Джьотто⁹⁴ и Гвидо Кавальканти⁹⁵; Петрарка, называющий вместо последнего какого-то Дино из Флоренции, отвел в своих «De rebus memorabilibus»⁹⁶ 29* место остроумам и метким изречениям, этим

признакам культурного, бойкого на слово итальянца. Разумеется, многие из этих летучих слов далеко не новы, вроде предложения рыцаря мадонне Оретте — повезти ее на коне (она шла пешком), т. е. скоротать ей путь рассказом⁹⁷; или того, например, что у журавля всего одна нога⁹⁸, или рассказанной в другом месте⁹⁹ ловкой увертки маркизы Монферраттской: что все женщины так же сходны между собой, как кушанья, с виду разные, но оказавшиеся изготовленными из одних кур. В русских легендах о Февронии и Ольге это выражено поэтичнее: Феврония велит человеку, посмотревшему на нее с греховной мыслью, почерпнуть воды с той и другой стороны лодки и отведать; она оказалась одинакового вкуса: так одинаково и естество женское.

Среди исторических, унаследованных остроумия иные отличаются колоритом среды, ароматом почвы; такова отповедь Гвильельмо Борсьере¹⁰⁰, маэстро Альберто из Болоньи¹⁰¹ и Гвидо Кавальканти, который привел в смущение веселую компанию, приставшую к нему у гробниц Сан-Джованни, сказав, что у себя дома они вольны говорить, что им угодно¹⁰². Вы чувствуете себя в среде, где умственное развитие дало лишек производства и, вместе, сознание силы, которая требует упражнения, исхода, и находит выражение в культе блестящей шутки, виртуозного слова, забавной проделки; в них мерка — превосходство над тем, что отстало; есть что-то лихорадочное, юное, бесцельное в этой потребности расправить мускулы, расходиться. Поминаются старые потешные люди, тонкие, благовоспитанные, как Примас, Бергамино¹⁰³, флорентиец Гвильельмо Борсьере¹⁰⁴, как те *cavalieri di corte*, иначе гистрионы¹⁰⁵, которых обязанностей было честным образом¹⁰⁶ развешивать усталых от дела синьоров-правителей, не те грубоватые и неразборчивые, которые побираются у жалких и безнравственных вельмож, кормясь своим злословьем¹⁰⁷, как флорентийцы Чакко и Бьонделло¹⁰⁸; у них шутка обратилась в ремесло, как у Дольчибене, Гонеллы и боккаччевского буффона Рибби¹⁰⁹; в обществе она возделывается свободно, как естественный избыток умственного и телесного здоровья. Был в нашем городе юноша, «по имени Микеле Скальца, самый приятный и потешный человек в свете, у которого наготове были самые невероятные рассказы, почему молодым флорентинцам было очень приятно залучать его к себе, когда они собирались обществом¹¹⁰; был «о ту пору во Флоренции молодой человек, удивительный забавник во всем, за что бы ни принялся, находчивый и приятный, по имени Мазо дель Саджио¹¹¹: действительное лицо, по профессии маклер, лавка которого была обычным притоном веселых художников, как в лице другого, столь же исторического типа, ростовщика и откупщика

Чалпеллетто (Чеппарелло) из Прато, Боккаччо¹¹² казнил тех итальянцев или, как их называли, ломбардцев, которые по всей Европе занимались лихвой, навлекая на себя общую ненависть.

Главными носителями шутки, часто неперевожимой в своем местном колорите¹¹³, и шумного, несколько животного веселья, являются художники. Изобилие юмора — признак талантливости: новеллы Саккетти, потешный рассказ о дровянике Грассо, приписываемый Манетти¹¹⁴, биографии Вазари полны художнических анекдотов; Джьотто пишет мистических мадонн и отпускает не совсем благочестивую остроту насчет изображения св. Иосифа¹¹⁵; король Роберт, потешавшийся проделками шута Гоннеллы¹¹⁶, любил беседовать с Джьотто за его работой, ибо у него всегда бывало припасено какое-нибудь словцо или остроумный ответ. У Боккаччо потешниками являются живописцы Буффальмакко¹¹⁷, Бруно и Нелло ди Дино. О школьничествах Буффальмакко рассказывает Саккетти¹¹⁸, позднее — Вазари, между прочим, что однажды он написал по заказу мадонну с Спасителем на руках, и когда заказчик не захотел платить, принудил его к тому тем, что заменил Спасителя — медвежонком. В «Декамероне» похождения его и его товарищей слагаются в целый цикл¹¹⁹; предметом острот и издевок — два оригинала: художник Каландрино¹²⁰, недалекий, живущий в страхе своей жены¹²¹, способный поверить всякой небылице, — и болонский доктор Симоне, такой же, как и он, простака, только ученый. Что у них общее — это легко воспламеняющееся самомнение; потешники любят ими, бережно подходят к объекту анализа, поставят вопрос, поддадут, где надо, и тайные помыслы Каландрино и Симоне расцветают перед ними во всей их откровенности: Каландрино считает себя неотразимым для женщин, Симоне млеет в сознании своей учености, обаяния и привлекательности. В старые годы авторы фавль и еще во второй половине XIV века итальянец Матазоне¹²² потешались над бесправным вилланом, грубым и придурковатым, грязным и себе на уме; такова точка зрения на обездоленные классы общества и в итальянских *Sacre Rappresentazioni*^{123 30*}; у Боккаччо еще остались следы этого понимания в типах Ферондо¹²⁴, Бендивенья дель Маццо¹²⁵; Пьетро ди Тресанти¹²⁶; в простаках-крестьянах, разевающих рты, слушая о чудесных хождениях брата Чиполлы¹²⁷; но в общем требования поднялись: смех и сатиру вызывает уже не бесправная простота, а бесправное самомнение. Культурного флорентийца коробит самозванный судья-баран, которого привез с собою по дешевой цене подеста, и они в общем присутствии стаскивают с него штаны¹²⁸; в докторе Симоне они, не школьные, но развитые люди, потешаются над патентованным в Болонье ученым художником. Потешаются жестоко, как герои фавль; умственное

развитие не обуздало животных инстинктов, а сделало их только ценнее, смех дешев, вызывается балаганной выходкой, как, например, часто в новеллах Саккетти; сознание превосходства не знает меры, шутка получает нередко характер истязания, бесцельного злорадства: это Ренар, издевающийся над глупым волком. Бедный маэстро Симоне угодил в помойную яму¹²⁹, проделка мадонны Беатриче¹³⁰ кажется «крайне злохитростной» даже собеседницам «Декамерона»¹³¹, издевки Лидии над мужем¹³², извиняемые страстью, столь же жестоки. Правда, содержание двух последних новелл принадлежит международной бродячей сказке, но их настроение то же, что и в шутках местного происхождения. Еще хуже, когда проказа задумана с целью отместки: удары сыпятся на бедняка Бьонделло¹³³, а злостный школяр Риньери тешится мезтью, заманив обманувшую его красавицу на башню, где она день-деньской стоит голая, на солнце, искусанная мухами и слепнями, а он методически отчитывает ее в стиле нареканий на злых жен¹³⁴. Если в новелле о Риньери отразилось действительное озлобление автора против вдовы, которую он казнил в своем «Корбаччо», то перед нами интересный образчик рассказа, в котором биографические, местные элементы выразились в мотивах пришедшей повести: именно такая повесть известна; каким бы путем ни зашла она в Италию и до Боккаччо, она встретила здесь сходный уровень общественного чувства и личного настроения и в том и другом отношении дает материал для анализа, независимо от своей загожей схемы.

Рядом с расходившейся животной личностью Симоне — тонкий культ сердца у «благовоспитанного» мессера Федерико Альбериги, жертвующего на утощение своей непреклонной дамы единственным сокровищем, любимым соколом¹³⁵. В этом сюжете, который не раз пересказывали по Боккаччо, и в котором Гете хотел выразить свои отношения к Лили и Карлотте фон Штейн, едва ли есть что-либо буддийское, много средневекового рыцарского, и вместе с тем нечто более изящное и культурное. Те же люди, которые способны были к плотскому смеху и мальчишески-зверской шалости, понимали и поэзию самоотречения; там и здесь самосознание личности находило цели наслаждения. Федерико Альбериги был флорентиец, анекдот о нем идет от почтенного Коппо ди Боргезе Доменики, одного из немногих, к сожалению, исторически засвидетельствованных лиц, которые были живыми источниками Боккаччо. В Неаполе старики Марин Булгаро и Константин Рокка рассказывали ему о Филиппе Катанской¹³⁶; от первого идет, быть может, драматическая повесть об Иоанне из Прочиды¹³⁷, но всего милее был Боккаччо старик Коппо, человек древнего дантовского пошиба, знаток флорентийской старины, живой носи-

тель городских памятей, любивший «рассказывать своим соседям и другим о прошлых делах; а делал он это лучше и связнее и с большой памятью и красноречием, чем то удавалось кому другому»¹³⁸, говорит Боккаччо, записавший с его слов новеллу об Альбериги и анекдот о Гвальдраде¹³⁹. Он дорожил дружбой к нему человека, которого зовет в своей записной книжке ревностнейшим гражданином и блюстителем нравов¹⁴⁰. Рассказанная им легенда о Гвальдраде его характеризует, еще более — новелла Саккетти¹⁴¹: будто бы Коппо читал однажды Тита Ливия и дочитался до того места, как римские женщины бросились на Капитолий, требуя отмены закона, ограничивавшего их моды¹⁴². Коппо, хотя человек и мудрый, но вспыльчивый и со странностями, вышел из себя, точно все это случилось у него на глазах; бьет книгой по столу, плещет руками: «Как-то потерпите это вы, римляне, вы, которые не выносили ни царей, ни императоров?» В это время пришли за расчетом работавшие в его доме каменщики. «Убирайтесь вы с богом, во имя дьявола! кричит он, лучше бы мне не родиться, чем знать, что эти бесстыжие распутницы, негодницы побежали на Капитолий отставлять свои наряды! Что будет с римлянами, когда вот я, Коппо, не могу с этим примириться!» — Рабочие дались диву: что это с ним случилось? Слышат они что-то про Капитолий и забавно коверкают это название, чтобы выжать из него какой-нибудь смысл. Уже не пошала ли его жена? Он что-то все говорит о распутницах. — На другой день пыл у Коппо прошел, и он рассчитался, как следует.

Интересно в этом анекдоте тесное сплетение классических воспоминаний с злобой дня: оно возможно было лишь в Италии.

III

Мы старались обособить в «Декамероне» новеллы местного, итальянского происхождения, те, достоверность которых автор счел нужным защитить от нападков лиц, тщившихся доказать, что все, им рассказанное, было не так, как сообщил он. Их он и вызывает представить «подлинные рассказы»: «если бы они разногласили с тем, что я пишу, я признал бы их упрек справедливым и постарался бы исправиться; но пока ничто не предъясняется, кроме слов, я оставляю их при их мнении и буду следовать своему»¹⁴³. Ту же заботу о достоверности обнаруживает и Фьямметта: приступая к новелле о Каландрино¹⁴⁴, она спешит оговориться: «если бы я захотела и прежде и теперь отдалиться от действительного факта, я сумела бы и смогла сочинить и рассказать (его) под другими именами».

Все это может относиться лишь к новеллам-анекдотам, новеллам-былям, которые рассказывались о действительном

лице, хотя бы самые элементы рассказа и принадлежали к числу бродячих. С такими чертами международной сказки нам уже приходилось считаться, но ей же принадлежат и схемы особой группы повестей «Декамерона»: параллели к ним нетрудно указать, несмотря на итальянское приурочение многих из них: из ста новелл¹⁴⁵ восемьдесят семь¹⁴⁶ помещены в Италии, в итальянские исторические отношения. Это первая степень народного усвоения, и виновником его не всегда был Боккаччо. Таким образом, притча о женщинах-гусынях, восходящая, в своем первоисточнике, к повести о Варлааме и Иосафате, рассказана у него о сыне флорентинца Филиппо Бальдуччи, удалившегося для созерцательной жизни на гору Азинайо¹⁴⁷; сюжет, знакомый по «Цимбелину» Шекспира, разработанный в старофранцузском романе «De la Violette», существующий и в других литературных и сказочных отражениях, — очутился приуроченным к Генуе¹⁴⁸; повесть о Торелло — сплетение старых легенд о Саладине¹⁴⁹ с схемой о неожиданном возвращении мужа — приводит нас в Павию¹⁵⁰; новелла о Джилетте из Нарбонны (Дек. III, 9) восходит к какому-то утраченному французскому источнику, который знаком был автору *Magus saga*^{151 31*}; Сиена и Флоренция введены в ее кругозор, вероятно, автором «Декамерона»; рассказ о настоятеле в Фьезоле напоминает фавль о священнике и Alison¹⁵², другой, с местом действия в Тоскане¹⁵³, фавль о мельнике и двух клерках¹⁵⁴, тогда как новелла о Ламбертуччо¹⁵⁵ принадлежит международной сказочной схеме, известной во французской¹⁵⁶ переделке и итальянском пересказе одного анонимного сиенца XIII века, приурочившего его содержание к Ферраре. Мы переведем последнюю повесть дословно, чтобы дать понятие о стиле итальянской добоккаччиевской новеллы¹⁵⁷.

«Был в Ферраре благородный рыцарь, и была у него очень красивая и родовитая жена, в которую влюбился некий именитый юноша того города. Не находя никакого предлога поговорить с дамой, он залучил к себе одного умного человека, краснбая, пообещав ему много денег, если он сумеет устроить это дело. Предлог он показал такой, что его коню не было места в конюшне, ибо он велел ее перестроить; он и попросил рыцаря поставить коня в свою. Тот краснбай был конюшим; так как он был из других мест, и его здесь не знали, он прикинулся большим простаком. Когда он хорошо освоился в доме у рыцаря, и его считали столь простым, что он получил возможность всюду ходить и бывать с дамой, без всякого подозрения, он, улучив время, стал говорить с ней серьезно, устраивая дело; и так много наговорил он ей в разное время, что уладил все то, для чего там и проживал. Долгое время общаясь с

юношей, дама влюбилась одинаково и в слугу за его красные речи, так что однажды, будучи с ним в своей комнате, открыла ему свое желание, и они наслаждались друг с другом, когда молодой человек, проведав, что рыцарь уехал в город, сам отправился к даме и постучался в дверь. Услышав его, дама спрятала слугу за занавес, а сама осталась с молодым человеком. Пока они пребывали таким образом, внезапно вернулся и рыцарь, подошел к комнате и постучался в дверь. Дама мигом сказала молодому человеку: «Обнажи свой нож, отвори комнату будто насильно, и, ни с кем ни говоря ни слова, обнаружь гнев и говори, угрожая: «Пусть меня убьют, если я не убью тебя!» — Как она сказала, так молодой человек и сделал: вышел из комнаты, рыцарь перепугался, а он, все время угрожая, удалился по своим делам, ничего не ответив на вопросы рыцаря. Когда тот вступил в горницу, жена кликнула слугу, бывшего за занавесом, и говорит рыцарю, что тот молодой человек, найдя свою лошадь стреноженной, хотел было за это убить слугу, а он спрятался в ее комнате, и она с трудом его защитила. Так-то она выручила себя по отношению к молодому человеку и слуге и не направила молодого человека за занавес, ибо не желала, чтобы он застал там слугу, так что молодой человек ничего не узнал о слуге, а слуга выгородил молодого человека».

Новелла Боккаччо перенесла все это действие во Флоренцию, обставила его именами и лишь несущественно изменила отношения действующих лиц: Леонетто, отвечающий краснобаю-конюшему старого рассказа, любит самостоятельно и не играет роли посредника; рыцарь назван Ламбертуччо, он человек влиятельный, и Изабелла отдается ему против воли, когда он пригрозил ей, что иначе учинит ей позор. Таким образом, казалось бы, удалена непривлекательная подробность, что красавица одновременно дозволяет двоим любить себя, а вместе с тем, в конце новеллы именно эта черта подчеркнута еще резче: когда Леонетто спасся, как конюший старой повести, он «следуя наставлению дамы», в тот же вечер тайно переговорил со своим соперником и так с ним уладился, «что, хотя впоследствии много о том говорили, рыцарь никогда не догадался о шутке, которую сыграла с ним жена».

Принадлежат ли эти изменения Боккаччо, или он уже нашел их в своем источнике, какой-нибудь повести, сходной с новеллой безымянного сиенца? Вот вопрос, который поневоле обобщается, потому что и художественное значение Боккаччо и его нравственная ответственность могут быть вполне оценены лишь при условии точного сравнения того, что им сделано, с тем, что он застал и чем воспользовался. Вопрос об источниках «Декамерона» представляется настоящим, не праздным любопытством ученого,

ибо дело не в повторении готовых повествовательных схем, а в их комбинациях, если они отвечают эстетическим целям, в новом освещении, в материалах анализа, в том почине, который заставляет нас говорить о Боккаччо, как об одном из родоначальников художественного реализма.

Мы уже знаем, что в неаполитанских кружках, где влюбленный Боккаччо рассказывал своей милой о Панфило и Фьямметте, повести были любимым развлечением салона и посиделок. Фьямметта читает французские романы, просит Боккаччо пересказать для нее «*Floire et Blanceflog*»; иная из новелл «Декамерона», например, повесть о страданиях мадонны Беритолы¹⁵⁸, кажется разработкой романического мотива о разлучениях и спознаниях, рассчитанная на мирные слезы; таков и рассказ о графе Анверском¹⁵⁹, навеянный, быть может, романом Арно Видаля из *Castelnaudary* о *Guilhem de la Barra*³². В обществе Фьямметты, где так много было французского и провансальского, целям смеха могли отвечать фабль¹⁶⁰ и провансальские *novas*: новелла Дек., VII, 7 напоминает мотивы первых, и, вместе, «*Castia — gilos*» Раймона Видаля из *Vesaudun*³³; плачевный рассказ о мессере Гвильельмо Гвардастаньо¹⁶¹ ведет свое начало из какой-нибудь провансальской повести, лишь позже приурочившейся, по созвучию имен, к трубадуре *Sabestaing*, тогда как Дек., IV, 1 восходит к утраченному источнику романа о *Châtelain de Couci*³⁴. Эпический материал Прованса успел не только перейти в Италию, но и получить здесь литературное отражение у Франческо да Барберино в его утраченных «*Fiore di Novelle*», в его же «*Documenti d'Amore*» и «*Reggimento delle donne*»; явились и зародыши итальянской новеллы в рассказах, рассеянных в «*Fiore di Filosofi*», «*Fior di Virtù*», в таких сборниках, как «*Conti di antichi Cavalierii*», собранных из французских источников и из «*Liber historiarum romanorum*»¹⁶², и «*Novellino*»³⁵: коротенькие повести, скорее сказать, схемы повестей, которые предоставлено развить рассказчику с сюжетами, взятыми отовсюду, из классического, легендарного и романического предания и местной были, как у Барберино, и в «*Novellino*» с его Фридрихом II и Эццелино, провансальскими мотивами и гибеллинскими симпатиями XIII-го века. Заодно с повестями, меткие изречения, *motti*, удачные слова, цветы слов, *fiore di parlare*. Схема и положения и характеры едва намечены: точно контуры *commedia dell' arte*, ожидающие художника и дыхания жизни. Автор «*Avventuroso Siciliano*»³⁶ уже пытается быть стилистом, в новеллах, которыми он разнообразит свою странную, полуромантическую хронику; художником явится Боккаччо.

Таковы были литературные материалы рассказа, обступившие его в обществе; к этому присоединилось и собственное чтение:

легенды и хроники, классические сюжеты, навеявшие его «Тезейду» и новеллы о бочке¹⁶³ и о Пьетро ди Винчьолю¹⁶⁴, взятые напрокат у Апулея. Но, может быть, более чем момент чтения, играли роль устный рассказ и усвоение слышанного: сказка, не знающая родства, и веселые присказки бродили промеж народа и проникали в кружок Фьямметты¹⁶⁵; если Коппо ди Боргезе Доменики повествовал про флорентинские были, то народная повесть, до сих пор существующая в разнообразных европейских отражениях, могла дать Боккаччо сюжет для его новеллы о Гризельде. Именно в Неаполе, на перепутье международных течений, сказка должна была отличаться разнообразием мотивов, сплетением Востока и Запада: сказывали провансальцы и греко-итальянцы из Кипра, Боккаччо говорит о «киприйских историях»¹⁶⁶, очертания греческого романа, встречающиеся в его новеллах, объясняются посредством устной передачи, которая познакомила его и с восточными сюжетами (Соломон в IX, 9)¹⁶⁷ и таковыми же, хотя искаженными, именами Алибек¹⁶⁸, Алатиэль¹⁶⁹, Массамутино (в «Филоколо») ¹⁷⁰. — В иных случаях лишь имя действующего лица ведет к предположению восточного источника повести. В житии Иоанна Милостивого есть эпизод³⁷, перенесенный в повестях Пафнутия Боровского на Иоанна Калиту: однажды какой-то богатый иностранец захотел испытать доброту архиепископа и, когда Иоанн собирался посетить больницу, подошел к нему, одетый в рубище, и попросил милостыню. Ему подали пять золотых; через три дня он явился в другой одежде и снова просит; Иоанн снова велел дать ему шесть золотых; когда нищий удалился, казначей шепнул архиепископу, что тот человек уже во второй раз получил милостыню; а Иоанн как будто и не слышит. В третий раз подошел тот же нищий, казначей кивнул архиепископу, давая ему понять, что это — все тот же; а тот говорит: «Поддай ему двенадцать золотых, дабы он не был мне Христом и не ввел меня в искушение». — Такой именно эпизод встречается, хотя в ином приурочении, в новелле о Митридане, которому не дает покоя щедрость Натана¹⁷¹; чувствуя свое бессилие превзойти его, он решается его убить, чтобы его слава ему не мешала; Натан, не привыкший отказывать в чем бы то ни было, превосходит самого себя в великодушии, предоставляя свою жизнь смущенному сопернику. Имена действующих лиц указывают на какой-то, не то персидский (Митридан), не то еврейский Восток, место действия — Китай, источник повести — рассказы гунуэзцев и других людей, бывших в тех странах. До Боккаччо мог дойти какой-нибудь извод арабской повести о Хатиме или персидской о Хатим Тайите и короле Йемена (у Саади), о нем же и великодушной женщине; в последней пе-

реодетый Хатим отправляется в Китай, чтобы поглядеть на женщину, о которой шла молва, что она щедрее его самого. Она говорит ему, что завидует славе Хатима, и просит незнакомца убить его. Хатим кладет перед нею свой меч и говорит: Я — сам Хатим, и моя голова в твоей власти. Женщина тронута его благородством и выходит за него замуж¹⁷², как у Боккаччо Митридан и Натан становятся друзьями.

На восточную апокрифическую повесть указывает Дек., IX, 9; источника Боккаччо мы не знаем; в сербской сказке у Караджича какой-то человек обращается к Соломону за советом, кого ему выбрать в жены: девушку, вдову или разведенную жену. Соломон отвечает загадочно: коли возьмешь девушку — ты знаешь (т. е. он будет главой семьи), коли вдову — она знает (т. е. будет управлять мужем), а коли разведенную, то берегись моего коня (т. е. убежит от него, как и от первого мужа). Соломон представляется мальчиком, едущим верхом на палочке-коне (сл. мои «Слав. Сказания о Соломоне и Китоврасе». С. 115). Следующая легенда, недавно записанная в Малороссии, объединяет этот рассказ с данными боккаччиевской новеллы, указывая, быть может, на общий источник: к мальчику Соломону, который также ездит на палочке, являются трое: один — вдовец, хочет жениться; ответ Соломона — вариант к соответствующему ответу сербской сказки; второй — доктор, много учился, никому не отказывает в помощи, насколько может, а сам с семьей голодает. Как ему быть? Соломон отвечает: «Думай о себе» (т. е. цени выше свой труд). Наконец, третий — молодожен, с первого дня женитьбы ему нет покоя от капризов супруги. Совет Соломона такой: «Посмотри в мельницу, где пшено!» — к чему и объяснение: в мельнице просо сколачивают в ступах толчеями; так и ты потолки хорошенько свою молодую жену¹⁷³. У Боккаччо в совете Соломона к Джозефо толчея заменена палкой; может быть, и доктор и Мелиссо отразили один общий тип: один всем помогает и голоден, другой щедр, и никто его не любит. Только у Боккаччо ответ Соломона другой: «Полюби»¹⁷⁴.

Изменения, внесенные Боккаччо в традиционные сюжеты, могли бы дать нам меру его таланта и направления, если бы везде был ясен его источник. К сожалению, мы добираемся до него лишь в редких случаях¹⁷⁵, в других — принуждены обойтись невдением.

У Гелинанда есть легенда-видение, пересказанная в XIV веке Пассаванти^{176 38*}: в графстве Неверском жил бедный, богобоязненный угольщик; однажды, сидя в своей избушке и сторожа зажженную угольную яму, он услышал около полуночи страшные крики. Выйдя посмотреть, в чем дело, он увидел, что обнаженная, про-

стоволодая женщина бежит, с криками, на яму, а за нею поспешает на вороном коне всадник, с ножом в руке; пламя пылает изо рта и глаз всадника и лошади. У самой ямы всадник нагнал женщину, которая продолжала вопить, схватил ее за косы и поразил ножом в самую грудь; затем, подобрав ее, окровавленную, с земли, бросил в зажженную яму, вытащил ее оттуда, обгорелую, и перекинув через коня, умчался по пути, откуда явился. Трижды повторяется это видение; на четвертый раз граф Неверский закликает всадника провещиться: «Я — твой рыцарь Джюффри, воспитанный при твоём дворе, отвечает он, а эта женщина, с которой я так свиреп и жесток, — жена рыцаря Берлингери, который был так мил тебе. Увлеченные друг другом к нечестной страсти, мы с общего согласия впали в грех, который довел ее до убийства мужа, дабы свободнее было творить худое. Так пребывали мы во грехе до смертного недуга, но оба успели покаяться и исповедать свой проступок, и Господь взыскал нас своим милосердием, заменив нам вечные муки ада временным мучением чистилища. Знай, что мы осуждены и таким, как ты видел, образом совершаем свое очищение».

Эта чистилищная легенда перенесена у Боккаччо¹⁷⁷ в Равенну, на новые лица, и освещено другое: всадник, преследующий красавицу, был когда-то влюблен в нее, но, презренный ею, решил на самоубийство, а она, скончавшись без покаяния, «ибо считала, что не только тем не погрешила, но и поступила, как следует, осуждена была на адские муки». Не только мотивы наказания другие, но и самое видение служит неожиданным целям: Настадзьо дельи Онести показывает его неприступной красавице, за которою он ухаживал, для того, чтобы нагнать на нее страх. И он не только добился своей цели, но и «все другие жестокосердные равеннские дамы так напугались, что с тех пор стали снисходить к желаниям мужчин гораздо более прежнего». Так обошелся Боккаччо с сюжетом загробной легенды, вынося из нее не утрызения совести, а призыв к любви. Так и в новелле о двух сиенцах¹⁷⁸, построенной на таких же легендарных мотивах. Тингоччо, умерший ранее своего товарища Меуччо, явившись к нему, по уговору, из чистилища, приносит веселые вести: он любил куму и боялся за то кары, а в чистилище, оказывается, «кумы не берутся в расчет», — и Меуччо издевается над собой, что стольких кум пощадил на своем веку, и, простившись с своим невежеством, отныне стал мудрее.

Обе легенды прошли в новеллу одним и тем же путем: остались схема и образы, но то и другое раскрылось для нового понимания. Принадлежит ли оно Боккаччо, или он выбрал из готовых уже обработок сюжета то, что пришлось ему по вкусу? Изменения в

новелле о Настаджьо могли быть навеяны чисто светскими представлениями, отразившимися в «Lai de trot»^{39*}, у Андрея Капеллана и в каталонском «Salut d'amour»: о плачевной участи тех, кто при жизни не внял голосу любви¹⁷⁹. В таком случае характерен был бы выбор, не художнический прием.

С последним мы знакомимся, обратившись к источнику пятой новеллы пятого дня. Старый летописец Фаенцы рассказывает о взятии и разграблении города: один красильщик спасается бегством в Кремону с женой и двумя сыновьями, позабыв дочку двух или трех лет. Двое братьев названных, *fratres jurati*, разграбили его дом, один из них, родом из Пармы, захватил с собой девочку; по его смерти его товарищ воспитывает ее; в Кремонсе, куда он вернулся, все считают ее его дочерью. Здесь в нее влюбились молодой кремонский дворянин и ее собственный брат; между ними происходит ссора, привлекая, в числе прочих, и приемного отца. Признание совершается внезапно и не мотивированно: приемный отец девушки неожиданно спрашивает ее брата, кто он, и что привело его в Кремону; шрам, оказавшийся за ухом красавицы, помогает разъяснить дело, и рассказ кончается ее браком с кремонским дворянином.

Боккаччо отнесся к этому сюжету с тактом настоящего рассказчика: до второй половины новеллы мы остаемся в убеждении, что девушка — дочь одного из двух ломбардцев, отвечающих безымянным солдатам летописи; мы не ожидаем развязки, тем она интереснее. Умирая, Гвидотто оставляет своему приятелю Джьякомино «девочку лет, может быть, десяти». Джьякомино поселяется с нею в Фаенце, где за ней ухаживают Джьянноле и Мингино. Из приятелей они становятся врагами; оба присватались бы к ней, если б было на то согласие родителей, и вот каждый из них задумал овладеть ею тем способом, который будет ему удобнее. Боккаччо отдалил, таким образом, мотив ссоры, чтобы вставить эпизод, раскрывающий перед нами итальянский *intélieur*² Джьякомино, со старой, досужей служанкой и потешным, добродушным слугой Кривелло; их вмешательство напоминает мощную роль паразитов в любовных интригах римской комедии. Влюбленные молодые люди обращаются к их помощи, один — к слуге, второй — к служанке, и те обещают провести их к девушке, когда отца не будет дома. Настал урочный час, Джьянноле и Мингино настоroje, ждут условленного знака, а между тем Кривелло и служанка стараются услать друг друга: «Зачем не пойдешь ты теперь спать, зачем путаешься по дому?» — «А ты зачем не идешь за сво-

* Домашний обиход (франц.).

им хозяином, чего ждешь, коли уже поужинал?» — Когда Джьян-ноле проник к девушке и готовился увезти ее, Мингино явился на ее крик, и происходит свалка; виновники посажены в тюрьму. На другой день, когда родственники молодых людей пришли к Джья-комино просить за них, он изъявляет свою готовность, тем более, что и оскорбленная девушка — фаентинка, «хотя ни я, ни тот, кто поручил мне ее, никогда не довелись, чья она дочь», — и он рассказывает тот эпизод о разгроме Фаенцы, с которого летописец начал свой рассказ: девушка оказывается приемным ребенком Гвидотто и взята из дома, ограбленного им в Кремоне. «Был там в числе прочих некий Гвильельмино да Медичина, участвовавший с Гвидото в том деле и отлично знавший, чей дом ограбил Гвидотто». Увидев в толпе его хозяина, он окликнул его: «Слышь, Бернабуччо, что говорит Джьякомино?» Тому вспоминается его потерянная дочка; это наверно она и есть, подсказывает Гвильельмино; не помнишь ли у ней какой-нибудь приметы? — У нее был шрам, в виде крестика, над левым ухом. — Признание спешит к концу: Бернабуччо просит показать ему девушку, поражен ее сходством с матерью, нашелся и шрам. «Это, братец, дочь моя!» — обращается он к Джьякомино, и девушка, движимая тайной силой, не противится его объятиям и плачет вместе с ним.

В конце новеллы Боккаччо, по обыкновению, всех устраивает: является жена Бернабуччо, родственники, заключенные выпущены, даже Мингино женят. Это, может быть, лишнее, но в общем получилась, вместо сухого рассказа, живая картина с бытовыми подробностями, не рассказ третьего лица, начинающего с начала, потому что он успел все узнать и расположить в последовательности, а яркий факт, как он захватывает вас в действительности, последовательно, иногда нечаянно раскрываясь в своих причинах и следствиях. — Концентрация действия, начало рассказа из середины — житейское наблюдение и вместе художественный прием: чем реже прибегает к нему Боккаччо, тем любопытнее его отметить.

Другие, не художественные соображения вызывает знаменитая новелла о трех кольцах¹⁸⁰, прототип «Натана Мудрого» Лессинга. Она раскроет нам другие интересы, связанные с вопросом об источниках «Декамерона».

В еврейской среде сложился рассказ, который Соломон бен Верга (XV в.) приурочил к арагонскому королю Дон Петро Старшему (1094—1104). Король задает одному еврею вопрос: какая из двух религий лучше, христианская или еврейская? Тот сначала отвечает уклончиво, затем, попросив трехдневной отсрочки, является рассерженный и рассказывает следующее: «Месяц тому назад уехал мой сосед, оставив двум своим сыновьям два драго-

ценных камня. Придя ко мне, они попросили меня объяснить им свойства и особенности камней, и когда я ответил, что никто не в состоянии лучше это сделать, как отец-ювелир, они выбрали меня и побили». — Король говорит, что братья поступили дурно и заслуживают наказания, а еврей применяет свою притчу к Исаву и Иакову и отцу небесному, великому ювелиру, который один лишь знает отличие камней.

Третий камень, или перстень в какой-нибудь разновидности этого рассказа, распространил сравнение: вопрос касался уже не двух, а трех религий. В «Римских Деяниях»¹⁸¹ и в старофранцузской притче¹⁸² он стал решаться в откровенно христианском смысле: некто, умирая, оставляет своим трем сыновьям по перстню; перстни похожи друг на друга, но между ними настоящий, драгоценный, лишь один. По смерти отца поднимается между братьями спор, ибо каждый стоял за подлинность своего перстня. Происходит испытание: только один из перстней проявляет над больными свою целительную силу, другие — бездейственны. — Толкование притчи такое: отец — господь наш Иисус Христос, три сына — иудеи, сарацины и христиане; лишь последние владеют чудодейственным перстнем.

Ближе к настроению еврейской легенды две итальянские, добоккаччиевские; как там, вопрос о преимуществе одного из трех камней, перстней, религий оставлен открытым; рассказывает и толкует притчу еврей, его совопросник — Саладин, тип рыцарственного, свободомыслящего, великодушного властителя, перешедший из Средних веков в рассказы «Novellino» и к Боккаччо¹⁸³. Предание о нем, внесенное в хронику Ененкеля, объясняет его роль в следующих новеллах: рассказывается, что, умирая, Саладин задумал обеспечить посмертную участь своей души, велел расколоть на три части драгоценный, доставшийся от предков, стол из сапфира и завещав по части верховному существу, которого почитала каждая из трех господствующих религий. Эта объективная точка зрения уступила христианской в двух повестях, одинаково приуроченных к смерти Саладина: в *Chronique d'Outremer* (XIII в.) он вызывает на спор багдадского калифа, иерусалимского патриарха и еврейских мудрецов: ему хочется узнать, какой из трех законов лучше. Спор его не убедил, но, распределяя между тремя религиями свое достояние, он все же завещает лучшую часть христианам. В одном латинском сборнике XIII века говорится о таком же прении. Моя вера лучше, утверждает еврей, если б мне пришлось ее оставить, я избрал бы христианскую, пошедшую от нее. Таков и ответ мусульманина, один лишь христианин заявляет, что от своей веры он ни за что не отступится — и это

действует на Саладина: христианство выше других религий, говорит он, я избираю его¹⁸⁴.

Итальянские легенды соединяют имя Саладина с схемой трех перстней, но христианского освещения в них нет. «Novellino»¹⁸⁵ рассказывает: когда однажды Саладин был в денежной нужде, ему посоветовали обойти одного богатого еврея и затем обобрать его. Саладин задает ему вопрос, какая вера лучше, полагая, что если он укажет на еврейскую, его уличат в принижении мусульманства, если предпочтет его, можно будет его спросить, почему же он держится еврейской веры? Еврей отвечает притчей об отце и трех сыновьях и драгоценном перстне: каждый из сыновей пристает к отцу с просьбой завещать ему этот перстень; тогда отец заказывает золотых дел мастеру сделать еще два, совершенно схожих с настоящим, и, умирая, каждому из сыновей дарит наедине по перстню. У кого из них настоящий, про то знает лишь их отец. Так и религий три, отец наш ведает, какая из них истинная, а мы, его дети, полагаем, что истинная вера именно та, которую каждый из нас держит.

В «Avventuroso Siciliano»¹⁸⁶ место действия в Вавилонии, имя еврея — Ансалон; Саладин, которому необходимы были деньги для войны с христианами, ставит ему коварный вопрос — о трех религиях; ответ и толкование те же: один лишь из трех перстней настоящий, одна из трех вер истинная; какая — я не знаю: отец отдал настоящий перстень тому, кого пожелал иметь своим наследником.

Новелла Боккаччо — лишь стилистическое развитие схемы итальянских. Действующие лица — Саладин, султан Вавилона или Вавилонии, растративший свою казну в различных войнах и больших расходах, — и александрийский еврей Мельхиседек. Три перстня применены к трем законам, «которые Бог-отец дал трем народам...; каждый народ полагает, что он владеет наследством и истинным законом, веления которого обязан исполнить; но который из них им владеет — это такой же вопрос, как и о трех перстнях»¹⁸⁷.

К новому освещению вопроса, скрытого под аллегорией трех перстней, новелла Боккаччо ничего не принесла; к характеристике его религиозного миросозерцания она могла бы послужить лишь в том случае, если б дозволено было предположить с его стороны выбор между ортодоксальной версией «Римских Деяний» и итальянскими, оставляющими решение открытым. Боккаччо мог просто воспользоваться последними, потому что они были под рукою, ходили в обществе, как и теперь еще рассказ о трех кольцах известен в Сицилии и Умбрии. Если он несколько раз обрабатывался в итальянской литературе XIII—XIV века, то заключать из того о началах религиозной терпимости в общественной среде

надо лишь осторожно. Повесть носит на себе печать своего происхождения, недаром ее рассказывает еврей: такой аполог мог быть сложен лишь иноверцем, поставленным в необходимость считаться с тиранией господствующей или торжествующей церкви, не противореча — и не сдаваясь, робко заявляя и свое право на искание истины; «не одним лишь путем можно дойти до познания столь важной тайны»¹⁸⁸, говорит Симмах^{40*}, защищая веру предков от победоносного христианства. Таково и настроение аполога: он мыслим в религиозных отношениях Испании и южной Италии арабско-норманнской поры; в основе это аполог страха, не свободной мысли, он мог ответить ее чаяниям, насколько вообще сожителство разных религиозных толков едет к уступкам и ослаблению одностороннего гнета, но лишь у Лессинга рамки старой притчи раскрылись для более широкого и человеческого положения. Между наивным рассказом «Novellino» и «Натаном Мудрым» прошли века развития, как между эпизодом одной грузинской, очевидно, христианской легенды и сценой в «Cymbalum Mundi» Bonaventure Des Périers^{41*}.

В легенде рассказывается о бедном старике, который ропщет на судьбу и которого ангел переносил сонного в рай. Здесь ему представляется ряд аллегорических видений; одно из них такое: люди тянут огромный камень в разные стороны и не могут сдвинуть с места; камень означает бога, те, кто тащит его, одни — грузины, другие — русские, третьи — татары; каждый старается захватить его, каждый хвалит свою веру, а о том никто не подумает, что бог — один для всех, и что отдельно он никому не принадлежит¹⁸⁹.

Des Périers переносит нас в Афины, в навечерии вакханалий; Меркурий гуляет с приятелем по городу, заходит в цирк, где три человека бродят, отыскивая в песке осколков философского камня — откровенной истины; имена искателей: Cubercus (Vucerus), Rhetulus (Lutherus), Drarig (Gérard Roussel)^{42*} говорят сами за себя; а философский камень раздробил сам Меркурий. «Неблагоразумны вы, говорит он ищущим, что так трудитесь и стараетесь, выискивая в песке кусочка камня, обращенного в порошок; вы только время тратите даром на то, чего нельзя найти, чего, быть может, там и нет. Скажите, однако, вы ведь говорите, что сам Меркурий раздробил камень и разбросал по цирку? — Да, Меркурий. — Бедные вы люди, верите Меркурию, великому вчителю всех злоупотреблений и обманов! Разве не знаете вы, что он своими доводами и убеждениями заставит вас принять пузыри за фонари и медные сковороды — за облака? Неужели же у вас не явилось сомнение, что он мог дать вам какой-нибудь булыжник с поля, или песку, уверив, что это и есть философский камень, дабы

посмеяться над вами и потешиться над вашими усилиями, гневом и распрями, пока вы чаете отыскать то, чего нет?»

На новелле о трех кольцах следовало остановиться: на ней основывали, как известно, мнения о религиозной терпимости Боккаччо; мы искали в ей отражения его личного понимания старого унаследованного сюжета — и не нашли его новатором. Иначе в повести о ларцах¹⁹⁰, где фатализм народной сказки испарился в ее назидательном применении. Непосредственного источника новеллы, к которому восходит, вероятно, и Гауэр¹⁹¹ 43*, мы не знаем. Флорентийский рыцарь Руджьери служит у испанского короля Альфонса, видит, что он дарит щедро, но не по заслугам, а его самого обходит. Полагая, что это служит к умалению его славы, он решил покинуть двор, и король отпускает его, подарив ему мула и наказав одному своему приближенному присоединиться к рыцарю, как бы ненароком, замечать все, что он станет говорить, а на другое утро вернуть его ко двору. По дороге они остановились, чтобы дать помочиться лошадям, но конь Руджьери сделал это не в показанном месте, а среди реки, где они остановились поить. «Бог тебя убей, тварь ты этакая, совсем, как твой хозяин!» — Ближний человек заметил эти слова, и когда на другой день они вернулись ко двору, король попросил Руджьери объяснить ему свое обращение к мулу. «Я сравнил вас с ним, отвечает Руджьери, потому, что как вы дарите, кому не следует, и не даете, где надо, так и он не помочился, где надо было, а там, где не подобало». — Не моя в том вина, а в твоей доле, не позволявшей мне одарить тебя. Что это так, я докажу тебе на деле, говорит король и ведет его в обширный покой, где по его приказанию поставили два больших запертых ларца: в одном из них царский венец и скипетр, держава и всякие драгоценности, другой полон земли: выбери, какой хочешь, и посмотри, я ли несправедлив к твоим доблестям, или твоя доля. Выбор Руджьери падает на ларец с землею, но король решается воспротивиться усилиям судьбы и, подарив Руджьери ларец, которого она его лишила, отпускает его домой.

Мотив двух или трех ларцов, всегда связанный с идеей судьбы, несколько поднятый в своем значении в «Венецианском купце» Шекспира, встречается в разных сказочных приурочениях¹⁹². Для источника Боккаччо важна более определенная схема: служилого человека, отпущенного без награды, потому что такова его судьба.

В «*Avventuroso Siciliano*»¹⁹³ некий рыцарь служит у английского короля и также считает себя обойденным его милостью, тогда как другие одарены без разбора. Следует эпизод с мулом, которого рыцарь убивает: так отомстил бы он его хозяину! Король прослышал об этом и, узнав, в чем дело, богато одаряет рыцаря.

Эпизода с ларцами нет, он скорее выпал в оригинале повести, несколько скомканной, чем был введен Боккаччо. — Подобная же схема могла быть известна автору немецкого «Руодлиба»⁴⁴ и лишь разбиться в его изложении: Руодлиб служит верой и правдой нескольким господам, но ничего не заслужил у них; тогда он решается поискать счастья на чужбине, у «большого рыцаря», который, отпуская его от себя, предлагает ему на выбор: одарить его казной, либо мудрыми изречениями. Руодлиб выбирает последнее, но царь дает ему еще два серебряные, снаружи обмазанные тестом, коровай, наполненные золотом и разными драгоценностями, содержимого которых он не знает, но которые он должен вскрыть в присутствии матери и невесты. Коровай отвечают ларцам¹⁹⁴ и, быть может, стояли прежде в связи с мотивом, что Руодлиб удалился, ничего не заслужив.

Идея «доли», затушеванная в «Avventuroso Csiciliano» и «Руодлибе», выступает ярко в повести «Katha-Sarita-Sagara»: в городе Лакшапуре жил царь Лакшадатта, всех щедро одаривший, и был у него слуга, по имени Labghadatta, день и ночь стоявший у ворот, с полосой кожи на бедрах, вместо одеяния, но царь ничего не давал ему, хотя видел его храбрость на охоте и в битве. На шестой год он ощутил к нему жалость: «Почему бы не дать ему чего-нибудь, но скрытно, чтобы испытать, искуплена ли его вина, и обратит ли на него свой лик счастливая доля или нет?» В присутствии всех он дружелюбно подозвал его к себе и велит ему произнести какое-либо свое изречение. Тот говорит: «Счастье всегда нисходит на человека состоятельного, как реки наполняют море, а бедняку не показывается и на глаза». В награду за это царь дает ему лимон, наполненный драгоценностями, о чем присутствующие сожалеют, полагая, что то — простой лимон. Какой-то нищий выпрашивает его у слуги, в обмен платья, и подносит царю, который удивлен и опечален, что вина бездельного еще не стерта. На следующий день повторяется та же сцена дара и обмена; так и в третий раз; на четвертый бездельный роняет лимон, драгоценности из него выкатились, а царь говорит: «Этой хитростью я хотел дознаться, взглянет ли на него счастье, или нет; теперь его вина стерта». И он одаряет и возвышает бедняка¹⁹⁵.

Если в индийской повести выбор из нескольких ларцов замечен рядом неудач с одним и тем же даром, то русская сказка возвращает нас к сцене Боккаччо, но с иным разрешением: Данило служит у царя, но ему ни в чем не везет, и дело у него не спорится. Взял царь, насыпал три бочки, одну — золотом, другую — углем, третью песком, и говорит Даниле: «Коли выберешь золото, быть тебе царем, коли уголь — ковалем, а если песок, то взаправду ты

несчастный: бери себе коня и сбрую и уходи из моего царства». Данило выбрал себе бочку с песком.

Подобный народный рассказ мог быть источником новеллы Боккаччо; он не изменил его сути, но ее фаталистическое содержание служит ему примером щедрости или великодушия испанского короля, как в другом случае та же идея неизбежности судьбы получила у него своеобразное освещение: судьбы, обусловленной роковой красотой.

Мы имеем в виду прелестную новеллу об Алатиэль¹⁹⁶; ее имена¹⁹⁷ и место действия¹⁹⁸ указывают, может быть, на арабский Восток; приключения напоминают отчасти канву романа Ксенофонта Эфесского и одну сказку «1001-й ночи», там и здесь с сюжетом красавицы, Антии или Сирийки, подвергающейся на далеких путях и среди тысячи случайностей опасности потерять свою честь — и остающейся целомудренной. У Боккаччо остается лишь внешний вид, заверение целомудрия, видимость идет за суть, все дело в вере; и почему бы нет, по пословице, уста от поцелуя не умаляются, а как месяц обновляются? Это героическая повесть наизнанку, торжествует не добродетель, а нечто другое, чего мы не назовем порочностью: в нем слишком много наивного, бессознательного, невменяемого. Надо было сильно переработать тип невинной красавицы, преследуемой рядом злополучий, чтобы придти к такому радикальному его превращению, но очень вероятно, что Боккаччо имел в виду не рассказы этого рода, а какой-нибудь другой, в котором роковое нецеломудрие было основной ситуацией. Такова повесть «Katha-Сарит-Сагара», которая могла дойти до Боккаччо в отражении какого-нибудь мусульманского пересказа¹⁹⁹. Самара, король видьядгаров, проклял свою дочь Анангапрабгу за то, что в самомнении своей красоты и юности она отказывалась от брака: она сойдет на землю, станет человеческим существом и никогда не будет счастлива в супружестве. Она родится под именем Анангарати, как дочь короля Магаварахи, и также обнаруживает неохоту к браку, чванясь своей красотой: ее мужем должен быть человек красивый, храбрый, обладающий каким-нибудь диковинным умением. Являются четыре соискателя: один — судра, чудесный ткач, второй — ваисья, понимающий язык всех зверей и птиц, третий — кшатрия, всех превосходящий умением владеть мечом, четвертый — брахман Дживадатта, некрасивый собою вследствие тяготеющего на нем проклятия (он полюбил дочь одного отшельника), поклонник богини Дурги, силой которой он оживляет мертвецов. Никто из них не нравится красавице, да и астролог объявляет, что она — видьядгара, проклятие которой кончится через три месяца, и ее брак совершится на небе. В означенный срок девушка дей-

ствительно обмирает, и Дживадатта в отчаянии, что не в силах ее оживить, готов убить себя, когда является Дурга, останавливает его, вещает о доле Анангапрабги и дает ему меч, с помощью которого он станет переноситься по воздуху и будет непобедим. Дживадатта летит в царство отца Анагапрабги, побеждает его в бою и понуждает выдать за него дочь. Некоторое время он живет с ней счастливо, но затем ему захотелось вернуться на землю, в смертный мир, на что дальновидная жена соглашается лишь неохотно. По ее просьбе они останавливаются отдохнуть на горе; здесь начинаются любовные приключения Анангапрабги. Первое напоминает мотив, знакомый средневековой повести и народной, напр., сербской песне: влекомый роком, Дживадатта просит жену спеть что-нибудь; сам он заснул, а песня привлекает внимание короля Гаривары, охотившегося там и искавшего, где бы напиться. Он увлечен красавицей, она безумно влюбилась в него, сама открывается ему, велит взять волшебный меч мужа и побуждает к бегству, пока тот не проснулся. У нее явилась было мысль схватить своего милого и улететь с ним на небо, но ее предательство лишило ее знания, вспомнилось и проклятие отца, и она опечалилась. Король утешает ее: от судьбы не уйти, как от своей собственной тени. Она уезжает с ним, а муж, проснувшись, хватился ее и меча, загоревал, ищет на горе и в лесах, но напрасно. В одной деревне он встретил брахманку; она — вещая, потому что даже во сне ей не видится никто, кроме мужа, все мужчины ей братья, и она не отпускает ни одного гостя, не учествовав его. Она-то и говорит Дживадатте, что его жена увезена: такова ее судьба, что она покинет и короля и будет жить с другими. Эти слова вразумили Дживадатту: он оставил мысль о жене, начинает странствовать по святым местам и вести жизнь отшельника. — Между тем Анангапрабга убегает от Гаривары с учителем танцев, которого оставляет для молодого игрока, а у него ее отбивает его приятель, богатый купец Гираньягупта. Услышал о ее несравненной красоте царь Вирабаху, но не похитил ее, а остался в пределах честности. Когда Гираньягупта прожился, поехал торговать, чтобы поправить свои дела; в одном городе он знакомится с рыбацким атаманом Сагараварой и с ним и с женой садится на корабль: буря разбивает его, Гираньягупту приняло купеческое судно, а рыбак посадил Анангапрабгу на доски, связанные веревкой, и доплыл с ней до своего города, где она и стала его женой. Но она уходит от него с одним кшатрией, а затем отдается королю Сарагаварману. Тут кончилось и проклятие, бывшее причиной того, что она, погнушавшаяся одним мужем, проявила такую страстность ко многим мужьям: она успокоилась с своим супругом, как на лоне моря успокаиваются реки.

В новелле Боккаччо нет вступительного эпизода с проклятием, объясняющим роковую долю красавицы, но идея судьбы выражена ясно: Памфило желает доказать своим рассказом, что ни одно человеческое желание не застраховано от случайностей судьбы, и говорит о «роковой красоте одной сарацинки, которой, по причине ее красоты, пришлось в какие-нибудь четыре года сыграть свадьбу до девяти раз»²⁰⁰. Алатиэль отправлена отцом, султаном Вавилонии, в замужество к королю дель Гарбо, но ее корабль разбит бурей, и она поочередно попадает в руки Периконе де Висальго, его брата, генуэзских корабельщиков, морейского принца, афинского герцога, сына константинопольского императора, султана Осбека, его приближенного Антигона, купца из Кипра — и наконец своего нареченного жениха, которого она завершила в своей девственности и с которым долгое время жила в веселии. На меня это ироническое заключение с следующей затем легкомысленной выходкой — об устах, не умяляющихся от поцелуя, — действует, как сознательный диссонанс, неожиданно разрешающий мелодию фатализма. Он наполняет новеллу об Алатиэль; нет проклятия отца, его заменила идея красоты, культ которой обновился с обновлением гуманистических интересов. Она — неотразима: Фьямметта, покинутая Панфило, видит в ней свое несчастье²⁰¹, Алатиэль — свой рок²⁰². Кто бы ни увидел ее, не может не влюбиться, не пожелать овладеть ею. Когда в конце рассказа, готовясь открыться служителю своего отца, Антигону, она говорит ему, что желал бы скорее умереть, чем вести жизнь, какую вела²⁰³, она несомненно говорит от сердца, в полном сознании, что пережитое ею было и бедствием и позором. А между тем переживала она его как-то бессознательно, горюя и отдаваясь, чередуя слезы и примирения с судьбой. Ее любовник Периконе убит своим братом, Маратом, с целью овладеть ею; она много сетовала о том, а затем, привыкнув к Марату, забыла о Периконе, и ей начинает казаться, что все обстоит благополучно²⁰⁴; сын константинопольского императора, Константин, похитил ее у афинского герцога; она оплакивает свое несчастье, но «затем, утешенная Константином, она, по примеру прошлого, начала находить удовольствие в том, что уготовила ей судьба»²⁰⁵. Она может показаться ветреной, живущей моментами наслаждения и короткими приливами неглубокого горя, но лишь так психологически понятая она и могла явиться безотчетной игрушкой судьбы, прирожденной ей с красотой, и фаталистический тип народной сказки — стать живым образом, симпатичным в своей человеческой слабости.

Это «очеловечение» типа мы склонны приписать художническому почину Боккаччо; именно желание определить характер это-

го почина и побудило нас сопоставить несколько новелл Боккаччо с другими, которые могли быть его источниками, но в большей части случаев служат лишь свидетельством, что схемы его новелл существовали в более ранних литературных и народных пересказах. Это лишает нас возможности усчитать значение его личного вклада, сознательного выбора и тех изменений, которые он счел нужным предпринять в содержании унаследованных сюжетов.

IV

Попробуем подойти к тому же вопросу с другой стороны: со стороны стиля.

Уже одно сравнение новеллы Боккаччо с предшествовавшим ему литературным рассказом обличает большую разницу: там все схематично, зачаточно в фразе и плане, здесь все развито, чувствуется стремление к полноте, нередко переходящей в излишество. Боккаччо видимо и сознательно выписывает новеллу, внося в ее обработку не только свой психологический опыт, но и неистощимый запас формул и оборотов, вычитанных у классиков. Можно сомневаться в состоятельности этого сочетания: иной цicerоновский период, общее место софизма кажется не в ладу с содержанием и положениями рассказа; речь излишне расчленяется и изобилует риторическим повторением вопроса, антитезами; эпитет утомляет своей обязательностью, преобладанием превосходной степени над положительной: красивейший, величайший и т. д. Мы уже знаем, что эта несоразмерность стиля и содержания у Боккаччо древняя, начиная с «Филострато» и «Филоколо»²⁰⁶. Цель искупала средства: надо было поднять прозу новеллы до прав литературного рода, а где было найти для этого внешний стилистический материал, как не у классиков? Они были образцами изящного, на них воспитался культ «украшенного» слова, их приемы обязывали писателя, из них брали огульно, неразборчиво, закупленные поэзией звучной речи; они и полонили своей фразой и риторикой и воспитывали вкус к более свободному творчеству.

Защита ораторского и риторского искусства у Боккаччо в его «De Casibus»^{207 46*}, вызванная панегириком Цицерону, переходит в похвалу нарядного, мерного слова (*moderata*) вообще. Дар слова — это то, что отличает нас от животных, орган человеческой мысли, науки, говорит он; но есть два рода речи: та, которой мы научаемся у кормилицы, простая, грубая, общая всем, и другая, которую бессознательно усваивают немногие уже в летах, украшенная, цветистая, связанная известными правилами. Какой же неразумный не предпочтет последнюю и не потщится очистить и сде-

лать изящным орудие, служащее столь высоким целям? Не всегда же мы обращаемся лишь к слугам, чтобы они подали нам пищу, не все беседуем с крестьянином о сельских нуждах; обращаться с такою же речью к Творцу неприлично, да и в иных случаях неумелая речь приводила к нежеланной плачевной развязке, ибо говорящий не владел искусством слова, смотря по обстоятельствам, то сурового и колкого, то умиротворяющего, изящного и красивого или полного наставительности, поддержанного соответствующей дикцией — когда, например, надо умиловить разгневанного властителя, развеселить печального, ободрить коснеющего, поддержать погрязшего в лени и сладострастии. Вот почему надлежит прилагать всякое старание к украшению речи; это не только требование необходимости, но и простого приличия: мы ведь не ограничиваемся тем, что защищаемся от холода и солнца крышей и стенами из дерна и тростника, а поручаем устройство наших жилищ ученым мастерам; ту же заботу обнаруживаем мы и в одежде, утвари, пище. Как же пренебречь нам речью, если только найдутся учителя? Она, прельщая слух, увлекает волю и услаждает ум. Как согласное созвучие струн, овладевая нашим духом, на первых порах как бы растворяет его своею сладостью, а затем собирается в один аккорд, так украшенная речь, воспринятая душою, вначале нежно берedit ее и затем захватывает всецело, и слушающие стоят изумленные, неподвижные, готовые отдаться говорящему.

Это, в сущности, похвалы ораторской риторике, но стилисты ранней поры Возрождения неразборчивы в своих литературных образцах, и проза «Декамерона», тщательно выработанная, указывает на такое смешение. Именно ее стилизация является одной из главных заслуг Боккаччо — хотя он видимо ее отрицает: защищая свои рассказы в введении к 4-му дню, он говорит, что писал их «не только народным флорентийским языком, в прозе и без заглавия, но и, насколько возможно, скромным и простым стилем»²⁰⁸. «Без заглавия» передает «*senza titolo*»; это точно, но требует объяснения, ибо не выражает того, что имеет в виду.

«Декамерон», т. е. десятидневник, не заглавие, выражающее содержание труда, во всяком случае ничего не обещающее, скромное; это и хотел, по-видимому, сказать Боккаччо, играя двояким значением латинского *titulus*: слава, известность — и заглавие. Когда-то Фьямметта превозносила его стихи *con sommo titolo* (предисловие к «Тезеиде»), т. е. давала им высокую цену; о себе Боккаччо говорит в одном из юношеских писем, что он живет *sine titulo*²⁰⁹, т. е. без славы, невидно; наоборот, выражение Фьямметты о своей книжке, что она обойдется без «красивых миниатюр или пышных заглавий»²¹⁰, передает овидиевское «*Nec titulus minio... notetur*»²¹¹.

Изгнанный из Рима отчасти за свою «*Ars Amatoria*», Овидий посылает туда свой труд: он печален, как его автор, не расписан; в этом смысле о нем и говорится далее: у тебя нет (расписного) титула, но тебя узнают по цвету²¹²; кто тебя отринет, тому скажи: Взгляни на мое заглавие, я не наставник любви²¹³; когда вступишь в мой дом, увидишь своих братьев: одни открыто показывают свои заглавия, три другие²¹⁴ прячутся в темном углу²¹⁵. — Они только скрывают свои заглавия, будто стыдятся. Средневековые переписчики поняли *sine titulo*, как заглавие, надписывая им три книги *Amorum*; так обозначает их и Боккаччо в комментарии к «Божественной Комедии»: их можно так назвать, говорит он, потому что у них не один, цельный сюжет, от которого можно было бы отвлечь заглавие, а множество меняющихся от одного стиха к другому²¹⁶. В этом смысле и «Декамерон» был бы книгой *sine titulo*.

Но это не все. Когда Боккаччо впервые выступил на защиту своего труда, он, очевидно, еще не стыдился его содержания, а заявлял лишь то, что говорил о себе Овидий: что на великие сюжеты он неспособен, пашет крохотное поле²¹⁷; в таком случае выражение *senza titolo* означало бы, что «Декамерон» написан «без претензий», не про тех, кто учился в Афинах, Болонье или Париже, не для изоштивших свой ум в науках, а на потеху молодух, для которых «было бы глупо выискивать и стараться изобретать вещи очень изящные и полагать большие заботы на слишком размеренную речь»²¹⁸; надо было рассказывать пространно, имея в виду не учащих, а тех, «которых едва хватает на прялку и веретено»²¹⁹. И вместе с тем в «заключении» «Декамерона» Боккаччо нашел нужным оговорить именно свой стиль, изложение; он, стало быть, дорожил тем и другим, и мы вправе сомневаться в его искренности. Нам знакома его скромность, всегда подбитая сознанием, что у него есть право на зависть. Он писал без претензии, а «бурный и пожирающий вихрь зависти», долженствующий «поражать лишь высокие башни и более выдающиеся вершины деревьев», поразил и его, всегда старавшегося «идти не то что полями, но и глубокими долинами»²²⁰. Но «одна лишь посредственность не знает зависти»²²¹, и «потому да умолкнут хулители», оставив его при своем²²². Так говорят лишь о том, чему дают известную цену; цену относительную: «Декамерон» дописывался в ту пору, когда Боккаччо обубла исключительная любовь к классической, латинской поэзии, и его итальянские произведения казались ему чем-то ребяческим и жалким. В этом, может быть, другое, на этот раз искреннее объяснение его собственной оценки «Декамерон»: без претензии; все вместе могли быть вызваны критикой, которую встретила его книга при своем появлении.

Как старательно трудился Боккаччо над стилем и композицией «Декамерона», иное развивая, иное выключая, в этом легко убедиться, сравнив, например, типы стариков в «Амето»²²³ и «Декамероне», II, 6, и две новеллы, дважды обработанные автором на расстоянии каких-нибудь десяти лет: в «Филоколо», кн. V, в эпизоде любовных бесед, которыми руководит Фьямметта²²⁴, и в десятом дне «Декамерона», в новеллах 4-й и 5-й. Содержание первой пары рассказов, мотивы которых попали, вероятно, из какого-нибудь еврейского источника и в нашу «Палею», следующее: некий рыцарь тщетно ухаживает за женой другого; чтобы отвязаться от него, она ставит ему, как условие своей любви, требование, исполнение которого кажется ей невозможным: доставить ей в январе цветущий сад. Рыцарь исполняет это с помощью некроманта, и красавица смущена; выведав от нее причину ее печали, муж настаивает на том, чтоб она сдержала свое слово, и она идет; когда рыцарь узнает, что она явилась к нему лишь по желанию мужа, он, пораженный его великодушием, отказывается от своих прав, а некромант, в борьбе того же чувства, — от платы, выговоренной за его услугу. Кто из троих проявил более великодушия: муж, рыцарь или волшебник? Об этом долго рассуждают собеседники в «Филоколо»²²⁵; в «Декамероне», где этому рассказу отвечает 5-я новелла 10-го дня, этот вопрос едва намечен²²⁶. «Филоколо» помещает место действия в Испании; в «Декамероне» география другая: Фриули, и именно Удине; все действующие лица, кроме некроманта, названы по именам, в «Филоколо» только двое, и имена другие: рыцарь Тарольфо и некромант Тебано. Одно новое лицо введено в новеллу «Декамерона»: женщина, которая служит рыцарю для посылок к его даме и передает ему о ее желании — иметь чудесный сад; но это мелочная подробность, ничуть не обогащающая действия. Важнее выключение целого эпизода из новеллы в «Филоколо», занимающего почти ее половину. В «Декамероне» рыцарь посылает по всем краям света искать кого-нибудь, кто бы устроил ему требуемую диковинку; является волшебник и своими чарами создает сад. Все это рассказано в нескольких строках. В «Филоколо» сам рыцарь отправляется на поиски, объехал весь запад, очутился в Фессалии; однажды на заре он идет по полю, когда-то обогренному римскою кровью (фарсальское); пошел один, чтобы свободнее было предаваться грустным мыслям и видит маленького, сухопарого, бедно одетого человека, собирающего травы. Между ними завязывается разговор. «Разве ты не знаешь, где ты? — спрашивает Тарольфо незнакомец: — яростные духи могут здесь учинить тебе зло». — «Моя жизнь и честь в руках господ, да и смерть была бы мне мила». — «Почему так?» — допрашивает

незнакомец. — «К чему говорить?» — нехотя отвечает рыцарь, не ожидая себе помощи, тем не менее он рассказывает, в чем дело, и слышит упрек, что по платью о людях не судят, что под рубищем скрываются порой сокровища знания. Незнакомец оказывается некромантом из Фив; согласившись с рыцарем за половину его состояния устроить ему сад, он едет с ним, — и мы присутствуем при сцене заклинаний и чар. Разоблачившись, босой, с волосами, распущенными по плечам, некромант выходит из города ночью; птицы и звери и люди спят, на деревьях не шелохнутся не успевшие еще опасть листья, влажный воздух дремлет, блестят одни лишь звезды, когда он приносит жертвы и творит молитвы Гекате, Церере, всем тем богам и силам, с помощью которых он совершил столько чудес, заставлял луну достигать полноты, чего другие добивались, ударяя в звонкие тазы²²⁷, и т. д. Внезапно перед ним явилась колесница, влекомая двумя драконами: сев в нее, он мчится по всему свету: Африка и Крит, Пелий, Отрис, Осса и Монтеперо, Апеннины и Кавказ, берега Роны, Сены, Арно и царственного Тибра, Танаиса и Дуная мелькают перед нами, всюду он собирает злаки, коренья и камни; когда на третий день он вернулся назад, от аромата его чудодейственных зелий драконы помолодели, сбросив старую шкуру. Затем начинается волхвование: в котле, наполненном кровью, молоком и водою, варятся принесенные снадобья, всевозможные семена и злаки, иней, собранный в прошлые ночи, мясо страшных ведьм, оконечности жирного козла, щит черепахи, печень и мозги старого оленя. Чародей мешает все это веткой оливы, и она зазеленела, расцвела и покрылась черными ягодами; тогда он орошает чудесной жидкостью место, назначенное для сада, и посаженные там сухие тычины оделись зеленью, земля — травой и цветами. Чары исполнились.

Весь эпизод заклинания воспроизводит рассказ Овидия²²⁸ о чарах, которыми Медея возвращает юность старику Эзону; это почти перевод, кое-где с обмолвками²²⁹, мотивами из Вергилия и Лукана и распространениями: подновлена география, вместо *Tellus*²³⁰ ^{47*} названа Церера, самое чудо с садом подсказано той подробностью чар, где от капель, упавших на землю, она зазеленела и покрылась цветами²³¹.

Автор «Декамерона» вышел из периода центона, сумел освободиться от игры в эрудицию, пожертвовав ею для экономии рассказа, в котором проделки некроманта грозили заслонить основной мотив. Мотив остался тот же, что и в «Филоколо»: борьба великодушия, хотя нельзя сказать, чтобы преимущество психологической обоснованности было на стороне нового пересказа. В «Филоколо», когда дама убедилась в появлении сада и рыцарь напомнил ей о се

обещании, она, не зная, как быть, говорит ему, лишь бы отделаться на первый раз, чтоб он подождал, пока муж выедет куда-нибудь из города; затем она открывается мужу, и тот, не пожурился ей, ибо знал ее чистоту, по долгом размышлении велит ей пойти и исполнить, что обещала. Тарольф естественно изумляется не тому, что она явилась к нему не одна, а тому, что муж, по-видимому, нигде не уезжал; оттого он и спрашивает ее: как могла она прийти к нему, не повздорив с мужем? — В «Декамероне» многие из этих подробностей затушеваны не к ясности дела и психологической мотивировки: исчезла та растерянность, которая заставила красавицу сослаться на возможный отъезд мужа, и рыцарь дивится лишь тому, что она пришла не одна. Когда она покаялась мужу, тот, убежденный в ее невинности, держит ей речь: как опасно внимать любовным посланиям, ибо сила слов, воспринимаемых слухом и проникающих в сердце, могущественнее, чем предполагают обыкновенно, и делает для любовников все возможным. Затем он велит ей идти, но его великодушие не цельное, оно умаляется софизмом и соображением, не имеющим ничего общего с жертвой: пойдешь, постарайся сохранить свою честь, а коли нет, отдайся телом, не душой; он не скрывает даже того, что его побуждает к его решению, между прочим, страх, как бы рыцарь, обманутый в своих ожиданиях, не побудил некроманта учинить с ними что-нибудь худое! — Очевидно, лишь склонность к избыточному подробностям, к внешнему развитию повела Боккаччо к такому ухудшению типа²³².

Образчиком риторического распространения может служить 4-я новелла десятого дня в сравнении с 13-ым вопросом V-й книги «Филоколо». Содержание напоминает флорентинскую быль о Джиневре дельи Альмери, воспетую каким-то народным певцом XV века. В «Филоколо» имен нет, в «Декамероне» рассказ обставлен именами и итальянской географией²³³. Один рыцарь любит жену другого, но без взаимности; пока он уезжает на службу в другой город, его милая обмирает в родах, не разрешившись от бремени, и похоронена, как умершая. Проведав об этом, решившись взять с нее, хотя и мертвой, поцелуй, он тайно возвращается, проникает в склеп и, обнимая покойницу, чувствует в ней признаки жизни. Тогда он извлек ее из гробницы и ведет к своей матери; их попечениями она возвращена к жизни и родит сына. По желанию рыцаря, она остается у его матери, пока он не приедет, отбыв срок своей службы; вернувшись, он задает богатый пир, на котором присутствует и муж мнимой покойницы; ему-то рыцарь торжественно передает жену и сына.

В «Филоколо» эта повесть о великодушии рассказана довольно бедно. На пиру даму выводят в том самом платье и тех же украше-

ниях, в которых она была похоронена; она сидит рядом с мужем и молчит, тогда как тот приглядывается к ней и наконец спрашивает рыцаря, кто она. — Не знаю, отвечает он, я вывел ее из очень скорбного места; и дама подтверждает это иносказательно: он привел меня сюда, неведомым путем, из всем желанной, блаженной жизни. Лишь после пира рыцарь ведет всех в комнату, где показывает ребенка, и совершается признание.

В новелле «Декамерона» все внимание обращено на сцену пира: получается театральный эффект, потому не производящий особого впечатления, что он сознательно предусмотрен и рассчитан главным действующим лицом. Собрав гостей, рыцарь говорит им, что намерен соблюсти в Болонье персидский обычай: там, кто хочет особо учествовать друга, приглашает его к себе и показывает, что у него есть самого дорогого, уверяя, что еще бы охотнее показал ему все сердце. Но прежде чем соблюсти это, рыцарь просит разрешить одно его сомнение: если кто-нибудь, не дождавшись кончины верного слуги, выбросит его на улицу, а другой его подберет и излечит, вправе ли первый хозяин слуги сетовать, если второй откажется возратить его? Когда все ответили, что не вправе, рыцарь велит позвать на пир даму, которая и является с ребенком на руках: «Вот что у меня наиболее дорого», — говорит он. Все смотрят на нее, особенно муж: ее начинают расспрашивать, она молчит по уговору. «Да она у вас немая, говорят рыцарю; кто же она такая?» — «Это тот верный слуга, которым не дорожили ближние, а я извлек из объятий смерти». — И он рассказывает, как было дело.

Предложенный нами анализ новелл в их последовательной обработке подготовил нас к общему вопросу: о Боккаччо как стилисте. Приступая к нему, не следует упускать из виду исторической точки зрения, не увлекаться, вместе с недавними беззаветными поклонниками Боккаччо, всякой его фразой, как пробным золотом; надо помнить, с другой стороны, что критического текста «Декамерона» мы до сих пор не имеем, и что многое неладное и шероховатое в его изложении может оказаться наследием переписчика. Тем не менее многое иное, столь же шероховатое, остается и в критическом тексте: наследие борьбы с латинским периодом, отчасти доказательство того, что, несмотря на несколько лет труда²³⁴, «Декамерон» все же не получил окончательной отделки. На это указывают мелкие противоречия в подробностях новелл, обратившие внимание уже одного из древних переписчиков «Декамерона», Маннелли²³⁵. Оттуда ничем не объяснимое повторение одного и того же слова в нескольких строках, на что уже в начале XVII века указывал Paolo Beni (Anticrusca, 1612 г.): так в новелле

10-й шестого дня слово *арета* (открыв, открытой) стоит трижды почти подряд, в начале VII, 4 четыре раза *fu* (был, была) в тех же отношениях, в VIII, 3 столько же раз поражает глагол *segare* (искать), в новелле о Гризельде злоупотребление словом *опог* и глаголом *mandare* (*mandato*, *mandò*, *mandato*)²³⁶. Но есть повторения и другого рода. Десятая новелла 1-го дня начинается так: «Достойные девушки, как в ясные ночи звезды — украшение неба, а весною цветы — краса зеленых полей, так добрые нравы и веселую беседу красят острые слова» и т. д. Это введение почти дословно воспроизведено в 1-й новелле VI-го дня; так первые строки I, 5 совпадают с началом VI, 7, две новеллы подряд²³⁷ кончаются одинаковым пожеланием: да пошлет Господь и нам насладиться нашей любовью.

Не все в этих повторениях следует, быть может, объяснить недосмотром: у Боккаччо есть любимые образы, афоризмы, обороты, которые снуют в его памяти и просятся под перо. Примеры тому мы не раз встречали до «Декамерона»: девушки бродят в воде²³⁸; молодой человек наблюдает из потаенного места за любовной или другой сценой²³⁹; огонь охватывает сухие предметы²⁴⁰; сорвать розу, не уколовшись шипами²⁴¹; бык валится, сраженный смертельным ударом²⁴²; человек жаждет того, чего у него нет, ему нравится чужое²⁴³; культура развивается поступательно²⁴⁴; сны бывают вещие²⁴⁵ и т. п. Брат Чиполла²⁴⁶ морочит своих наивных слушателей такими же рассказами о небывалых странах, как Мазо дель Саджио — простака Каландрино²⁴⁷; когда случилось что-либо необычное в хорошем или дурном смысле, рассказчик так обращается к слушателям: «Как все было — это вы можете себе вообразить»²⁴⁸ и т. д. Такие общие места можно встретить у каждого поэта, иные навеяны чтением, повторяются по косности, другие характерны для тона мирозерцания.

Есть еще род повторений, объясняемых самым планом «Декамерона» и свойственной Боккаччо крохотливой обстоятельностью. Десять раз встает день над обществом рассказчиков, и всякий раз нам говорят, что они поднялись, погуляли, собрались для беседы, спели несколько песенок и пошли спать по усмотрению короля или королевы. Это, вероятно, так и было, но в пересказе утомительно; Боккаччо не ищет разнообразия, или находит его в мелочах; только введение в IV-й день разнообразится спором Тиндаро с Личиской, конец — прогулкой в Долину Дам, да в заключении V-го дня есть бойкая сцена с Дионео, наивно напрашивающимся на песни.

Самое чередование рассказов, иногда совершенно случайное, отвечающее случайностям беседы²⁴⁹, вызывало одни и те же по-

ложения, которые и воспроизводятся в точности: когда новелла кончилась, и ее обсудили или по поводу ее посмеялись, королева или король велит продолжать другому. Рассказчик или рассказчица начинают с общего, по большей части нравоучительного введения, иногда в связи с предыдущей новеллой; начало рассказов типическое, напоминающее свободные приемы сказочника: жил недавно тому назад; итак, скажу; много прошло времени; немного лет прошло; итак, вы должны знать; был когда-то, и т. п. Заключения представляют больше оттенков; смотря по содержанию новеллы это либо общее место (долго и добродетельно прожили; подобию-поздорову), либо пожелание (да устроит, пошлет бог), прибаутка (уста от поцелуя не умяются), или утверждение, что так-то было: «таким-то образом наставляют уму-разуму тех, кто не вынес его из Болоньи»²⁵⁰.

Перейдем с той же стилистической точки зрения к внутренней разработке самих новелл. Что нередко поражает в их композиции, это преобладание эпизода, разработка частных, невнимательная к условиям общего плана, который они застыт, как бы ни были они интересны сами по себе. Уже в «Филоколо» и «Тезеиде», в «Ninfale Fiesolano» и «Фьямметте»²⁵¹, мы встречали целые главы и песни, перераставшие целое; для «Декамерона» образцом может служить известная новелла о Чимоне²⁵²: она и памятна нам исключительно одной своей частью, рассказом о том, как любовь преобразила грубого, неотесанного юношу; но с содержанием самой новеллы он вовсе не вяжется необходимо, им не обусловлен: и не просвещенный любовью, как «Амето», Чимоне мог бы увести Ефигению, попасть в тюрьму и снова увлечь свою милую. Но такова особенность Боккаччо, что он отдается именно эпизоду, не минует ни одной мелочи, не оглядев ее со всех сторон, не исчерпав до дна, не взяв от нее всего, что она может дать, точно лакомка, медленно смакующий каждую крошку. Эта особенность его таланта, выражающаяся и в его стиле, изобильном и не суггестивном, и делала его поочередно, смотря по качеству материала, то чутким аналитиком, внимательно взвешивающим всякий факт жизни, черту характера, то диалектиком, извлекающим из данного тезиса все, что лежит в нем самом абстрактно, логически. Это то же сочетание видимо противоположных качеств, как в таланте Овидия; у гуманистов оно объясняется любовью к звучной фразе, к общему месту, апофтегме; что в таких случаях ритор нередко перечил психологу, понятно само собою. Недаром флорентийские аристархи упрекали Петрарку, что предсмертная речь Магона в его «Африке» не отвечает ни моменту, ни годам его героя. Петрарка защищается в письме к Боккаччо²⁵³, допуская, что красноречие, не идущее к лицу и

делу, не спасает; в этой ошибке он будто бы неповинен, — и в том же письме он сам противоречит себе, рассуждая по поводу лихорадочной зависти критиков — о лихорадке, которой одержимы лев и коза, с ссылками на классиков и этимологиями. — Когда в новелле Боккаччо Танкред открыл любовную связь своей дочери Гисмонды с худородным Гвискардо, она защищает себя мужественно, не смущаясь, но ее речь в оправдание законов юности, равноправности людей и бессловной любви — защитительная речь, долженствующая показать величие ее духа, слишком размерена для уличенной девушки и переживаемого ею настроения²⁵⁴. Так у Овидия, готовясь умереть, Канака^{48*} сама себя изображает сидящей, с пером в правой руке, обнаженным мечом в левой и хартией, лежащей на ее лоне²⁵⁵. Так объясняется странная незастенчивость Гризиды²⁵⁶ и Бьянчифьоре²⁵⁷ у Боккаччо, Миранды — в шекспировской «Буре». Здесь ритор подсказывал психологу.

Разумеется, следует принять в расчет, что, изображая Гисмонду, Боккаччо имел в виду один из тех героических типов, которые жизнь являла редко, и которые невольно принимали статуарный характер антика. Классические увлечения принесли свои плоды: герои и героини не могут не быть величественны, они стоят на котурах, их речь спокойна и торжественна даже ввиду смерти, как у Гисмонды или у Митридана²⁵⁸; сами они слишком сдержанны среди испытаний, как Джиневра²⁵⁹, Джилетта²⁶⁰ или Гризельда²⁶¹. Если в подобных случаях известная деланность подсказана средой, искавшей в древности идеалов казового величия, и риторизм понятен, как средство, в других он сам себе служит целью. Маэстро Альберто, защищающий перед мадонной Мальгеридой свое старческое увлечение²⁶², жены, логически оправдывающие свое падение²⁶³, еще не выходят из правды жизненного типа, но когда Зима, объясняясь с своей дамой, обязанной молчанием, держит ей речь от себя и от нее²⁶⁴, когда Тедальдо, вернувшись к своей милой, неузнанный, подробно развивает перед ней, что ее холодность к нему была татьбой и непристойным делом, ибо она отняла у него — его собственность; когда Джизиппо, уступая свою невесту другу Титу, уверяет его, что, отдав ее лучшему, он сам не теряет ее, и оба долго рассуждают на тему о дружбе²⁶⁵, — все это выходит из границ психического момента, точно он выделен из действительности, и над ним орудуют отвлечениями, не гнушаясь крайним софизмом. Всего ярче обнаруживается этот прием в новелле о школяре, которого провела вдова, а он отомстил ей, заманив ее, обнаженную, на башню, и, стоя внизу, глумится над ней; большая часть новеллы проходит в обвинительных речах школяра и защитительных речах дамы; те и другие более рассудочны, чем страст-

ны, не забыт ни один аргумент, ни одно положение за и против, ибо не следует «издеваться над учеными», знающими, по большей части, «где у черта хвост»²⁶⁶. Боккаччо забыл критическое положение своих героев и, войдя в роль школяра, в самом деле, переносит нас в средневековую школу.

Такой же обстоятельностью отличаются и другие части «Декамерона», где только был повод проявить качества стилиста. Начну с элемента описаний. У Боккаччо к ним издавна слабость: в «Филоколо» есть подробные до мелочи описания дворцов, убранства, сцен битвы; «Фьямметта» дала нам картинку байского берега, в «Амето» и «Ninfale Fiesolano» есть несколько пейзажей, вещие сны в «Филоколо» раскрывают симпатии непочатой, дикой природы с элегическим настроением человека, хотя вообщето сентиментальное чувство природы, которое почему-то ведут от Петрарки, как позднее вели от Руссо, у Боккаччо не развито. Именно о Петрарке он говорит, что его приковывала к Воклюзу «прелесть уединения»²⁶⁷, манившего к себе поэтов и святых отшельников, потому что в лесах нет ничего искусственного, окрашенного, вредного для ума. «Все созданное природой просто: там высящиеся к небу буки и другие деревья простирают густую тень молодой листвы, там земля покрыта зеленою травой и испещрена разными цветами, прозрачные источники и серебристые потоки спускаются из плодоносного недр гор; там поют пестрые птички, ветви звучат от веяния мягкого ветерка, резвятся звери; там стада и пастуший дом, либо бедная лачужка; все исполнено покоя и тишины и не только ласкает пресыщенные глаза и слух, но и заставляет ум сосредоточиться, обновляя его усталые силы, возбуждая к размышлению о возвышенных предметах» — и к творчеству²⁶⁸. В XI веке Петр Дамиани также воспевал блаженное уединение своей кельи, где для него горели розы любви, цвели в снежной белизне лилии целомудрия, мирт самоистязания, тимьян непрестанной молитвы, где человек снова восходил к Божьему образу, и в борьбе духа и плоти побеждал дух. У Боккаччо центр тяжести переместился: уединение воспитывает поэта, оно необходимо для него, твердит Петрарка, противореча на этот раз Квинтиллиану⁴⁹ и Овидию²⁶⁹. Идеализация природы была лишь следствием потребности культурного человека уйти в себя, обособиться для себя; в такой природе он был один и естественно переносил на нее то чувство одиночества, которого искал, которое находил и среди молчаливых памятников прошлого. У Боккаччо была археологическая жилка, но не ею одной объясняется, почему одиночество природы так часто совпадает у него с культом старины, почему у его Фьямметты панегирик сельской

жизни и первобытной простоты сливается с грустным чувством антика, «нового» для современных умов²⁷⁰.

Но такое настроение держится у Боккаччо недолго; что ему нравится — это природа ласковая, смеющаяся, побежденная человеком, устроенная для житья, пейзаж, привольно раскинувшийся на отлогих холмах, сады, расположенные по геометрическому плану, с дорожками, прямыми, как стрелы, и стадами прирученных диких зверей, которых итальянцы держали в своих садах, французы XIV века выставляли в виде декорации при торжественных въездах своих королей. Таков пейзаж в вступлении к III-му дню²⁷¹, таково в конце VI-го описание Долины Дам; ее поверхность «была такая круглая, точно она обведена *циркулем*, хотя видно было, что это создание природы, а не рук человека; она была в окружности не более полумили, окружена *шестью* не особенно высокими горами, а на вершине каждой из них виднелось *по дворцу*, построенному наподобие красивого замка. Откосы этих пригорков спускались к долине уступами, какие мы видим в *театрах*, где ступени последовательно располагаются от верха к низу, постепенно суживая свой круг. Уступы эти, поскольку они обращены были к *полуденной стороне*, были все в виноградниках, оливковых, миндальных, вишневых, фиговых и многих других плодоносных деревьях, так что и пяди не оставалось пустой. Те, что обращены были к *Северной колеснице*, были все в рощах из дубов, ясеней и других ярко-зеленых, стройных, как только можно себе представить, деревьев, тогда как долина, без иного входа, кроме того, которым прошли дамы, была полна елей, кипарисов, лавров и *нескольких пиний, так хорошо расположенных и распределенных, как будто их насадил лучший художник этого дела*. Небольшой поток, «вытекавший из одной долины, которая разделяла две из тех гор», падая по скалистым уступам, производил приятный шум, «а его брызги казались ртутью, которую, нажимая, выгоняют из чего-нибудь мелкими струйками». Среди долины он образовал «озерко, какие устраивают иногда в своих садах, в виде *питомника, горожане*, когда есть к тому возможность». Оно так прозрачно, что можно пересчитать на дне его камни, следить за юрканием рыбы; воду, оказывавшуюся в нем лишней, «воспринимал другой поток, которым она выходила из долины, стекая в более низменные места»²⁷².

Как далеки мы от непочатой угрюмой природы, питающей думы поэтов и отшельников! Здесь все прилажено, точно по компасу, рукой художника, озерко, что городской руд; пейзаж стилизован до мелочей, нет ни одного не освещенного уголка, все предусмотрено и досказано. Так же обстоятельны и говорли-

вы у Боккаччо описания костюма и женской красоты, не только в «Амето», где они изобилуют, но и в «Декамероне»: припомним там и здесь портрет Фьямметты²⁷³, костюмы нимф в «Амето», сцену рыбной ловли в 4-й новелле X-го дня: «две девушки вошли в сад, лет, может быть, пятнадцати, с золотисто-белокуроыми, вьющимися, распущенными волосами и легкими венками из барвинка; <...> на них были одежды из тончайшего, белого, как снег, полотна, плотно облежавшие тело сверху до пояса, а затем широкие, как палатка, и длинные до ног. Та, что шла впереди, несла на плече пару сетей, которые поддерживала левой рукой, в правой — длинный шест; та же, которая шла за нею, — на своем левом плече сковороду, под мышкой небольшую вязанку хворосту и таган, в другой руке она держала кувшин с олеем и зажженный факел»²⁷⁴.

Если в любви Боккаччо к известным картинам культурной природы сказался итальянский горожанин, то его костюмы и типы красоты обличают культ пластики и прекрасного тела; то и другое навеяно новым настроением вкусов и сказывается в литературе, как чаяние, которое оправдывают несколько позже образовательные искусства.

Средневековая лирика додантовской поры знала красавицу — формулу, несколько реальную: кровь с молоком, слоновая кость с розой, рубин с кристаллом; этих красавиц видели, но в их изображении нет личного момента, наблюдение заслонено типом. У школьно-латинских поэтов можно встретить более пластичные изображения красоты, напоминающие антик — но это литературные перепевы. В живописи держится старый условный тип: овальный склад лица, выпуклый лоб, продолговатые, впалые глаза, полузакрытые и опущенные; неподвижная шея, узкие плечи, тощие члены и плоская грудь; удается лишь выражение спокойствия и экстаза, нестранных движений лица и тела; однообразно ломающиеся грузные складки костюма, отсутствие светотени и индивидуализации в выражении лица показывают, что художник еще не приучился писать с натуры. Он пишет святых, и небо дает ему тоны, тот «цвет перла», который царит у Данте и поэтов его направления. У Боккаччо все это было перед глазами: и красавица-формула, и мадонны Джьотто, и античные образцы, не только литературные, но и статуарные, которые начинают ценить²⁷⁵, — и явилась любовь к индивидуальному в пластике и жизни, большая отдельность наблюдений, как, например, из его современников у Фацио дельи Уберти. У его красавицы лоб открытый и ровный, глаза широко разрезаны, смотрят серьезно или бегают плутовски; шея поднимается, как «колонна», широкие плечи и развитая грудь; при этом маленькая ножка и белая ручка, красиво вы-

деляющаяся на фоне пурпурного платья. Все это ново, как и вкус к складкам и драпировке там, где можно было забыть в мире нимф, пренебрегая костюмом современной горожанки. Нимфы Амето одеты, как римские статуи, еще преобладают широкие волны ткани, но уже платье открыто с боков и держится от шеи до пояса на пряжках; рукава так же откровенны; концы мантии перекидываются из-под одного плеча на другое, падают двойной складкой на колени, длинной полосой развеваются по ветру, тогда как крохотная черная сандалия едва держится на концах пальцев, отчего ножка кажется еще белее²⁷⁶. Встречается и дантовское *color di perla*^{50*} (*Vita Nuova*, canz. 1: *Color di perla quasi informata, quale — conviene a donna aver, non fuor misura*), удержан и дантовский оборот речи, но в каком новом освещении! У одной из красавиц в «Амето» щеки, что молоко, в которое капнула кровь; когда удался этот теплый колорит, навянный жаром, красавица очутилась бледной, как восточный перл (*d'oriental perla*), не в меру, как пристало женщине (*quale a donna non fuori di misura si chiede*)²⁷⁷.

Подобные описания оттеняются другими: туалет молодящейся вдовы в «Сорбассио», наружность уродливой Чуты²⁷⁸ или служба Гуччо Имбратта, которому на кухне милее, чем соловью на зеленых ветках, любитель женского пола, оборванный и сальный и сорящий обещаниями, точно он сир Кастильонский²⁷⁹ — все это написано с такими же подробностями, подробностями шаржа. Иной раз, впрочем, одной черты достаточно, чтобы обрисовать целый характер: отъявленный плут Чаппеллетто, лицемер, не верящий ни в бога, ни в черта, должен быть именно небольшого роста и одеваться чистенько²⁸⁰.

В деятельности Боккаччо, несомненно, много манеры, стилистической отделки, классического клише, но в основе лежит тонкая наблюдательность человека, рассеявшего в своей книге «*De Montibus*»^{51*} столько археологических, естественнонаучных, даже климатических заметок; 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 одной, в расчете, что их совокупность произведет впечатление целой жизни²⁸¹. В Боккаччо художник дополняет фотографа; как Петрарка, он видимо любит живопись, требуя для своего пера широкого права кисти²⁸², недаром восторгаясь Джьотто; не было ничего, говорит он о нем, «что в вечном вращении небес производит природа, мать и устроительница всего сущего, что бы он карандашом, либо пером и кистью не написал так сходно с нею, что, казалось, это не сходство, а скорее сам предмет»²⁸³. Это почти та же характеристи-

ка, что у Ф. Виллани; начитанный в историях Джьотто явился соревнователем поэтов, изображая то, что те воображали. — Заметка интересная для начала натурализма в литературе и искусстве: в конце XIV-го и начале XV века Якопо Аванци и Мазолино готовят его в живописи, переходя от условности старого художественного предания к принципу портрета, к натуре; у Боккаччо реализм наблюдения — такой же признак времени, как и любовь к диалектическому развитию, отвечавшему условным требованиям классически украшенного стиля. Они идут к одной и той же цели, анализу, но еще не спелись, не помогают друг другу. Оттуда своеобразное, не лишнее прелести, впечатление, какое производит на нас проза «Декамерона»; отсюда не предусмотренный часто контраст прозаического положения и торжественной фразы, вызывающий улыбку, точно человек желает рассмешить, а сам не смеется; но отсюда же и излишняя полнота, выписанность: недостает дали, я сказал бы, музыкального элемента, того, что заставляет нас *переживать*, *досоздавать* едва намеченный контур дантовского пейзажа. Всякая шутка отчеканена, смех раздается свежий и ровный, нет полусвета и полутеней, из которых неожиданно сверкнет юмор. Все досказано, и мы знаем, как подробно. И не только в описаниях, но и в характеристиках: они также собираются из мелочей, из массы положенных рядом штрихов. Немного таких новелл, как 2-я новелла VIII-го дня, где бы впечатление достигалось сразу, без приготовления²⁸⁴.

Жил в Варлунго священник, «молодец и здоровенный в услужении женщинам»; хотя он и не особенно был силен в грамоте, тем не менее многими хорошими и святыми словечками наставлял своих прихожан в воскресенье под ольхой, а когда они куда-нибудь уходили, посещал их жен усерднее, чем какой-либо из бывших до него священников, принося им порой на дом образки, святой воды и огарки свеч и наделяя своим благословением. Случилось ему влюбиться в одну крестьянку, по имени монна Бельколоре; «она в самом деле была хорошенькая, свежая крестьяночка, смугленькая и плотная, более всякой другой годная на мельничное дело. Сверх того, она лучше всех умела играть на цимбалах и петь: “Вода бежит к оврагу”, и когда, случалось, выступала в пляске, вела ридду и балланкио⁵²», с красивым, тонким платком в руке, лучше всякой своей соседки. Вследствие всего этого священник так сильно в нее влюбился, что был как бешеный и весь день шлялся, лишь бы увидеть ее. Утром в воскресенье, когда он знал, что она в церкви, он, произнося “Господи помилуй” и “Святой боже”, старался показать себя столь великим мастером пения, что, казалось, кричит осел, тогда как, не видя ее, обходился

без этого очень легко». Чтобы сблизиться с Бельколоре, он делает ей порою подарки: «то пошлет пучок свежего чеснока, — а был он у него из лучших в деревне, — из своего саду, который он обрабатывал своими руками, то корзинку гороха в стручках, то связку майского лука или шарлоток; а иногда, улучив время, посмотрит на нее искоса и любовно огрызнется; она же, несколько дичась и притворившись, что ничего не замечает, проходила мимо со сдержанным видом, почему отец священник и не мог добиться от нее толку». И вот однажды в самый полдень он плурует зря по деревне, когда ему встретился муж Бельколоре, ехавший в город; он дает ему поручение, а сам, пользуясь его отсутствием, хочет попытать счастья; добрался до дома Бельколоре, вошел, спрашивает: «Господи благослови, кто же тут?» — «Добро пожаловать, батюшка, — отвечает с чердака Бельколоре, — что это вы болтаетесь по такой жаре?» Священник отвечал: «Помилуй бог, я пришел побыть с тобою некоторое время, ибо встретил твоего мужа, шедшего в город». Бельколоре, спустившись, села и принялась чистить капустное семя, которое недавно перед тем смолотил ее муж. Священник начал говорить: «Что же, Бельколоре, ты так и будешь вечно морить меня таким образом?» Бельколоре, засмеявшись, спросила: «Что же я-то вам делаю?» Священник отвечал: «Ты-то мне ничего не делаешь, но не даешь мне сделать, чего я хочу, и что сам бог повелел». Говорит Бельколоре: «Убирайтесь, убирайтесь! Да разве священники такие вещи делают?» и т. д.

Мы можем не знать, как разыграется новелла; это дело случая, анекдота, но нас закупают особи действующих лиц, очерченные свежо и прозрачно: вы почти угадываете, что Бельколоре может сдать, а священник, не знающий в полдень, куда деться от любви, пойдет на всякую сделку.

Рядом с этими набросками характера другие отличаются обычным у Боккаччо детальным анализом. В новелле III-го дня простак Ферондо весь рисуется в разговоре с монахом; иной раз этот прием развит до утомительности. Нам уже приходилось говорить о цикле новелл, героями которых являются Каландрино и доктор Симоне²⁸⁵; они служат предметом насмешек и злых шуток, их подзадоривают, играя на их слабых струнах, и заставляют высказываться постепенно, по мелочам. В первой новелле 1-го дня эта детальность подавляет: ростовщик Чаппеллетто, умирая в доме двух ростовщиков-флорентинцев, не желает навлечь на них позор и гонение, если бы на исповеди он оказался таким неисправимым грешником, каким был на самом деле; и вот он решился разыграть святого и притом наивно убежденного в своей греховности. Его исповедь развивает подробно эту тему, поминаются грехи один маловажнее другого, а

мнимый святой все больше плачется, что они смертные, и духовник приходит в умиление от его детской чистоты. Не столько вырисовывается характер, сколько разбирается по хриям, с риторическим поднятием и падением, известное положение. Таково отношение Боккаччо и к характерам героического, поднятого типа: взять какой-нибудь торжественный момент, действующий на слезовую железу, и анализ сосредоточивается вокруг него. Иное дело средние типы, с которыми Боккаччо приходилось встречаться, которых он любил, или над которыми ему случалось потешаться: их он знал, стилистическому анализу почти не было места, на сцену выходили живые лица, диалог становился бойчее, сбрасывая латинские узы, типы старых рассказов, если они попадались под руку, становились характерами. Ибо в смысле типов у Боккаччо немного найдется такого, что бы не встречалось в старофранцузских потешных рассказах, вероятно, и в итальянских народных повестях того же содержания: те же жены, водящие за нос ревнивых мужей, монахи и священники, тревожимые плотью и любостыжением; женщины свободного поведения²⁸⁶, как Herselot, Mabile, Richeut и услужливые посредницы любви, знакомые по фавлю²⁸⁷; простак и скоморохи и сам Martin Harpart, такой же реалист и неверующий, обирало и сутяга, как Чапеллетто. Все это уже было, были и зачатки характера, случайно брошенные в рамки типа, но только Боккаччо явился сознательным стилистом и психологом новеллы, поднявшим ее своим живым пониманием личного в реальном. Я разумею реальность итальянскую: резкие контрасты настроений, мужчины, пускающиеся в слезы, падающие замертво — все это психические черты южной страстной расы, самого Боккаччо, и они естественны.

V

Не забудем Боккаччо-дидактика: «Декамерон» рассчитан на дам, которые найдут в нем не только удовольствие, но и «полезный совет»²⁸⁸; последняя фраза «Декамерона» прямо говорит о пользе: «А вы, милые дамы, пребывайте, по Божьей милости, в мире, помяная меня, если, быть может, какой-нибудь из вас послужило на пользу это чтение»²⁸⁹. Что наставительному элементу своей книги Боккаччо придавал не последнее значение — в этом нельзя сомневаться. Рассказы каждого дня отвечают известным рубрикам, обобщающим их содержание, как бы ввиду вопросов, которые может поднять не их фабула, а их жизненная сущность: «о тех, кто после разных превратностей и сверх всякого ожидания достиг благополучной цели»²⁹⁰, «о тех, чья любовь имела несчастный исход»²⁹¹, «о том, как после разных печальных и несчастных

происшествий влюбленным приключилось счастье»²⁹², «о великодушии»²⁹³. У такого дидактика, как Франческо да Барберино в его «Del Reggimento e dei costumi delle donne», в латинском комментарии к «Documenti d'Amore» и, вероятно, в утраченных «Fiori di novelle» соображения учительного свойства предшествовали рассказам, которые являлись как бы наглядным прикладом общего места; в «Декамероне» оно едва намечено в теме, избранной для рассказов каждого дня, и более вытекает из них, чем их готовится. Для этого Боккаччо пользуется всяким удобным случаем: не только речи его героев, иногда развитые в целях риторизма, полны назиданий и общих суждений²⁹⁴, но сами собеседники морализуют по поводу рассказываемого ими, обсуждают чужие повести, начинают свои новеллы постановкой какой-нибудь житейской истины, сетуют или смеются над приключениями, хвалят или порицают, и эти суждения определяют настроение следующего рассказчика, между новеллами протягивается, несмотря на их иногда случайный подбор, живая идеальная связь. Темы представляются разнообразные: в введении и заключении 1-й новеллы 1-го дня Памфило говорит о «тайнах божественных помыслов», попускающих грешника быть орудием спасения, — и о спасительности веры²⁹⁵, во 2-й — Неифила рассуждает о благости божьей, терпящей недостатки служителей церкви и тем паче свидетельствующей о своей непреложности, что и иллюстрируется отрицательными впечатлениями жизни при римской курии, вынесенными евреем Авраамом, как в «Avventuroso Csiciliano» — Саладином²⁹⁶. Вопрос о нравственной распущенности духовенства в сравнении с идеалами пастырского и монашеского жития не только дает содержание целому ряду новелл, но вызывает и обсуждения и нарекания, как у Биндо Боники²⁹⁷, Пуччи и других. Филострато говорит, по поводу новеллы о флорентинском инквизиторе²⁹⁸, «о греховной и грязной жизни клериков»²⁹⁹, Пампиня — о глупости монахов, соединенной с самомнением³⁰⁰, об их ханжестве и попрошайничестве³⁰¹, Филострато сопоставляет их изнеженность с обетами нищеты и целомудрия³⁰², и подобные же обличения вложены в уста одного из героев 7-й новеллы III-го дня. Великодушный поступок духовных лиц возбуждает удивление³⁰³, их «крестовый поход» на семью — и смех и ропот³⁰⁴: древнее противоречие идеала и практики, над которым издавна задумывались наблюдатели церковной жизни и издевались средневековые фаблио, разрешая противоречия то смехом, то карой. Так и у Боккаччо: мы хохочем над успехами Мазетто в женском монастыре³⁰⁵, над любовной стратегией попов³⁰⁶ и наивной страдой Алибек³⁰⁷, над молитвенными заклинаниями Джьянни Лоттеринги³⁰⁸ и святоши Пуччо³⁰⁹. Надо всем

этим смеялись и до Боккаччо: в одной баллате XIV-го века монахини некой обители являются к службе с тем же непоказанным головным убором, с каким аббатисса Узимбальда³¹⁰, и заключение то же, что и в новелле: пусть все пользуются жизнью, говорит настоятельница³¹¹; но в восьмой новелле III-го дня торжествует тот же порок, который позорно наказан в новеллах IV, 2 и VIII, 4. Принципиального разрешения нет: рассказчики «Декамерона» не индифферентны, а по-своему религиозны, часто и благоговейно поминают имя Божие, блюдут пятницу и субботу³¹², ходят в церковь³¹³. Их религиозность не обрядовая только, она пошла несколько далее эпидермы, но сомнения ее не волнуют: новелла о брате Чиполле³¹⁴ — не протест против культа мощей, брат Чиполла — заведомо веселый обманщик; сомнение может возбудить разве освещение, в котором являются чудеса св. Арриго³¹⁵ в новелле II, 1, или свеча, поставленная перед статуей св. Амвросия, — «не того, что в Милане»³¹⁶; это, быть может, St. Arnould Rutabuef'a^{317 53*} зато чудесная помощь св. Юлиана¹⁸ и вести из чистилища³¹⁹ стоят совершенно на точке зрения средневековой шутки, развязно вторгавшейся в известные моменты культа, как фаллофоры в процессии Диониса. В XI веке Христофор Митиленский пишет гимны в честь святых, вошедшие в наши Минеи, и вместе потешается над культом мощей и их почитателями. Такие противоречия в Византии не редкость³²⁰. Такова была религиозность самого Боккаччо: он смеется и громит, но свято чтит богородицу, собирает мощи, сознательно умалчивает в «De Claris mulieribus»^{54*} о христианских святых, в трактате об именитых людях сторожится говорить о папах, и флорентийский архиепископ зовет его человеком благочестивым. Его религиозность — итальянская, реально-пластичная, способная в минуты нравственных сомнений к бешеным страхам, к покаянному иступлению флагеллантов, без того насыщенного любовью мистицизма, которым озарена Катерина Сиенская^{55*}, без степенно-рассудочного благочестия, который напоминает в Петрарке не столько средневекового аскета, сколько искусственно-благие лики Дольче^{321 56*}.

Другие новеллы дают повод к другим обобщениям: Лауретта рассуждает, как потешные люди старого времени высоко понимали свое общественное призвание, и как низко оно упало³²²; либо говорится о значении снов³²³, о красоте острого слова³²⁴, о том, как мудрые правители уловляют сердца своих подданных³²⁵, о благородстве, обусловленном не родом, а доблестью³²⁶, потому что природа и судьба, прислужницы света, часто «скрывают свои наиболее дорогие предметы под сенью ремесел, почитаемых самыми низкими, дабы тем ярче проявлялся их блеск, когда они извлекут

их оттуда, когда нужно»³²⁷. Так должна была ободрять себя поднимавшаяся к самосознанию личность; мы знаем, как рано эта мысль тревожила Боккаччо, и в каких отношениях она развилась.

Но природа и судьба и личная доблесть, которую они таят и лелеют в человеке — это видимое целое, называемое жизнью, раскрывается, как ряд трагических или потешных противоречий. Большая часть новелл «Декамерона» построена на контрасте судьбы, слепого случая, житейских обстоятельств и личности сильной и страстной, либо отдающейся и выносливой. Порой судьба выносит их к берегу, как Алессандро³²⁸, мадонну Беритолу³²⁹ или Алатиэль³³⁰, такими же неисповедимыми путями, какими запутала в превратностях; мы настроены благодушно, как после пронесшейся бури; либо личность заявляет себя, борясь и протестуя и погибая в борьбе, как в некоторых из трагических новелл IV-го дня; либо выпутываясь из беды и достигая своих целей изворотливостью, сноровкой, острым словом, удачей: это главный источник смеха Боккаччо. Он тем здоровее, если не чище, чем неравномернее права на жизнь у одураченного и того, кто одурачил; мессер Риччьярдо да Кинзика³³¹, брат Пуччьо³³² и Франческо Верджеллези³³³ сами заслужили свою участь; вот почему слушательницы смеются так, «что не было никого, у кого не болели бы скулы»³³⁴. Вопрос о нравственной вменяемости не поднимается, так все заливаются смехом над наивной проделкой, интрига интересует сама по себе, шутка исчерпывается целью забавы, комического эффекта, а там на помощь могут прийти и неотразимые силы — Амура.

Потому что сила Амура властвует в «Декамероне», как властвует в природе³³⁵ и в жизни, и хотя он «охотнее обитает в веселых дворцах и роскошных покоях, тем не менее не оставляет проявлять порой свои силы и среди густых лесов, суровых гор и пустынных пещер, из чего можно усмотреть, что все подвержено его власти»³³⁶. Так начинается простодушно-физиологическая новелла об Алибек, и то же повторяется в введении к сентиментальному рассказу о любви Симоны и Пасквино, прерванной внезапной смертью³³⁷. Ибо любовь понимается в самом широком смысле, обнимающем и небо и землю, физиологию и отвлечения платонизма. Многие «вполне уверены, что лопата и заступ и грубая пища и труд земледельца лишают всяких похотливых вожделений»³³⁸, говорит в одном месте Боккаччо, сводя все к вопросу о пище и тунеядстве. Это взгляд реалиста, который он проводит не раз. Венера покоится на ложе, около нее Вахх и Церера и Богатство на страже ее покоя³³⁹. Говоря о прелестях Байского берега, Фьямметта указывает на изысканные яства и старые вина, способные не только возбудить заглухшее вожделение, но воскресить и умершее³⁴⁰; позже

так же объяснится ранняя, ребяческая страсть Данте к Беатриче: согласием темпераментов и нравов, влиянием светил³⁴¹, весельем праздника, изысканностью кушаний и вин³⁴². Весной все влечется к любви, и животные, и женщины, и — юноши; не будь законов, они доходили бы до неистовства³⁴³. В конце X-го дня Дионео выражал свое удовольствие, что их общество вело себя прилично и честно, хотя рассказывали «новеллы веселые и, может быть, увлекавшие к вожделению», и они «хорошо ели и пили, играли и пели, что вообще возбуждает слабых духом к поступкам, менее чем честным»³⁴⁴. Так и жена французского королевича объясняет свою внезапную страсть к графу Анверскому: «кто станет отрицать, что более заслуживает порицания бедняк или бедная женщина, которым приходится трудом снискивать потребное для жизни, если они отдадутся и последуют побуждениям любви, чем богатая, незанятая женщина, которой нет недостатка ни в чем, что отвечает ее желаниям»³⁴⁵. Эта низменно-физиологическая точка зрения на любовь, отрицательная у Гвиттоне и Данте да Маяно³⁴⁶, или у Биндо Боникки³⁴⁷, советовавших бороться с нею очистительными средствами, бичеваньем и холодными ваннами, — заявляется, как положительная, в народных песнях о «неудачливой в браке»³⁴⁸ и в «Декамероне». Она-то объясняет откровенные речи жены мессера Риччардо да Кинзика к ее хилому супругу, излишне награждавшему ее праздными днями³⁴⁹, и притязания супруги Пьетро ди Винчоло³⁵⁰, и боязнь английской королевы, что ее выдадут за старика, и она может «совершить по своей юношеской слабости что-либо противное божеским законам и чести королевской крови ее отца»³⁵¹, почему она сама выбирает себе супруга, как несчастная Гисмонда — любовника³⁵². — Иначе приходится лицемерить, выдавая приличие за соблюдение долга, ибо «скрытый грех наполовину прощен»³⁵³, ущерб чести — ни в чем другом, как в том, что выходит наружу³⁵⁴, как говорил когда-то и Овидий³⁵⁵; Гисмонда откровеннее: ее речь отцу — защита естественных вожделений, требование любви по склонности и выбору, не стесняющемуся соображениями рода и богатства. Этот протест против делового брака, как защитительная речь Филиппы перед судом требует отмены законов, карающих женское нецеломудрие, ибо их установили одни мужчины³⁵⁶; они, позволяющие себе отдаваться всем своим желаниям, воображают, что для женщин писан другой закон³⁵⁷; им поделом, если их также проводят³⁵⁸, если неуместная ревность доводила их до позора³⁵⁹, и не поделом было Гвальтьери, что безумные испытания, которым он подверг свою жену, кончились для него так, а не иначе³⁶⁰.

Любовь царит невозбранно: «О Амур! каковы и сколь велики твои силы? Каковы твои советы и измышления? Какой философ,

какой художник был когда-либо в состоянии или может изобре-сти те похватки, те выдумки, те сноровки, которые ты внезапно являешь идущим по следам твоим»³⁶¹. Он заставляет влюбленных презирать всякие опасности и смерть³⁶², карает за жестокость к любящим³⁶³, питает романтическую страсть Джербино и тунисской королевы, никогда не выдавших друг друга³⁶⁴, воспитывает Чимоне³⁶⁵, изощряет куртуазию Федерико дельи Альбериги³⁶⁶, виртуозный культ красоты у старого маэстро Альберто³⁶⁷ и безнадежно сентиментальное чувство бедной Лизы³⁶⁸; доводит до смерти³⁶⁹ или схимы³⁷⁰. Он не знает монашеских обетов³⁷¹, и немалый подвиг совершает тот, кто успел побороть его великодушием³⁷², или заставил поступиться перед дружбой³⁷³. — Разнообразие женских типов «Декамерона» отвечает бесконечным оттенкам одного и того же победного чувства.

Таково в «Декамероне» учение о всевластной любви. Видимо, оно ни в чем не изменилось с тех пор, как в неаполитанских садах Галеонс-Боккаччо спорил с Фьямметтой. В основе это — овидиевский взгляд на физиологическую любовь, как на принцип мирового согласия и устройства³⁷⁴, на любовь, как искусство и виртуозность, объектом которой являлись у Овидия либерты, женщины свободных нравов, нецеломудренные жены, стоящие в законе³⁷⁵ строгие блюстительницы очага и семейных распрей³⁷⁶; к свободным жрицам любви, изящным и художественно воспитанным³⁷⁷, не применялись обычные требования долга, нравственности, им место в семье, но понимание любви, как непререкаемой силы, естественно переносилось и на целомудренных жен: всякое женское естество склонно к сладострастию, говорил Овидий³⁷⁸, обобщая примеры античных героинь; нет женщины недоступной³⁷⁹. В средневековом обществе, не знавшем института либерт и читавшем любовные трактаты Овидия, его учение могло быть применено лишь к нелегальным отношениям; оно попадало в течение фавлью или сурового обличения, но нашло и развитие — благодаря софизму рыцарской любви, поднявшему значение Амура до мнимого забвения плоти. В его освещении женщина представлялась уже не бесправным виртуозом физиологической страсти, а носительницей идеала; и для нее нет обычного критерия нравственности, как для древней либерты, но потому что она подсудна одному лишь одухотворенному Амуру. Чувство искупало само себя вне обязательности долга и обычая, освящая мимоходом и естественные требования чувственности.

Между тем, с долгом и обычаем приходилось считаться: житейская практика и житейские сюжеты «Декамерона» указывали на известные ограничения. Когда в «Амето» нимфы рассказывали о

своих привязанностях, отвлеченный характер среды смягчал отношения, не поднимая вопросов о противоречиях любви и долга; но уже Фьямметта, оставленная Панфило, плачется, что ради него она презрела закон, попрала святость брака, и вот в «Декамероне» Неифила доказывает, что «женщине подобает особенно быть честной, соблюдая, как жизнь, свое целомудрие»; если они не в состоянии соблести его в «полноте» и подчинятся могучим силам любви — они найдут «в глазах не слишком строгого судьи» снисхождение к своей слабости³⁸⁰, ибо они нежнее и подвижнее мужчин, доступнее гневу³⁸¹, вместе с тем упрямы, подозрительны, малодушны и страшливы и не могут обойтись без руководителей. Так говорит Пампинейя³⁸²; естественный руководитель женщины — мужчина, «самое благородное животное из всех смертных, созданных богом»³⁸³, вторит Филомена, а Эмилия подтверждает это практическим советом. «Если здраво взвесить порядок вещей, говорит она, — легко убедиться, что бо́льшая часть женщин вообще природой, нравами и законами подчинена мужчинам и должна быть управляема и руководима по их благоусмотрению; потому всякой из них, желающей обрести мир, утеху и покой у тех мужчин, к которым она близка, подобает быть смиренной, терпеливой и послушной, и прежде всего честной; в этом высшее и преимущественное сокровище всякой разумной женщины. Если б нас не научали тому и законы, во всем имеющие в виду общее благо, обычаи или, если хотите, нравы, сила которых так велика и достойна уважения, то на то указывает нам очень ясно сама природа, сотворившая нам тело нежное и хрупкое, дух боязливый и робкий, давшая нам лишь слабые телесные силы, приятный голос и мягкие движения членов: все вещи, свидетельствующие, что мы нуждаемся в руководстве другого... А кто наши правители и помощники, если не мужчины? Итак, мы обязаны подчиняться мужчинам и высоко уважать их: кто от этого отдалется, ту я считаю достойной не только строгого порицания, но и сурового наказания...» Есть у мужчин такая поговорка: «доброму коню и ленивому коню надо погонялку, хорошей женщине и дурной женщине надо палку... Все женщины по природе слабы и падки, потому для исправления злостности тех из них, которые позволяют себе излишне переходить за положенные им границы, требуется палка, которая бы их покарала; а чтобы поддержать добродетель тех, которые не дают увлечь себя через меру, необходима палка, которая бы поддержала их и внушила страх»³⁸⁴. Хуже, если их ветренность и неразумие вызовет жестокую кару, вроде кары школяра над поглумившейся вдовой³⁸⁵.

Итак, с одной стороны, победные силы Амура, с другой — законы, обычаи и нравы; спрос естественного чувства — и целому-

дрии; Беатриче³⁸⁶ и Лидия³⁸⁷, артистически обманывающие своих мужей — и честные жены: маркиза Монферратская, спокойно-разумно укрощающая вожделие французского короля³⁸⁸, жена Барнабо, торжествующая над злостным наветом, которому поверил ее муж³⁸⁹, Джилетта из Нарбонны, энергичски добивающаяся прав супруги³⁹⁰, Гризельда, добродетельная жена, фиктивно лишенная этих прав самодурством мужа³⁹¹. Рядом с откровенным требованием свободы выбора и свободы чувства у Гисмонды³⁹² и английской королевы³⁹³ — похвала великодушию Джентиле³⁹⁴, что отказался от своих внешних прав на женщину, которая его не любила, или дружба Джизиппо, уступившего Титу свою невесту, причем один не предупредил ее, другой обманул, а она, «как женщина умная, обратив необходимость в долг, быстро перенесла свою любовь на другого»³⁹⁵.

Как объяснить эти противоречия идеалов любви и долга? Протоколизм ли художника, останавливающегося на каждом жизненном явлении в отдельности, оценивающего его в нем самом и им самим и из него же извлекающего его философию? Но противоречие лежит, очевидно, не в качествах художественного приема, а в самом мирозерцании «Декамерона». В пору страстных увлечений и «неупорядоченных желаний»³⁹⁶ Боккаччо мог верить в решающую, обязательную силу любви, не знающей счетов с какими бы то ни было законами, исходящими из другого источника. Тогда он был влюблен, и сомнения Фьяметты его не убедили³⁹⁷. Но период страстности прошел, и такому вдумчивому и чуткому наблюдателю жизни, как Боккаччо, нельзя было удержаться при прежнем обобщении; на это был способен лишь такой педант и моралист, нотариус и поэт, как Франческо да Барберино, наивно соединивший в своем женском Домострое³⁹⁸ обрядовый уклад итальянской семьи с вынесенными из Прованса выпрепными наставлениями Амура³⁹⁹. Но это не Амур юного Боккаччо, а благо вообще, или, еще скучнее и отвлеченнее: «начало, посредствующее между двумя крайностями, в силу которого они держатся вместе»⁴⁰⁰; любовь божественная, любовь мирская, в которой аллегория силится раскрыть отношения к божественной, но во всяком случае любовь законная, не та, которая, не заслуживая этого названия, не что иное, как бешенство. Так объясняет сам автор в комментарии к своим «Documenti»⁴⁰¹; такова и точка зрения его Домостроя, «Reggimento», писанного о женщинах, не для них, ибо мессер Франческо не одобряет, чтобы девушку среднего класса учили читать и писать: женщина и без того не расположена к добру, а писание дает ей повод и к злу⁴⁰². Его идеал, подсказанный ему каким-то провансальским дидакти-

ком⁴⁰³, вспомнившим, быть может, известную эпитафию римской матроны⁴⁰⁴, — это женщина, сидящая за прялкой, прядущая без узлов, не роняющая веретена⁴⁰⁵. Наставляя дам в «вопросах любви», он, вместе с тем, запрещает любовные беседы и не советует сажать влюбленных рядом⁴⁰⁶.

В год смерти мессера Франческо (ум. 1348) Боккаччо воображает себе в флорентийской подгорной вилле общество молодых дам в беседах, которые заставили бы призадуматься почтенного нотариуса флорентийского епископа. Бойкие, смысленные, они хохочут над чинными, разряженными простухами, представительницами обрядового этикета, не умеющими «вести беседу в обществе женщин и достойных мужчин»⁴⁰⁷. Они из тех, которые не удовлетворяются иглой, веретеном и мотовилом⁴⁰⁸, хотя и говорят о себе противное. Жена Бернабó⁴⁰⁹ отличается почти мужским образованием; мы знаем, что читала Фьямметта; Боккаччо посвящает ей свои произведения, Андреине Аччяйоли — свою книгу об «Именитых женщинах»; Филиппо Чэффи^{57*} переводит, по просьбе мадонны Лизы Перуцци, «Героиды» Овидия, «книгу о женщинах», как ее называли. У собеседниц «Декамерона» было о чем рассказать, и они рассказывают, поднимают общие вопросы, смеются над ловкой проделкой, порой краснеют при излишней откровенности собеседника⁴¹⁰, приводя его к порядку, иногда обходясь смехом⁴¹¹; шаловливо откровенные⁴¹², не так педантично, как дамы капеллана Андрея⁴¹³, они умеют сорвать розу, минуя шипы⁴¹⁴, и в общем становятся выше того, что скажут; «лишь бы жить честно, и не было у меня угрызений совести, а там пусть говорят противное», ободряет себя Филомена⁴¹⁵. И Боккаччо рассказывает им не одни лишь назидательные повести, и не об отвлеченном Амуре мессера Франческо, а о любви, как она есть, о всех ее проявлениях, о долге, как он понимается и как доходит до героизма. Не он изобрел скоромную новеллу, она существовала ранее, в грубо откровенных формах фавльи и блюстителям конфессиональной нравственности следовало бы обратить свои громы на все Средние века; она была откровеннее нашего, но откровенность не предполагает необходимо цинизм настроения: *monna Bombacina* из Пизы, графиня di Montescudaio (XIII в.) была женщина добродетельная и целомудренная по свидетельству Sercambi^{58*}, а ее ныне утраченные «*Deti d'Amore*» отличались далеко не скромным характером⁴¹⁶. Не Боккаччо принадлежит почин реабилитации плоти, но он недаром вчитался в Овидия: плоть стала у него изящнее, красота идет выше вожделения, софизмы капеллана Андрея приводят к серьезной постановке вопроса: о правах свободного чувства. Нападения на упадок церковной жизни, на нравствен-

ную распушенность клериков тоже не новшество: вспомним нарекания Дамиани, для Византии — обличения Евстафия Солунского и Феодора Продрома. И здесь, как в проповеди любви, за откровениями фальшь остается преимущество давности, но Боккаччо первый внес все эти сюжеты в беседы культурного кружка: и рассказы о шашнях злых жен, о проделках монахов, и серьезную инвективу на нравы римской курии; и не только перенес все это в салон, но и облек в изысканную форму то, что до него туго проникало в изящную литературу: он создал новеллу в «удовольствие» читающим дамам.

Это было новшество, и оно встретило противоречия, на которые Боккаччо ответил; но они заставили его самого задуматься. В начале IV-го дня он устраняет некоторые сомнения, вызванные рассказами первых трех дней. Они исходили, очевидно, из литературных кружков; говорили серьезные люди, пуристы, люди благочестивого закала со схоластической жилкой, вроде Франческо да Барберино. Одним казалось неприличным, что человек на четвертом десятке болтает о женщинах и любви и старается угодить дамам. Боккаччо ответил им примерами Гвидо Кавальканти, Данте, Чино из Пистойи — и ссылкой на прелестную новеллу о старике маэстро Альберто⁴¹⁷: все они, уже зрелые, находили в культе женщин и честь и удовольствие. Другие утверждали, что автор поступил бы умнее, если б оставался «с музами на Парнасе», а не занимался бы такой болтовней, баснями, не приносящими заработка. Так говорили люди, видимо, соболезновавшие о моей славе, — иронически замечает Боккаччо и отшучивается: «с музами хорошо быть, но не всегда возможно, в таких случаях полезно бывает общество им подобных, ибо музы — женщины». «Не говоря уже о том, что женщины были мне поводом сочинить тысячу стихов, тогда как музы никогда не дали мне повода и для одного. Правда, они хорошо помогали мне, показав, как сочинить эту тысячу и, может быть, и для написания этих рассказов, хотя и скромнейших, они несколько раз явились, чтобы побыть со мною,.. почему, сочиняя эти рассказы, я не удаляюсь ни от Парнаса, ни от муз»⁴¹⁸.

Музы и Парнас — это, очевидно, требование серьезной поэзии, латинской или итальянской, дидактической или любовной, но высокого стиля, к которому приучили поэты тосканской школы. Боккаччо отстраняет от себя эти требования: он не затевал ничего серьезного, его рассказы «скромнейшие», написаны не только народным флорентинским языком, в прозе и без претензии, но и, насколько возможно, скромным и простым стилем⁴¹⁹. В этом оправдании есть и самоуничтожение, порой посещавшее Боккаччо, и сознание несоразмерности непритязательного литературно-

го рода, который он создавал, с другими, упроченными в предании; на эти мотивы указано было выше⁴²⁰; чувствуется и ловкий полемический прием и, может быть, некоторая доля сомнения — в праве своего новшества. Но сомнения проходили, и Боккаччо поднимался во весь рост: он говорил тогда о бурном вихре зависти и считал себя — поэтом; многие поэты, «занимаясь своими баснями, прославили свой век, тогда как, наоборот, многие, искавшие хлеба более, чем им было нужно, погибли». Потому «да умолкнут хулители»; он будет продолжать свой «Декамерон»⁴²¹.

Таков его ответ серьезным людям, литераторам; в конце книги другой — читателям, или, скорее, читательницам, потому что «Декамерон» написан для них, но за ними стоят, несомненно, те же серьезные люди и правят их взгляды. Боккаччо предупреждает их «молчаливые вопросы» и дает на них ответ: иным не нравится та или другая новелла — но совершенство дано только богу; есть рассказы слишком длинные, но он писал лишь для тех, у кого есть досуг; его упрекают за пристрастие к острым словам и прибауткам — он благодарит за замечание, но ссылается на монахов, которые уснащают таким образом свои проповеди, и иронически устраняет укор, будто у него язык злой и ядовитый, потому что ему случается говорить о монахах — правду. Но в центре «молчаливых вопросов» стоит один, на котором Боккаччо останавливается особенно подробно, с которого и начинается свою защиту: вопрос о пристойности. «Может быть, иные из вас скажут, говорит он, что, сочиняя эти новеллы, я допустил слишком большую свободу, например, заставив женщин иногда рассказывать и очень часто выслушивать вещи, которые честным женщинам неприлично ни сказывать, ни выслушивать»⁴²². — Это возражение Боккаччо предусмотрел уже в вступлении в «Декамерон»: он не называет своих рассказчиц их настоящими именами, потому что, говорит он, «я не желаю, чтобы в будущем кто-нибудь из них устыдился за следующие повести, рассказанные, либо слышанные ими, ибо границы дозволенных удовольствий ныне более стеснены, чем в ту пору, когда в силу указанных причин они были свободнейшими не только по отношению к их возрасту, но и к гораздо более зрелому; я не хочу также, чтобы завистники, всегда готовые укорить человека похвальной жизни, получили повод умалить в чем бы то ни было честное имя достойных женщин своими непристойными речами»⁴²³. Удалив таким образом возможность личных нападок, он на всем протяжении «Декамерона» не счел нужным сузить границы «дозволенного» и не раз предупреждает о том от лица Дионео, ссылаясь на условия времени⁴²⁴; если рассказы несколько свободны, то не затем, чтобы воспоследовало от того что-либо

непристойное в поступках, а дабы доставить удовольствие вам и другим... Кроме того, ваше общество вело себя с первого дня и по сейчас достойнейшим образом, о чем бы там ни рассказывали, и, мне кажется, никаким действием себя не запятнало и не запятнит с помощью божьей»⁴²⁵. В другом месте⁴²⁶ Дионео допускает, что среди них рассказывались «новеллы веселые и, может быть, увлекавшие к вожделению», но они опасны лишь для «слабых духом», не для них. В заключении «Декамерона» Боккаччо еще раз возвращается к мотиву чумы, напоминая, что беседы велись «не в церкви, о делах которой следует говорить в чистейших помыслах и словах (хотя в ее истории встречаются во множестве рассказы куда как отличные от написанных мною), и не в школах философии <...> а в садах, в увеселительном месте, среди молодых женщин, хотя уже зрелых и неподатливых на рассказы, и в такую пору, когда для самых почтенных людей было неприличным ходить со штанами на голове во свое спасение»⁴²⁷.

Но исторический мотив чумы был недостаточен, нарекания в непристойности требовали другого ответа, и Боккаччо дает его. — «Рассказы эти, — говорит он, — каковы бы они ни были, могут вредить и быть полезными, как то может все другое, смотря по слушателю». Кто не знает, что вино, огонь, оружие приносят и пользу и вред? «Ни один испорченный ум никогда не понял здраво ни одного слова, и как приличные слова ему не в пользу, так слова и не особенно приличные не могут загрязнить благоустроенный ум, разве так, как грязь марают солнечные лучи, и заемные нечистоты — красоты неба... Всякая вещь сама по себе годна для чего-нибудь, а дурно употребленная может быть вредна многим; то же говорю я о моих новеллах. Кто пожелал бы извлечь из них худой совет и худое дело, они никому того не воспрепятствуют, если случайно что худое в них обретется, и их станут выжимать и тянуть, чтобы извлечь его; а кто пожелает от них пользы и плода, они в том не откажут, и не будет того никогда, чтоб их не сочли и не признали полезными и приличными, если их станут читать в такое время и таким лицам, ввиду которых и для которых они и были рассказаны»⁴²⁸.

Это почти выражения, которыми Овидий защищает свою «*Ars Amandi*»: он также не совращал к греху⁴²⁹; нет такой книги, из которой женщина, настроенная порочно, не почерпнула бы новой для себя пищи. Раскроет она анналы: они расскажут ей, как Илия стала матерью, как произошла Венера. Из этого не выходит, однако ж, что все книги вредны. Что полезнее огня? Но он служит орудием поджигателям; врачебное искусство и губит и лечит, научая распознавать как полезные, так и вредные травы; и разбойник

и осмотрительный путник одинаково опоясываются мечом, красноречие может защитить виновного и обрушиться на невинного; так и мое творение, если читать его, как следует, никому не может повредить, а кто выносит из него вредное, тот его не понял⁴³⁰. Потому не грех слагать шаловливые стихи⁴³¹: целомудренным достоин читать о многом, чего не подобает творить; а испорченные умы способны от всего совратиться⁴³². Иначе пришлось бы закрыть цирк и храмы, запретить мимы, сказать об «Илиаде», что это повесть прелюбодеяния, что «Одиссея» — рассказ о жене, любви которой, в отсутствии мужа, добивались многие; ведь и серьезнейший из литературных родов, трагедия, полна самых порочных проявлений любви⁴³³.

Итак: для чистого сердцем все чисто, говорит Овидий, утверждает и Боккаччо, тем спокойнее, что он принял к тому и кое-какие меры: «нет столь неприличного рассказа, уверяет он нас, который, если передать его в подходящих выражениях, не был бы под стать всякому; и мне кажется, я исполнил это, как следует»⁴³⁴. — Нет сомнения, что он никогда не усиливает известных соблазнительных положений, что образованные флорентийцы XIV века смотрели на многие вещи проще, чем смотрим мы, не знали той *vaine superstition de paroles*^a, которую Монтень предоставляет женщинам; тем не менее сам автор допускает, что в иных новеллах встречается «кое-что такое»⁴³⁵, то есть нечто опасное не для одних «слабых духом». Интересно его оправдание: если соблазнительное осталось, «то того требовало качество рассказов, на которые если взглянуть рассудительным оком человека понимающего, то станет очень ясно, что иначе их и нельзя было рассказать, если бы я не пожелал отвлечь их от подходящей им формы»⁴³⁶. Он мог их не рассказывать, и если рассказал, то в утешение «прелестным дамам»: замкнутые в своих покоях, связанные волею близких, они часто питают в своей груди любовное пламя, тая его от страха и стыда, желая и не желая вместе⁴³⁷. Новеллы о разных случайностях любви не только попадали в их настроение, но и очищали страстность сочувствием или смехом; так отводил душу молодой Боккаччо, так утешалась Фьямметта, вычитывая в книгах все, что напоминало ей о ее отношениях к Панфило⁴³⁸; учительный элемент приходил в новеллы, как естественный результат успокоенного размышлением чувства.

Так мог уверять себя Боккаччо; но не все ему верили. Уже в древнейшем дошедшем до нас списке «Декамерона» (1384 года) он носит и другой титул, данный ему, очевидно, не автором: начи-

^a Пустое предубеждение против слов (франц.).

нается книга, называемая «Декамерон», прозванная Principe Galeotto. Всем известен рассказ Франчески из Римини, как она и Паоло читали однажды о Ланцелоте и обуявшей его любви; они не раз встречались глазами, бледнели, но один момент их победил: когда они дошли до того места, где Ланцелот поцеловал свою желанную, Паоло запечатлел дрожащий поцелуй на устах Франчески. В тот день они больше не читали; «Галеотто звалась та книга, и кто писал ее, был для нас Галеотто»⁴³⁹. Галеотто — это Gallehaut старофранцузского романа о Ланцелоте: он первый подметил тайную страсть Ланцелота к Джиневре и помог обоюдному признанию. В этом смысле Франческа могла сказать, что роман, сблизивший ее с Паоло, был для них Галеотто, и такое прозвище, данное «Декамерону», не имеет другого значения: его новеллы возбуждали нечестивые мысли, потакали страсти. — Обвинение в непристойности уже готовилось перейти к укору в безнравственности.

Но раздавались и другие голоса, голоса идеальных читателей «Декамерона», каких желал себе Боккаччо. Вот что писал один из безыменных его современников в виде предисловия к выборке бесед учительного содержания и канцон «Декамерона»:

«Великой славы заслуживает имя того, кто находит удовольствие в упражнениях, ведущих к утешению прелестнейших дам, ибо похвальное дело увеселять тех, от кого мир состоит в веселии. У кого больше умения и знания, тот должен положить на это дело и больше старания: мудрые поэты, слагая занимательные книги, изобилующие нравоучением, дабы, читая их, либо слушая их чтение, они получили удовольствие и пользу; музыканты, сочиняя баллады и мадригалы, дабы, распевая их, либо слушая их пение, они восприняли любовное наслаждение; и так постепенно каждый, совершая то, что по его понятию может особенно понравиться их нежным умам. Таким образом, оправдывается то, чему научают нас многие мудрые люди: что веселая жизнь поддерживает долгую молодость. Какое дело похвальнее того, которое блюдет прекрасную женщину веселой в ее юности? Не буду излишне распространяться, доказывая вам, что прелестных дам следует нарочито почитать, ибо доблестные мужи прошлых времен дали тому явный пример: глубокие ученые предоставили к их услугам свое знание и опытом показали, что они достойны высочайшего почета; то же делали храбрейшие воины, из любви к даме на смерть сражаясь на турнирах; иные поэты сравнивали дам с ангельскими ликами. Какой праздник бывает хорош, если не скрашивает его множество привлекательных, красивых женщин? В каком доме весело, если в нем нет веселой женщины? Разумеется, все это должно быть ясно для всякого, ибо не только миряне, но и духов-

ные лица тайно держатся того же мнения. Смею сказать по правде: нет столь строгого проповедника, порицающего красоту и наряды женщин, который застоялся бы на кафедре, если б не видел кругом себя вдовых и замужних дам; порой он вставляет в проповедь, рядом с евангельскими рассказами, какую-нибудь новеллу, лишь бы рассмешить их; только доверься им, так от смеха не далеко было бы и до кое-чего другого. Иной раз в церкви какой-нибудь охочий магистр или бакалавр толкует четверем или шести сидящим у ног его дамам о житиях святых, порой внушая им, сколь полезно частое посещение монастырской церкви, то есть живущих там монахов; и о многом другом еще говорит он, согласно с их желанием; если бы келарь позвонил тогда к трапезе, он не поднялся бы с места, забыл бы о пище и питье, лишь бы продлить беседу. Одной дает сшить себе сорочку, другой — скапулярий и говорит: “Эти портные портят нам все платья, шить не умеют, а вот дамы, так те работают хорошо: мелкими стежками строчат, точно бисером нижут, штюпка у них двойная, все-то у них ладится!” Так, порицая их с амвона и тайно похваливая, они чают от них услуг, но господь да накажет ту, которая послужит кому-нибудь из них иным, чем шитьем, ибо это было бы знаком низкого, преступного духа, и да приключится с нею, что случилось с одной моей соседкой: была она в белом платье, но когда обнялась с монахом и потерялась об его черные одежды, юбка у ней спереди стала вся серая, так что когда она вышла из комнаты, куда удалилась с монахом под предлогом исповеди, родственницы той дамы сказали ему: “На здоровье вам новая ряса, честный отец, очень уж она красива, да так хорошо выкрашена, что своею тенью окрашивает чужое платье!” Как заметил это монах, застыдился, спустился по лестнице и никогда более не посмел возвращаться туда. Довольно будет монахам — монахинь и святош, ибо, по словам учителя⁴⁴⁰, монахини — их духовные жены... Да покарает их Господь, ибо они более падки на мирское, чем на духовное, так что, согласно с пророчеством, надо полагать, что Антихрист народится, либо уже народился».

«Но, достойнейшие дамы, не станем говорить более, из уважения к священному сану, о похвальных делах духовных лиц, ибо о том пришлось бы толковать слишком много, а обратимся к похвале тех, которые, из уважения к вам, приложили труд к изобретению некоторых прекрасных и приятных творений. В числе прочих, о которых я теперь припоминаю, особой похвалы и славы заслуживает мессер Джьованни ди Боккаччо, которому да пошлет господь долгую и счастливую жизнь по его желанию. Он в короткое время написал много прекрасных и потешных книг, в прозе и

стихах, в честь прелестных дам, великодушные помыслы которых обращены на все приятное, ведущее к добродетели; читая те книги и прекрасные рассказы, или слушая их, находят в том высоко удовольствие и развлечение, отчего ему прибывает хвалы, а вам утешения. Между прочим сочинил он отличную и занимательную книгу под заглавием «Декамерон»». Анонимный автор предполагает, что дамам его уже читали, и потому кончает свое введение перечнем его рассказчиков и рассказчиц⁴⁴¹.

Таковы были суждения, вызванные первым появлением «Декамерона»: одни хвалили его назидательность, элемент вдумчивых бесед, другие называли его «Галеотто», очевидно, еще без того зловещего значения, какое придали ему впоследствии, когда падение нравственности усилило требования пристойности, и анекдоты о монахах получили значение не только религиозного протеста, но и опасного или подозрительного вольнодумства. В конце «Декамерона»⁴⁴² Боккаччо отделался шуткой от упрека, что у него язык злой и ядовитый, ибо он пишет правду — о монахах; позднее эти нарекания подействовали на него серьезнее: в письме к Магинарду деи Кавальканти он стыдится «Декамерона», как греха юности; это было в 1373 году; между тем, в последней книге «Генеалогий богов»⁴⁴³, законченных почти одновременно, чувствуется еще как бы отголосок протеста, слабое «*errig si tuove*»⁵⁹. Защищая против хулителей поэзии род рассказов, повестей, *fabellae*, Боккаччо повторяет знакомые нам аргументы, что новеллы развлекают, отводя грустные мысли, очищая вожделение, заставляя переживать его в уме. Рассказы нередко освежали усталый дух именитых людей, занятых важными делами, что доказывается не одними лишь примерами древности, ибо мы видим, что правители, покончив с серьезными государственными вопросами, призывают к себе, точно по природному внушению, людей, которые веселыми рассказами ободрили бы их дух и павшие силы. Нередко рассказы доставляли утешение людям, отягченным судьбой, как у Луция Апулея благородная дева Харита, оплакивавшая свою долю в плену у разбойников, несколько развлеклась повестью о Психее, которую рассказала ей старуха. Иной раз басни поднимали коснеющий ум: не буду говорить о людях мелких, ибо мне, — продолжает Боккаччо, приводя со слов Якова да Сан Северино анекдот его отца о короле Роберте, — как ему, в молодости не давалась грамотность, пока ловкий педагог не развил в нем охоты к знанию, — баснями Эзопа. Так вот каковы басни: неученых они прельщают внешней канвой, ученых — скрытым в них смыслом; кто хулит их, высокомерно осуждая поэтов, пусть сначала очистится от собственных мерзостей, оглянется на себя, к каким непристойностям сам он нередко

прибегает, чтобы потешить дам, и тогда пусть попытается очистить чужие рассказы, помяная слова спасителя — о блуднице».

Были еще средние, настоящие читатели «Декамерона»: им он нравился пестрым разнообразием своих типов, своей веселостью и разлитой повсюду поэзией любви; полушкольная, полународная легенда, привязавшаяся к Чертальдо, служит тому выражением. Неаполитанские поверья сделали Вергилия — магом; в преданиях Сульмоны Овидий является мудрецом, волшебником, проповедником, но не забыт и поэт: у него была будто бы вилла в Fonte d'Amore, где он до сих пор стоит на страже своих сокровищ; папа Целестин узнал о них из книг Овидия и, раскопав клад, построил аббатство San Spirito в окрестностях Сульмоны. На этой-то вилле жил Овидий в обществе своей любовницы-феи⁴⁴⁴. В Чертальдо такая же легенда о феях окружила другого певца любви. Она пристроилась к подземному ходу, открывающемуся у нижнего этажа башни, где жил Боккаччо, и выходящему в сталактитовую пещеру внутри холма, расположенного в недалеком расстоянии к северу. Здесь, говорят, обитали влюбленные в Боккаччо феи, устроили под землей чудесный дворец, а с вершины башни на вершину холма перекинули хрустальный мост, по которому поэт и ходил к ним на беседу о любви⁴⁴⁵. Мы этих фей знаем: это Фьямметта, рассказчицы и героини «Декамерона», Алатиэль и Джилетта, крестьянка из Варлунго и Гризельда. Мы забыли, что они когда-то были назидательны или вольны, для нас они — феи, спускавшиеся к магу Боккаччо по радужному мосту поэзии, и для них-то он соорудил свой чудесный дворец — «Декамерон».

Боккаччо и Овидий — это такая же параллель, как Петрарка и бл. Августин; Петрарка, глубоко волнуемый самоанализом и вместе с тем интересующийся как-то объективно его процессом, носящийся с ним, выносящий его напоказ, как бл. Августин накануне крещения ведет на вилле под Миланом философские беседы, которые записывает призванный стенограф. Именно в эпоху гуманизма получают свой психологический *raison d'être* бывшие когда-то в моде «параллели» великих людей и поэтов: сходство настроения, стремлений, темпераментов поддерживалось чтением, каждый находил родственного себе мыслителя, вчитывался в него поневоле, как в эпоху легенд верующий вдумывался в тип излюбленного святого, повторяя его житие, личным подвигом переживая его легенду.

Говорить о литературном влиянии «Декамерона» было бы здесь не у места: его печать лежит на всем развитии позднейшей художественной повести. Укажу лишь на Чосера. Он мог ничего не знать о «Декамероне», кроме новеллы о Гризельде в переводе

Петрарки, но он прочел у Боккаччо многое, что приготовило «Декамерон»: «Филострато» и «Тезеиду», особенно «Филострато», эту новеллу в формах рыцарского романа. Он подражает им и переводит («Troilus and Cressida», «The knight's Tale»), орудует стансами «Тезеиды», внося их в свой «Parliament of Fowls», «Troilus and Cressida», в неоконченную поэму об «Anelida and Arcite». Так он вживался в новый стиль: его «Кентерберийские рассказы» — это Декамерон, усвоенный поэтом-реалистом северной буржуазии, фавль, прошедший итальянскую школу. Исчезли кое-где тонкие штрихи, торжественно-классическая степенность, типы понятия резче и ярче, психологически сложный образ молодого blasé^a Пандара уступил место более рельефному и понятному, но едва ли более симпатичному цинику «Троила и Крессиды», самодовлеющий эстетический анализ — энергически-односторонней характеристике. Боккаччо и Чосер — это не только две среды, но в известной мере и два прообразования.

И далее мы встретим в обороте всемирной литературы типы Боккаччо и сюжеты международной повести, которым его личное понимание впервые придало художественный интерес.

Car il féconde tout, ce charmant inventeur^b.

(Alfred de Musset, Sylvia), — встретим у Лопе де Вега и в английской новелле XVI века⁴⁶, у Шекспира и La Fontaine'a, у Лессинга, Мюссэ, у Anatole'я France и Catulle Mendès, всякий раз в новом освещении. Если одним из критериев действительной поэзии является ее способность питать новые образы и иллюзии, то «Декамерон» широко ответил этой задаче.

Примечания А.Н. Веселовского

¹ Montaiglon et Raynaud. Recueil général et complet des fabliaux des XIII et XIV siècles (Paris, 1872—1883), VI, 68.

² Декамерон, Введение, перев. I, стр. 2, 3.

³ Декамерон, Вступление, пер. I, 12.

⁴ I. Del Lungo. La donna fiorentina nei primi secoli del comune, из Rassegna Nazionale, v. XXV, fasc. 16, Maggio, 1887, стр. 36—37.

⁵ Декамерон, Вступление, пер. I, стр. 6.

⁶ Com. sopra la Comm. II, 19.

⁷ Декамерон, Вступление, перев., стр. 7—8.

⁸ Matteo Villani, I. I, c. 2.

⁹ La pestilenza del 1348. Rime antiche, Firenze, 1884 (ed. Morpurgo). Сл.

^a Пресыщенный жизнью (франц.).

^b Так как он во все вносит жизнь, этот очаровательный выдумщик (франц.).

гигиенические советы против чумы Giovanni Morelli y Perrens, Hist. De France (Paris, 1877—1883), IV, стр. 520—521.

¹⁰ Petr., Epist. poet., I, XIV, и Canz. Io vo pensando.

¹¹ La pestilenza del 1348, I, с.

¹² De Natura Deorum, I, VI.

¹³ De Nolhas, Pérarque et l'humanisme. Paris, 1892, стр. 134.

¹⁴ Л.с., I, стр. 2—5.

¹⁵ Boetio di Rainaldo di Poppleto Aquinato. Delle cose dell' Aquila, y Muratori, Antiquitates Italicae (Mediolani, 1738—1742), t. VI, строфа 769 и след., стр. 640 и след.

¹⁶ Декамерон, Вступление, стр. 12—13 перев.

¹⁷ Л.с., I, стр. 18. Сл. ib., стр. 44 (вступление к Дек., I, 4) и 408 (вступление к Дек., V, 10).

¹⁸ II, стр. 37 перев.

¹⁹ Дек., IX, 10 в начале.

²⁰ Дек., VI день, вступление.

²¹ Дек., I день в конце, I, стр. 69 перевода.

²² Школы Orcagna'и: фрески Trionfo della Morte, il Giudizio и Le stori dei Santi Padri приписывались в последнее время то Lorenzetti, то Bernardo Daddi, то, наконец, Francesco Trajni (сл. Supino, Arte Pisana. Firenze, fratelli Alinari, 1904).

²³ Дек., Вступление, перев. I, стр. 15.

²⁴ Дек., Вступление. Перев. I, стр. 5—6.

²⁵ Дек., Вступление, перев. I, стр. 16.

²⁶ Дек., Вступление к IX дню, перев. II, стр. 191—192.

²⁷ Andrea Calmo. Lettere, ed. Rossi. Torino, 1888, стр. 346—347.

²⁸ Дек., Вступление, перев. I, стр. 12—13.

²⁹ Л.с., стр. 12.

³⁰ Л.с., стр. 13.

³¹ Сл. выше стр. 393 (у Весел.) след.

³² Дек., Вступление, перев. I, стр. 17.

³³ Дек., X, 6.

³⁴ Дек., III в конце, перев. I, стр. 268; VII в конце, пер. II, стр. 102.

³⁵ IV, 5, перев. I, стр. 314; VIII, стр. 2, перев. II, стр. 109. Некоторые из народных песенок, упоминаемых Боккаччо, напечатаны у Carducci, Cantilene e ballate, № XXXVIII и XXXIX (стр. 342—344) и в Canzonette antiche, ed. Alvisi (Firenze, 1884), p. 16—34. Сл. Jeanroy. Les origines de la poésie lyrique en France. Paris, 1889, стр. 187—188.

³⁶ Попытку характеризовать собеседников Декамерона сделал Albertazzi, I novellatori e le novellatrici del Decamerone. Статья эта, любезно доставленная мне автором, напечатана была в Rassegna Emiliana, v. II, fasc. III, и недавно в небольшом сборнике этюдов Albertazzi, Parvenze e Sembianze (Bologna, 1892).

³⁷ Сл. выше, стр. 392 след.

³⁸ Дек., IX, 10, пер. II, стр. 239.

³⁹ Дек., V в конце, пер. I, стр. 316.

⁴⁰ Дек., III и VII в конце.

⁴¹ Сл. его песню в конце V дня.

- ⁴² Дек., V, 1, пер. I, стр. 349.
- ⁴³ Дек., III в конце, пер. I, стр. 563.
- ⁴⁴ Дек., VII в конце, пер. II, 102.
- ⁴⁵ Сл. выше, стр. 170 (у Весел).
- ⁴⁶ Дек., I, 5, пер. I, стр. 48.
- ⁴⁷ Дек., IX, 5, пер. II, 210.
- ⁴⁸ Дек., X, 6, пер. II, 270.
- ⁴⁹ Женщинам это нравится, сл. De Clar. Mulier., введение.
- ⁵⁰ Сл. выше, стр. 164 (у Весел.).
- ⁵¹ Дек., Вступление, пер. I, стр. 17; сл. De Clar. Mulier., с. 75: Satis nobis multum est, imo permaximum, si Deo teste bene vivimus, et idcirco, si minus bene de nobis sentiunt homines, bene fecerimus, non curemus.
- ⁵² Дек., I, 10; сл. выше, стр. 72.
- ⁵³ Дек., I, в конце, пер. I, стр. 68.
- ⁵⁴ Дек., Вступление, пер. I, 17.
- ⁵⁵ Дек., II, в конце, пер. I, 179.
- ⁵⁶ Дек., III, в конце, пер. I, 267.
- ⁵⁷ Дек., I, в конце, пер. I, стр. 69—70.
- ⁵⁸ Дек., VI, 8, пер. II, стр. 23.
- ⁵⁹ Дек., I, 6; X, 5 (вступление в новеллы).
- ⁶⁰ VII, 1, в начале.
- ⁶¹ III, 5 (вступление).
- ⁶² Дек., II, 5.
- ⁶³ III, 6.
- ⁶⁴ IV, 10: Matthaeus Montanus, сл. выше стр. 35.
- ⁶⁵ Сл. выше стр. 52. Сл. Salvatore di Giacomo, La prostituzione in Napoli nei sec. XIV, XV e XVI. Napoli, Margheri, 1899. Сл. Giorn. Stor. d. Lett. it., fasc. 103, p. 138 (о meretrici napoletane в Novellino di Masuccio Salernitano, nel Esopo del Turpo e nel Decamerone).
- ⁶⁶ X, 6.
- ⁶⁷ X, 7; сл. Carducci. Cantilene, № VI. — G. Mazzoni выразил недавно мнение, что Mico da Siena с его канцоной — выдумка Боккаччо, ибо от него не сохранились ni notizie, ni rime. Сл. Miscellanea storica della Valdelsa, V, 1 (G. Mazzoni. Mico da Siena e una ballata del Decamerone).
- ⁶⁸ V, 6.
- ⁶⁹ IV, 4.
- ⁷⁰ X, 2.
- ⁷¹ V, 5.
- ⁷² I, 1.
- ⁷³ I, 6: fra Pietro dell' Aquila.
- ⁷⁴ I, 8; сл. Inf. XVI, 70 след. и Com. Sopra la Div. Comm., II, 445 след.
- ⁷⁵ II, 1: сл. Sacchetti, Nov. 144.
- ⁷⁶ V, 4: сл. Purg. XIV, 97 и комментарии.
- ⁷⁷ VI, 2.
- ⁷⁸ VI, 1.
- ⁷⁹ VI, 5.
- ⁸⁰ VI, 9.
- ⁸¹ IX, 4.

- ⁸² IX, 8; сл. Com. Sopra la D. C. II, 449.
- ⁸³ VIII, 8 — сл. Carducci. A proposito di un «Codice diplomatico dantesco», Nuova Antologia, 15 Agosto, стр. 603 и 611, прим. 1.
- ⁸⁴ III, 4.
- ⁸⁵ VII, 1; к сюжету сл. Rua к Sraparola, V, 4 в Giorn. Stor. d. lett. it., fasc. 46—47, стр. 246—247.
- ⁸⁶ VIII, 2.
- ⁸⁷ II, 10.
- ⁸⁸ IV, 7.
- ⁸⁹ IV, 8.
- ⁹⁰ II, 3.
- ⁹¹ VIII, 2.
- ⁹² Ум. до 1354 года.
- ⁹³ VI, 10.
- ⁹⁴ VI, 5.
- ⁹⁵ VI, 9.
- ⁹⁶ II, 3.
- ⁹⁷ VI, 1; сл. новеллу Серкамби № 4 и R. Koehler в Giorn. Stor. d. lett. ital., fasc. 40—41, стр. 94 след.
- ⁹⁸ VI, 4.
- ⁹⁹ I, 5.
- ¹⁰⁰ I, 8.
- ¹⁰¹ I, 10; вероятно, Альберто Zancari, доктор философии и медицины, профессор Болонского университета.
- ¹⁰² VI, 9.
- ¹⁰³ I, 7.
- ¹⁰⁴ I, 8.
- ¹⁰⁵ Позднее: araldi della signoria.
- ¹⁰⁶ Honesta iucunditate.
- ¹⁰⁷ I, 8.
- ¹⁰⁸ IX, 8.
- ¹⁰⁹ VIII, 5; сл. Sacchetti. Nov. 49 и 50. — По мнению Rajna'ы, Lo schiavo di Bari в Novellino (13 нов. у Biagi) был *gimatore* в uomo di corte. Сл. La biblioteca d. scuole italiane, X, 18.
- ¹¹⁰ VI, 6.
- ¹¹¹ VIII, 3; сл. VI, 10, VIII, 5 и Sacchetti, Nov. 93.
- ¹¹² I, 1.
- ¹¹³ Сл., напр., элемент острот в VIII, 2, 9.
- ¹¹⁴ 1423, ум. 1497.
- ¹¹⁵ Sacchetti. Nov. 75; сл. другие анекдоты о нем ib. 63 и 44; Benv. Da Imola, Commentum super Dantis Comoediam, Florentiae 1887, ed. Lacaita, III, стр. 313.
- ¹¹⁶ Sacchetti, Nov. 212.
- ¹¹⁷ Ум. 1340 или около 1351.
- ¹¹⁸ Nov. 161, 169, 191, 192.
- ¹¹⁹ VIII, 3, 6, 9; IX, 3, 5.
- ¹²⁰ Так звали живописца Nozzo di Perino, ум. до 1318 г.
- ¹²¹ Монны Тессы, ум. до 1296 г.
- ¹²² Из Калиньяно, около Павии.

- ¹²³ D'Ancona, *Origini del Teatro italiano*, 2-е изд., Torino, 1891, I, 609—610.
- ¹²⁴ III, 8.
- ¹²⁵ VIII, 2.
- ¹²⁶ IX, 10.
- ¹²⁷ VI, 10.
- ¹²⁸ VIII, 5.
- ¹²⁹ VIII, 9.
- ¹³⁰ VII, 7: разновидность схемы, представляемой, между прочим, фабльо о *La borgoise d'Oriliens* (Montaigion et Raynaud, *Recueil général et complet des fabliaux*. Paris, 1872—1890, I, 117).
- ¹³¹ VII, 8 в начале.
- ¹³² VII, 9. Сл. фабльо: *Le prestre ki abevete* (Montaigion et Raynaud, III, 54). — Сл. Афанасьев. Русск. нар. сказки, III, 98—99 (малор. народн. анекдот: жена уверяет мужа, что окно, в которое он видел, как она целуется с солдатом, заколдовано).
- ¹³³ IX, 8.
- ¹³⁴ VIII, 7.
- ¹³⁵ V, 9.
- ¹³⁶ *De Casibus*, IX, 26.
- ¹³⁷ Дек., V, 6.
- ¹³⁸ Дек., V, 9, пер. I, 401.
- ¹³⁹ *Com. sopra la Comm.* II, 434 след.
- ¹⁴⁰ *Amantissimus republicae et morum pater*. Сл. выше стр. 380.
- ¹⁴¹ Nov. 66.
- ¹⁴² Сл. выше стр. 51, прим. 1.
- ¹⁴³ Дек., IV день, Вступление, пер. I, 277.
- ¹⁴⁴ IX, 5.
- ¹⁴⁵ Или ста одной, считая рассказ, введенный в предисловие к 4-му дню.
- ¹⁴⁶ Или 88.
- ¹⁴⁷ IV день, Вступление.
- ¹⁴⁸ II, 9. Сл. Веселовский. Южно-русские былины, II, 388 след. Халанский. Южно-слав. сказания о кралевице Марке (Варшава, 1893—1895), стр. 668 след.
- ¹⁴⁹ Лишь во время печатания этой главы получил я, благодаря любезности автора, Gaston Paris, его статью: *La légende de Saladin* (по поводу А. Fioravanti, *Il Saladino nelle leggende francesi e italiane del medio evo*). Цитирую ее далее по страницам оттиска (из *Journal des Savants*, Mai-Août, 1893).
- ¹⁵⁰ Дек., X, 9. Сл. Халанский, l.c., стр. 636 след.
- ¹⁵¹ *Gederschiöld. Fornsögur guntslandu, Inleding*, стр. XXXVI след.
- ¹⁵² VIII, 4; сл. Montaigion et Raynaud, II, 8.
- ¹⁵³ IX, 6.
- ¹⁵⁴ Montaigion et Raynaud, I, 238, V, 83.
- ¹⁵⁵ VII, 6.
- ¹⁵⁶ *Lai de l'épervier* (сл. Gaston Paris в *Romania*, VII, I). Сл. Bédier, *Les fabliaux*. 1-е изд., стр. 193 след.
- ¹⁵⁷ *Tre novellino antiche, Saggio di un testo inedito del secolo XIII ciato dalla Crusca*. Firenze, 1887, ed. Gentile e Straccali.
- ¹⁵⁸ II, 6.

¹⁵⁹ II, 8.

¹⁶⁰ О фавльо, сходных по содержанию с новеллами Декамерона, говорит Bédier (*Les fabliaux, études de littérature populaire et d'histoire littéraire du moyen âge*. Paris, 1893), книгой которого я уже не мог воспользоваться.

¹⁶¹ IV, 9.

¹⁶² Сл. Monaci. Sul libro histor. Romanorum. Roma, 1889, стр. 52 sqq.

¹⁶³ VII, 2.

¹⁶⁴ V, 10.

¹⁶⁵ Сл. выше стр. 119, 412—413.

¹⁶⁶ V, 1; сл. выше стр. 25—26.

¹⁶⁷ К литературе новеллы сл. предисловие ко 2-му изданию Декамерона в моем переводе, стр. XXIII след., и Сборник за народни умотворения, X, отд. III, стр. 146, № 2.

¹⁶⁸ III, 10.

¹⁶⁹ II, 7. Сл. выше стр. 28.

¹⁷⁰ Сл. выше стр. 205 и след. Я не сомневаюсь, что имя Массамутино, сенешаля *арабского* короля Феличе, отвлечено от известных в южно-итальянской истории Masmudt, как назывались Альмогады, по имени влиятельнейшего между ними племени.

¹⁷¹ X, 3.

¹⁷² Сл. в *Journal of American Folklore*, II, № VII, p. 315: отчет Crane'a о Clouston. A group of eastern romances and stories from the Persian, Tamil and Glasgow, 1889. В *Helga Pháttir ok Ulf's* (изд. в Yrel. Sag., 1, 342 след., и Гисласоном в *Proever*, 50 след.). Bardhr трижды подает милостыню одному и тому же нищему, который оказывается апостолом Петром; апостол показывает ему Ирландию, где впоследствии Bardhr стал епископом.

¹⁷³ П. И(ванов). Из области малор. нар. легенд, Этногр. обзор., XVIII, 87-88.

¹⁷⁴ К нов. IX, 9: сл. мой перевод Декамерона, 2-е изд., стр. XXIII—XXV; сл. еще Montaigion et Raynaud, *Fabliaux*, VI, 95: De la dame escolliée и Bédier, *Fabliaux*, стр. 283—284: un comte chevauche avec sa jeune épousee, le jour de ses noces, pour gagner son manoir. Un lièvre passe devant les chiens. «Rapportez!» leur crie-t-il. Ils le manquent, et il leur tranche la tête; он убивает оступившуюся во второй раз лошадь. Ils ariivent au château: la jeune femme que ces épreuves n'ont pas encore terrifiée, veut l'éprouver à son tour et commande au cuisinier des mets qui, elle le sait, déplairont au comte^a. Граф изувечил повара и жестоко бьет жену.

¹⁷⁵ Сл., напр., отношения Дек., IX, 6 к фавльо о Combert et les deux clerics, указанные Бартоли.

¹⁷⁶ Lo specchio della vera penitenza, distinz. III, c. 2.

¹⁷⁷ V, 8.

¹⁷⁸ VII, 10. Сл. Schönbach. Studien z. Erzählungsliteratur des Mittelalters, I:

^a Некий граф едет верхом вместе с молодой женой, в день свадьбы, возвращаясь в замок. Заяц пробегает мимо собак. «Принесите!» — кричит им граф; им это не удается, и он отрубает им головы; он убивает оступившуюся во второй раз лошадь. Они приезжают в замок; молодая женщина, еще не окончательно уstraшенная этими испытаниями, хочет сама испытать его в свою очередь и требует у повара таких блюд, которые, она знает, не понравятся графу (*франц.*).

Die Reuner Relationes, p. 139 (Sitzungsber d. Wiss. Akad., Phil.-hist. Classe, 139 Bd., Wien, 1898).

¹⁷⁹ Сл. мою: *Novella della figlia del re di Dacia*, Pisa, Nistri, 1866, p. 41 след., и P. Meyer. *Romania*, LXXVIII: *Nouvelles catalanes inédites*, v. 406 след.

¹⁸⁰ I, 3.

¹⁸¹ С. 89, ed. Oesterley.

¹⁸² *Dis dou vrai aniel* (1270—1294). Рассказ Étienne de Bourbon является развитием и вместе искажением типа *Gesta* и французской притчи.

¹⁸³ Дек., I, 3; X, 9.

¹⁸⁴ G. Paris, l. c., стр. 14—15. Сл. id. *La poésie du moyen âge: leçons et lectures*, 2-е série (1895), стр. 191 след. *La parabole des trois anneaux*.

¹⁸⁵ № CXI, ed. Biagi.

¹⁸⁶ Ed. Nutt, стр. 455—456.

¹⁸⁷ Сл. Fränkel. *Zur Gesch. von den drei Bingen*, в *Studien z. Vergleichenden Literaturgeschichte*, IV, 4. Gebhart. *La genèse d'un conte de Boccace*, *Journ. des Débats*, 1900, 14 Mars; *Dejob. A propos de la partie honnête du Décameron de Boccace*, *Rev. Universitaire*, 1900, 15 Juillet; W. Ilonia, *Déc. 1900: Chauvin, La parabole des trois anneaux*.

¹⁸⁸ *Uno itinere non potest pervenire ad tam grande secretum*.

¹⁸⁹ Сборн. материалов для опис. местн. и племен Кавказа, X, III, 75—80.

¹⁹⁰ X, 1.

¹⁹¹ *Confessio amantis*, l. V (ed. Reinhold Pauli, London, 1857, v. II, стр. 203 след.).

¹⁹² К указанию Ландау (*Die Quellen des Decamerone*) следует присоединить: *Tractatus de diversis historiis Romanorum et quibusdam aliis*, ed. Herzstein (Erlungen, 1893), сар. 29 и прим. Статья Landau (*Shakespeares Kaufmann v. Venedig*) в *Beliage* 83 и 84 к мюнхенской *Allgemeine Zeitung* 1892 года осталась мне неизвестной.

¹⁹³ L. c., стр. 248—251.

¹⁹⁴ Как в *Gesta Romanorum*, ed. Oesterley, № 109.

¹⁹⁵ Tawney, *Kátha Sárit Sagara*, I, Calcutta, 1881, стр. 515 след.

¹⁹⁶ Дек., II, 7.

¹⁹⁷ Алатиэль, Беминадаб.

¹⁹⁸ Вавилония=Каир, Александрия, Афины, Смирна, Хиос и т. д.

¹⁹⁹ Tawney, l. c., стр. 498 след.

²⁰⁰ Дек., I. c., перев. I, стр. 124.

²⁰¹ *Fiammetta*, стр. 124—125.

²⁰² Дек., I. c., перев. I, стр. 135.

²⁰³ L. c., стр. 139.

²⁰⁴ L. c., стр. 129.

²⁰⁵ Дек., I. c., перев. I, стр. 135.

²⁰⁶ Сл. выше стр. 138, 235, 259—260, 263—264, 424 и *passim*.

²⁰⁷ *De Casibus*, VI, с. 13.

²⁰⁸ Перевод, I, 271.

²⁰⁹ *Corazzini*, стр. 451.

²¹⁰ *Fiammetta*, стр. 200; сл. выше стр. 433.

²¹¹ *Trist.*, I, 1, v. 7.

²¹² L. c., v. 61.

- ²¹³ Л. с., в. 67.
- ²¹⁴ Три книги Amorum.
- ²¹⁵ Trist., I. с., в. 107—112.
- ²¹⁶ С. Com. sopra la D. С., I, стр. 329.
- ²¹⁷ Trist., II, 327 след.
- ²¹⁸ Дек., Заключение, пер. II, стр. 334.
- ²¹⁹ Л. с., пер. II, стр. 335; Дек. X, 6, пер. II, стр. 270.
- ²²⁰ Введение в четвертый день, пер. I, стр. 271.
- ²²¹ Ib., 272.
- ²²² Ib., 277.
- ²²³ В рассказе Arane, сл. выше стр. 282 след.
- ²²⁴ Вопросы IV и XIII.
- ²²⁵ Кн. V, вопрос IV.
- ²²⁶ Сл. X, 6, в начале.
- ²²⁷ Сл. Fiammetta, выше, стр. 410; сон. XXXV.
- ²²⁸ Metam., VII, 179 след. Сл. Landau, Quellen des Dek., 1 изд. 108, 2-е изд. 340; Zingatelli, Romania, XIV, 433.
- ²²⁹ Metam., I. с., в. 184—186: о Медее: fertque vagos mediae per multa silentia noctis — incomitata gradus = стр. 53: i vaghi gradi della notte passavano; 272: Squamea Cinyphii tenuis membrana chelydri = стр. 56: con squama di cinifero e con pelle di chelidro.
- ²³⁰ Metam., I. с., в. 196.
- ²³¹ V, 283—284.
- ²³² Сравнение новелл в Filocolo и Декамероне с точки зрения эстетической сл. Romania, XII, 440 (Zingarelli), и XXXI, 40, п. 2 и 3 (Rajna).
- ²³³ Болонья, Модена.
- ²³⁴ Дек., заключение автора, пер. II, стр. 332, 336.
- ²³⁵ Сл. Hecker, Die Berliner Decameron Handschrift und ihr Verhältniss zum Codice Mannelli (Berlin, 1892), стр. 54—55. Приношу автору глубокую благодарность за доставленные мне брошюры. — Сл. отзывы о ней Hauvette в Giorn. stor. d. lett. italiana, в. XXI, и ответ Hecker'a, ibid., в. XXVI (fasc. 76—77), стр. 162 след. — Сл. его же: Der Deo-Gratias-Druck des Decameron, оригиналом которого была, по всей вероятности, берлинская рукопись.
- ²³⁶ Сл. II, 3, ed. Fanfani (Il Decameron di messer Giovanni Boccacci, Firenze, 1857): I, 97: camminando, cammino.
- ²³⁷ III, 6, 7.
- ²³⁸ Сл. выше стр. 203, прим. 210, прим. 276.
- ²³⁹ Ameto, выше стр. 293, сонет XXXI.
- ²⁴⁰ Сл. выше стр. 186, прим. 2.
- ²⁴¹ Дек., V, 10, пер. I, стр. 408. Сл. De Clar. Mulieribus (в посвятельном письме): uti viridarium intrans eburneas manus semotis spinarum aculeis extendis in florem; Gen. Deor. XIV, 22: more solertis virginis, quae inter spineta flores illaesis colligit digitis et spinarum aculeos sinit separatim vilescere; Andr. Capell., De Amore I, I. с., с. VI, стр. 49; Nec tibi vilescat apud quemcunque reperta probias, quum ex pungentibus rosas spinis colligimus ortas.
- ²⁴² Сл. выше стр. 410, прим. 429-9, прим. 1.
- ²⁴³ Сл. выше стр. 411, прим. 4.

- ²⁴⁴ Сл. выше стр. 365, 422—423. Сл. еще стр. 316, прим. 2.
- ²⁴⁵ Сл. Дек., IV, 6, IX, 7 и Филоколо.
- ²⁴⁶ VI, 10.
- ²⁴⁷ VIII, 3.
- ²⁴⁸ Сл. De Cas. Vir. III, с. VII о несчастиях Иокасты: *permittimus considerare matronis*.
- ²⁴⁹ Так имя Никколозы в VIII, 5 вызывает память о другой Николозе, которой и посвящен следующий рассказ (VIII, 6).
- ²⁵⁰ VIII, 9.
- ²⁵¹ Сл. выше стр. 246, 254 след., 330, 365, 433—434.
- ²⁵² V, 1.
- ²⁵³ Sen., V, 1.
- ²⁵⁴ IV, 1.
- ²⁵⁵ Нег. XI.
- ²⁵⁶ Сл. выше стр. 137 и прим. 3.
- ²⁵⁷ Сл. выше стр. 260.
- ²⁵⁸ X, 3.
- ²⁵⁹ II, 9.
- ²⁶⁰ III, 9.
- ²⁶¹ X, 10.
- ²⁶² I, 10.
- ²⁶³ II, 10; VI, 7.
- ²⁶⁴ III, 5.
- ²⁶⁵ X, 8.
- ²⁶⁶ VIII, 7.
- ²⁶⁷ De Montibus, a. v. Sorgia.
- ²⁶⁸ Gencl. Deor. XIV, 11.
- ²⁶⁹ De Vita Solitaria, I. I, sect. V, с. 1, стр. 241; I. II, sect. VII, с. 2, стр. 279. — Св. Бернад: *aliquid amplius invenies in sylvis quam in libris*.
- ²⁷⁰ Fiammetta, стр. 115 след.; 91.
- ²⁷¹ Пер. I, стр. 183—184.
- ²⁷² Пер. II, стр. 38—39.
- ²⁷³ Сл. выше стр. 115—116.
- ²⁷⁴ Пер. II, стр. 271—272.
- ²⁷⁵ Для Петрарки сл. De Nolhaac, l. с., стр. 262 след.; сл. Benvenuto da Imola, Com. ed. Lascia, III, 280.
- ²⁷⁶ Сл. выше стр. 000 (274 у В.).
- ²⁷⁷ Сл. Scherillo, Alcuni capitoli d. biografia di Dante, Torino, 1896, стр. 315 след., 321.
- ²⁷⁸ Дек., VIII, 4.
- ²⁷⁹ VI, 10.
- ²⁸⁰ I, 1.
- ²⁸¹ Сл. выше стр. 116—117.
- ²⁸² Заключение автора, пер. II, стр. 333.
- ²⁸³ Дек., V, 5; сл. Amorosa Visione, с. 4 и Gen. Deor., XV, 6.
- ²⁸⁴ К детальности Боккаччо сл. Braggio, Impressioni e discorsi letterari (Brescia, 1895): *Le rappresentazioni della bellezza femminile nel quattrocento*. Автор говорит, что в XV веке эти описания обнаруживают большой упа-

док, perchè «l'eccesso dei particolari decompone il tutto nelle parti», onde la realtà viva vien meno. Questa decadenza ha principio con le minute, inestetiche descrizioni del Boccaccio, che i suoi imitatori peggiorarono^a. Сл. Giorn. Stor. d. lett. ital., v. XXVII, fasc. 79, стр. 194.

²⁸⁵ Сл. выше стр. 470.

²⁸⁶ Дек., II, 5; VIII, 10.

²⁸⁷ Сл. выше стр. 121.

²⁸⁸ Дек., Введение, пер. I, стр. 3.

²⁸⁹ Пер. II, 336.

²⁹⁰ День 2-й.

²⁹¹ День 4-й.

²⁹² День 5-й.

²⁹³ День 10-й.

²⁹⁴ Сл. речь Гисмонды, IV, 1; речи Тита и Джизиппо, X, 8 и др.

²⁹⁵ II, 1.

²⁹⁶ Ed. Nutt, стр. 461.

²⁹⁷ Canz. 14; Son. 4, 19, 21.

²⁹⁸ I, 6.

²⁹⁹ I, 7.

³⁰⁰ III, 3.

³⁰¹ IV, 2.

³⁰² VII, 3.

³⁰³ X, 2.

³⁰⁴ VIII, 2, 4.

³⁰⁵ III, 3.

³⁰⁶ VIII, 2, 10.

³⁰⁷ III, 10.

³⁰⁸ VII, 1.

³⁰⁹ III, 4.

³¹⁰ Дек., IX, 2.

³¹¹ T. Carini. Due antichi repertorii poetici, в Propugnatore, N. S., vol. II, fasc. 7-8, стр. 205—207.

³¹² Дек., II, в конце, перев. I, стр. 179.

³¹³ Ib. VIII, нач., пер. II, стр. 104.

³¹⁴ VI, 10.

³¹⁵ Arrigo da Balzano, ум. 1315.

³¹⁶ VII, 3.

³¹⁷ Dit de la dame qui fit trois tours autour de moustier.

³¹⁸ II, 2.

³¹⁹ VII, 10.

³²⁰ Сл. Sathas. Μνήμετα Σλληνικῆς ἱστορίας, Paris, 1880, VII, стр. IX, след.

^a «Изображение женской красоты в эпоху кватроченто» (*Braggio. Impressioni e discorsi letterari. Brescia, 1895*). Автор говорит, что в XV в. эти описания обнаруживают большой упадок. «Излишество частностей разлагает целое на составные части, отчего жизненность пропадает. Этот упадок ведет начало от детальных, не-художественных описаний Боккаччо, которые еще ухудшены его подражателями» (*итал.*).

- ³²¹ Сл. в *De Genealog. Deor.*, I, XV, с. IX, чисто католическое исповедание веры Боккаччо.
- ³²² I, 8.
- ³²³ IV, 5, 6; IX, 7. Сл. *De Cas. Vir.* III, II, 18; *Vita di Dante*, § 17; *Com sopra la Comm.* II, 17—18; *Gen Deor.*, I, I, с. 31.
- ³²⁴ I, 9; VI, 1.
- ³²⁵ X, 7 в конце.
- ³²⁶ VI, 2, 5 и в IV, 1 речь Гисмонды.
- ³²⁷ VI, 2, пер. II, 6.
- ³²⁸ II, 3.
- ³²⁹ II, 6.
- ³³⁰ II, 7.
- ³³¹ II, 10.
- ³³² III, 4.
- ³³³ III, 5.
- ³³⁴ II, 10, пер. I, 179.
- ³³⁵ *Fiammetta*, стр. 25.
- ³³⁶ III, 10; сл. вступление в IV-й день, пер. I, 275.
- ³³⁷ IV, 7.
- ³³⁸ III, 1.
- ³³⁹ *Тезеида*, сл. выше стр. 332.
- ³⁴⁰ *Fiammetta*, стр. 92—93.
- ³⁴¹ *Influenza del cielo*.
- ³⁴² *Ed. Macri-Leone*, стр. 15.
- ³⁴³ *Gen Deor.* III, 22; сл. *Com. sopra la D. C.*, II, 86.
- ³⁴⁴ Пер. II, стр. 328—329.
- ³⁴⁵ II, 8; сл. *Canzone V. Laccio d'amor non lega uomo occupato*. — *Ma chi si posa in ozib e dorme e giace; Ovid., Remedia Amores*, 136 след. *Fac monitis fugias otia prima meis, Haec ut ames, faciunt... Haec sunt iucundi causa cibusque mali*.
- ³⁴⁶ В его ответном сонете к Данте.
- ³⁴⁷ *Canz.* 18.
- ³⁴⁸ Сл. *Casini*, I, с., стр. 359 след.
- ³⁴⁹ II, 10.
- ³⁵⁰ V, 10.
- ³⁵¹ II, 3.
- ³⁵² IV, 1.
- ³⁵³ I, 4; сл. IX, 2.
- ³⁵⁴ II, 9, 8.
- ³⁵⁵ *Amor.*, III, 14 v. s.: *Non peccat, quaequumque potest peccasse negare*.
- ³⁵⁶ VI, 7.
- ³⁵⁷ II, 9 и 10: речь Дионео.
- ³⁵⁸ VII, 2.
- ³⁵⁹ VII, 5 и начало VII, 6.
- ³⁶⁰ X, 10, пер. II, стр. 328.
- ³⁶¹ VII, 4.
- ³⁶² IX, 1.
- ³⁶³ IV, 8 в начале; V, 8 в конце.

- ³⁶⁴ IV, 4.
³⁶⁵ V, 1.
³⁶⁶ V, 8.
³⁶⁷ I, 10.
³⁶⁸ X, 7.
³⁶⁹ IV, 5, 7.
³⁷⁰ IV, 6.
³⁷¹ III, 1.
³⁷² X, 4, 5.
³⁷³ X, 8.
³⁷⁴ Art. Am., II, 477: *Bianda truces animos fertur mollisse voluptas.*
³⁷⁵ Art. Am., I, 31 след. = *Trist.*, II, 247 след.; сл. Art. Am., II, 499—500, III, 611 след.
³⁷⁶ Art. Am., II, 153 след.
³⁷⁷ Art. Am., III, 311 след.
³⁷⁸ Art. Am., I, 341.
³⁷⁹ *Ив.*, I, 269-270.
³⁸⁰ VIII, 1.
³⁸¹ IV, 3.
³⁸² Дек., вступление, пер. 16 стр. 16.
³⁸³ II, 9.
³⁸⁴ IX, 9, пер. I, стр. 230—231.
³⁸⁵ VIII, 7.
³⁸⁶ VI, 7.
³⁸⁷ VII, 9.
³⁸⁸ I, 5.
³⁸⁹ II, 9.
³⁹⁰ III, 9.
³⁹¹ X, 10.
³⁹² IV, 1.
³⁹³ II, 3.
³⁹⁴ X, 4.
³⁹⁵ X, 8.
³⁹⁶ Дек., введение, пер. I, стр. 1.
³⁹⁷ Сл. выше стр. 171 след.
³⁹⁸ *Del Reggimento e dei costumi delle donne*, нап. в 1308 году.
³⁹⁹ *Documenti d'Amore*, 1314—1315 г.
⁴⁰⁰ *Del Reggimento*, ed. Baudi di Vesme, Bologna, 1875, стр. 413.
⁴⁰¹ Сл. Thomas, Francesco da Barberino, Paris, 1883, стр. 52, 56, 81. Сл. Arch. stor. italiano, S. V., XIII, 1: Marchesini, Tre pergamene autografe di ser Lapo Gianni (между прочим о его отношениях к Franc. da Barberino).
⁴⁰² *Del Reggimento*, l. c., стр. 40—42. Сл. *Breve consiglio di Paolo da Certaldo*, ed. S. Morpurgo (Firenze, 1892): *E s'el e fanciullo femina, falla a chuscire, e non a leggere, che non istà troppo bene a una femina sapere leggere.*
⁴⁰³ Raimondo d'Angiò.
⁴⁰⁴ «Она охраняла дом, пряла шерсть. Я сказал: прости, прохожий!»
⁴⁰⁵ *Del Reggimento*, l. c., стр. 173.
⁴⁰⁶ Комментарии к *Documenti d'Amore*, сл. Thomas, l. c., стр. 113.

- ⁴⁰⁷ I, 10, пер. I, стр. 65.
- ⁴⁰⁸ Дек., введение, пер. I, стр. 3; сл. De Claris Mul., гл. 54: о художнике Thamyris = Тимарете Плиния *Hist. Nat.*, XXXV, 59, 147: *equidem laudabile plurimum, si propectemus fusos et calathos aliarum.*
- ⁴⁰⁹ Дек., II, 9.
- ⁴¹⁰ I, 5 и *passim*; сл. V, 10, пер. I, стр. 415.
- ⁴¹¹ III, 10, пер. I, стр. 267; V, 5, пер. I, стр. 377; VIII, 3, пер. II, стр. 114; VIII, 10, пер. II, стр. 179.
- ⁴¹² III, 3 в конце.
- ⁴¹³ Сл. *Lib.*, I. c., VI, стр. 209—211.
- ⁴¹⁴ Дек., V, 10, пер. I, стр. 408; сл. выше стр. 510—511, прим. 7.
- ⁴¹⁵ Дек., вступление, перев. I, стр. 17.
- ⁴¹⁶ Сл. замечание Novati по поводу исследования Zenatti, в *Giorn. stor. d. lett. ital.*, fasc. 82—83, стр. 115 след.
- ⁴¹⁷ I, 10.
- ⁴¹⁸ Дек., вступление. Перев. I, стр. 276.
- ⁴¹⁹ L. c., стр. 271.
- ⁴²⁰ Стр. 502 след.
- ⁴²¹ Дек., вступление, l. c., стр. 277.
- ⁴²² Заключение автора, пер. II, стр. 332.
- ⁴²³ Дек., вступление, пер. I, стр. 12—13.
- ⁴²⁴ Сл. выше стр. 453—454.
- ⁴²⁵ VI, 10, пер. II, стр. 37.
- ⁴²⁶ X, 10, пер. II, стр. 328—329.
- ⁴²⁷ Дек., заключение, перев. II, стр. 333.
- ⁴²⁸ L. c., стр. 333—334.
- ⁴²⁹ *Trist.*, II, 212; *obsceni doctor adulterii.*
- ⁴³⁰ L. c., v. 278: *Et nimium scriptis arrogat ille meis.*
- ⁴³¹ L. c., v. 307: *versus evolvere mollis.*
- ⁴³² L. c., v. 301.
- ⁴³³ Сл. l. c., v. 178.
- ⁴³⁴ Дек., заключение, пер. II, стр. 332.
- ⁴³⁵ L. c.
- ⁴³⁶ L. c.
- ⁴³⁷ Дек., введение, пер. I, стр. 2.
- ⁴³⁸ Сл. выше стр. 111, 118—119, 412—413.
- ⁴³⁹ *Inf.*, V, v. 127 след.
- ⁴⁴⁰ *Maestro delle sentenze.*
- ⁴⁴¹ Сл. Biagi в *Rivista Critica d. lett. ital.* I, № 2, стр. 61—62.
- ⁴⁴² Дек., заключение, пер. II, стр. 335—336.
- ⁴⁴³ XIV, с. 9.
- ⁴⁴⁴ Giambattista Basile, II, стр. 20—21; IV, стр. 55—56; De Nino, *Usi e costumi Abbruzzesi*, Firenze, 1887, IV, стр. 230—231. — Faraglia, *Fonte d'Amore e la villa d'Ovidio Nasone*, в *Rassegna abruzzese di storia ed arte* I, 3. — Сл. Fabrizi Sallusto *nella fantasia dei popoli sabini*, в *Bollettino d. Soc. d. Storia patria d. Abruzzi*, XI, 22.
- ⁴⁴⁵ G. Vaccini, *Il Boccaccio mago*, *Giornale di erudizione*, v. I, № 15—16, стр. 233—235. — Сл. *Miscellanea storica della Val d'Elsa*, anno II, fasc. 2: Мас-

cianti o раскопках в Чертальдо в Poggio del Boccaccio, устроенном, будто бы по его просьбе, дьяволом.

⁴⁴⁶ Сл. Köppel, Studien zur Gesch. d. ital. Novelle in der englischen Literatur d. 16 Jahrh. Strassburg, 1892, стр. 60, 84, 88.

Комментарии

Из книги: Александр Веселовский. Боккаччо, его среда и сверстники. СПб., 1893. Т. 1. СПб., 1894. Т. 2.

Переиздания: *Собр. соч.* Пг., 1915. Т. 5; 1918. Т. 6.

Часть шестая «Художественные и этические задачи Декамерона» опубликована в *Избр. стат.*, 1939, 284—358, комментарии М.П. Алексеева.

В настоящее издание включены следующие части монографии: Введение; часть вторая (раздел III и IV); часть шестая полностью. В примеч. Веселовский нередко ссылается на предшествующие страницы; они указываются по *Собр. соч.*

В авторском предисловии А.Н. Веселовский указал на давность своего замысла: «Книга эта задумана была давно, вскоре по появлении биографии Боккаччо, написанной Ландау, но другие работы надолго отвлекли от исполнения труда, пока русский перевод “Декамерона” не обратил его снова к старой привязанности». В качестве хронологических вех Веселовский называет выход в свет немецкой биографии Боккаччо: *Landau, Marcus. Giovanni Boccaccio, sein Leben und seine Werke.* Stuttgart, 1877. И собственный перевод (первый полный перевод «Декамерона» на русский язык). М., 1891—1892. Т. 1—2.

О месте, которое Боккаччо занимал в научном творчестве Веселовского, о выполненном им переводе «Декамерона» и о реакции на него тогдашних рецензентов подробно говорится в комментарии М.П. Алексеева (фрагменты из которого и приводятся ниже).

Как комментатор «Божественной комедии» Данте и как автор «Декамерона», Боккаччо привлекал внимание Веселовского уже в ранние годы его литературной деятельности, в особенности же — в пору его заграничных странствий. В 60-х годах в Италии Веселовский познакомился с некоторыми рукописями, содержащими малоизвестные или еще неопубликованные произведения Боккаччо (*Собр. соч.* Т. III. С. 134). Попутно открыл прямые источники некоторых из новелл «Декамеона» или параллели к ним, лишь много лет спустя указанные и западноевропейской критикой (см., например: Т. III. С. 482; Т. V. С. 482 и 621). В 1876 г. Веселовский издал впервые в полном объеме по рукописи Риккардианской библиотеки во Флоренции два письма Боккаччо к Майнардо де Кавальканти от 1375 г. (*Собр. соч.* Т. IV. Вып. 1. С. 140—149).

Переводя «Декамерон» (2-е изд., 1896), Веселовский надеялся «уловить манеру Боккаччо, в которой заключается не последнее обаяние его для тех, кто читает его в подлиннике», «тембр его фразы... насколько то позволили средства русского языка и сноровка переводчика» (предисловия к 1-му и 2-му изданиям этого перевода см.: *Собр. соч.* Т. IV. Вып. 1. С. 401, 459).

При своем появлении перевод был оценен по достоинству лишь немногими читателями: традиционное отношение к «неприличному» итальянскому новеллисту вызвало газетные вопросы переводчику: «Почему так нужен для нас Боккаччо?» (отзыв «Петербургской газеты», приведенный «Новым временем». 1891. № 6424) и выражения надежды, что Веселовский выпустит о Боккаччо «только два, а не несколько томов» (Новое время, 1891, № 6421). Отповедь этим «критикам» см. в кн.: *А.Н. Гиляров. Старые поэты в новых русских переводах. Киев, 1895. Полное издание «Декамерона» было запрещено цензурой; цензурный комитет позволил выпустить без сокращений лишь сто экземпляров перевода по дорогой цене, продажу которых издатель, однако, мог производить не иначе как по удостоверению каждый раз в «правоспособности лица, желающего их купить» (Письмо акад. Веселовского // Новое время. 1891. № 6426). Лишь в немногих изданиях перевод «Декамерона» нашел сочувственный и ободряющий отклик (см. рец. А.Н. Пыпина в «Вестнике Европы». 1891. Кн. 8. С. 839—843; «Русская мысль». 1892. № 2, библиогр. С. 59—61; «Северный вестник». 1892. № 3. С. 49—52).*

В 1891—1893 гг. в различных изданиях Веселовский напечатал ряд статей, непосредственно относящихся к автору «Декамерона» и представляющих собой самостоятельные критические экскурсы. Наконец, в 1893 г. в издании Академии наук появился первый том исследования «Боккаччо, его среда и сверстники». «Образцовая монография, — писал через несколько лет Л. Шепелевич, — потребует от исследователя, даже очень подготовленного и талантливого, продолжительных предварительных занятий, эрудиции, чувства меры, большого вкуса, словом, это должен быть не просто ученый повествователь, а художник с развитым воображением, умеряемым должным образом умом. Если я скажу, что продуктом именно такого пера является монография акад. А. Н. Веселовского “Боккаччо, его среда и сверстники”, то этим не будет выражено ничего нового, так как репутация этого ученого слишком известна, чтобы нуждаться в чьих-либо характеристиках, — но, может быть, не один читатель удивится, когда услышит, что сочинение, в высшей степени ценное по добытым результатам, интересное и доступное по содержанию, вышедшее из-под пера нашего лучшего специалиста по литературе (таковым же является А.Н. Веселовский и по отношению к заграничным ученым), что такое сочинение, говорю я, не только не привлекло всеобщего внимания, но о нем почти замолчала критика — к стыду, конечно, своему» (Боккаччо в исследовании русского ученого // Северный вестник. 1897. № 2. С. 28—44).

Исследование Веселовского охватывает всю историю жизни Боккаччо и рассказывает ее на широком историческом фоне, ставя писателя в прямое отношение со средой, его воспитавшей, и рисуя попутно его современников, сверстников, друзей; лишь в отдельных главах (преимущественно во второй части) Веселовский сознательно подчиняет «литературный» анализ «психолого-биографическому» (Предисловие // *Собр. соч.* Т. V. С. VI), но нигде не заслоняет широкой культурно-исторической перспективы (*Алексеев, 1939*).

О противоположной точке зрения, согласно которой в своих биографических книгах — о Боккаччо и Жуковском — Веселовский не использует

достижения исторической поэтики, а следует путем традиционного биографического описания, см. подробнее в *Послесловии*.

Для публикации в настоящем томе выбраны три фрагмента: введение, в котором автор говорит о замысле исследования; два раздела из второй части книги, посвященные тому, как на основе собственной биографии Боккаччо трансформирует традиционные сюжеты и жанры; и шестая часть, обращенная к «Декамерону» и жанру новеллы. Именно эти фрагменты позволяют оценить, каким образом Веселовский предполагал проложить путь от предания к личному творчеству. Боккаччо в этом отношении служит идеальным примером, поскольку одним из первых делает шаг из еще безличной повествовательной памяти, закрепленной в мифе и эпическом сюжете, к повествованию Нового времени, служащему средством выражения авторского слова, в котором реальность биографии прорастает биографическим мифом о себе самом.

^{1*} По приглашению Боккаччо и его друзей, почитателей таланта Петрарки, поэт посетил Флоренцию в 1850 г. При этом он отклонил блистательно-риторическое послание Флоренции (переданное через Боккаччо), предлагавшей со всеми почестями возратить ему гражданство. Петрарка естественно и спокойно ощущал себя гражданином мира. Он менял итальянские города по собственному выбору, а когда ему пеняли, что он не гнушается гостеприимством и милостями самых жестоких тиранов, он отвечал (как в знаменитом письме Боккаччо): «...это лишь казалось, что я жил при князьях, на деле же князья жили при мне». Это было знаком того, что центр мирового устройства сместился — в направлении человека, баланс сил нарушился — в пользу личности.

^{2*} *Nè si nè no nel cuor mi suona intero (umal.)* — «Сердце не говорит мне решительно ни да, ни нет...» (Петрарка. Сонет 168).

^{3*} «Героиды» — стихотворные послания, написанные Овидием в форме писем покинутых женщин к оставившим их возлюбленным.

^{4*} «Корбаччо» (*umal.*) — «Ворон, или Лабиринт любви», название поздней сатиры, достойной, как полагает Веселовский, бичующего пера древнеримского сатирика Ювенала. В своем последнем по времени написания художественном произведении (ок. 1355) Боккаччо исполнен раскаяния и презрения ко всем тем земным радостям, которые он не раз воспел в своем творчестве. См.: *Боккаччо Дж. Ворон / Пер. Н. Фарфель // Боккаччо Дж. Малые произведения. Л., 1975.*

^{5*} *Понтан* — Джованни Понтано (1429—1503), один из самых видных поэтов-гуманистов, писавших на латыни. Среди его наиболее известных произведений — «Эклоги», в которых античная традиция сочетается с опытом современной ему сельской жизни.

^{6*} «*Ninfale Fiesolano*» (*umal.*) — поэма Боккаччо «Фьезоланские нифмы».

^{7*} В годы правления короля Роберта (1309—1343) в Неаполе, столице Неаполитанского королевства, сложился один из самых заметных культурных центров в Италии. Именно сюда в 1341 г., следуя в Рим, чтобы венчаться лавровым венком поэта, заедет Петрарка. Здесь пройдут годы юности (ок. 1330—1340) и будут созданы первые произведения Боккаччо. Однако сведения о его собственном происхождении и о королевском

происхождении его возлюбленной — легенда: «Автор “Декамерона” был сыном богатого флорентийского купца Боккаччо ди Келино, тесно связанного со знаменитыми банками Барди и Перуцци. История о рождении Джованни Боккаччо в Париже — такая же легенда, как и королевское происхождение его Фьямметты. Подобно Петрарке Боккаччо сознательно романизировал собственную биографию. По-видимому, в этом была какая-то закономерность. На заре индивидуалистической культуры Возрождения, когда даже такие гиганты, как Данте, с трудом решались вписать свое имя в свои же гениальные строфы, первые гуманисты в прямой полемике с угасающей традицией всячески выпячивали свое “Я”, мифологизируя собственную личность и делая ее идеологической моделью нового человека. Но Боккаччо чаще, чем Петрарка, прибегал к сложным, зачастую противоречившим друг другу автобиографическим аллегориям» (Хлодовский Р.И. Джованни Боккаччо // История литературы Италии. М., 2000. Т. 1. С. 453).

^{8*} Встреча Фьямметты с Панфило приурочена к службе в том же храме Сан-Лоренцо в Неаполе, где произошла первая встреча Боккаччо с Марией д’Аквино.

^{9*} В первоначальной мифе *Галатей* — морское божество; в нее влюблен циклоп Полифем, который из ревности раздавил скалой ее возлюбленного. Уже в эллинистическую пору этот миф был преобразован в историю любви пастуха Полифема к Галатее.

^{10*} *Капеллан Андрей* — автор трактата «О любви», написанного «Андреем, капелланом короля французского» (1184—1186). См. русский перевод (М.Л. Гаспарова) в кн.: Жизнеописания трубадуров. М., 1993. С. 383—401.

^{11*} *De Vetula* (лат. старая женщина) — псевдوفيدвианская поэма XII в. Овидий в ней выступает в качестве автобиографического героя, а старуха Ветула — в роли его помощницы и сводни.

^{12*} *Байский берег* — с античных времен Байя, расположенная недалеко от Неаполя, была местом, куда приезжали отдыхать и купаться. Боккаччо не раз бывал там, и туда же отправил покинутую Фьямметту встревоженный ее печалью муж. Красота природы и всеобщее веселье лишь усугубляют меланхолию Фьямметты.

^{13*} *Партенопейский* — от имени сирены Партенопы, одной из тех, что в отчаянии бросились в море, когда им не удалось завлечь своим пеньем Одиссея. Там, где тело сирены оказалось выброшено на берег, был основан город Партенопей, современный Неаполь.

^{14*} *Чимоне* (буквально — скотина) — герой новеллы в «Декамероне» (V, 1), которого человеком делает любовь.

^{15*} *Donna dell’ischermo* — дама-защита или дама-щит, вниманием к которой герой «Новой жизни» пытался скрыть от чужих глаз любовь к Беатриче.

^{16*} Страницы о Троице и Крессиде у Веселовского и по сей день представляют наиболее подробное изложение на русском языке одного из великих сюжетов о любви в средневековой и ренессансной литературе — наряду с историями Тристана и Изольды, Ромео и Джульетты. Склонный с особой подробностью излагать повествования, неизвестные русскому читателю, и на этот раз Веселовский восстанавливает сюжет, до Боккаччо

имевший уже многовековую историю. См. также о данном сюжете в кн.: Энциклопедия литературных героев. Зарубежная литература. Античность. Средние века / Под общей ред. И.В. Ершовой. М., 1998. Кн. II. С. 348—352; Горбунов А.Н. «Горести царевича Троила» // Чосер Дж. Троила и Крессиды; Хенрисон Р. Завещание Крессиды; Шекспир У. Троила и Крессиды / Изд. подгот. А.Н. Горбунов, М.В. Оверченко, Н.Т. Пахсарьян. М., 2001. С. 537—661).

Этот сюжет возник на полях «Илиады», поддержанный ее безусловной авторитетностью, но в то же время оставляющий достаточно пространства для вымысла, поскольку у Гомера этого сюжета нет. У него фактически нет и самих героев: Троила лишь упомянут в списке погибших троянских царевичей, а создание имени Крессиды из гомеровской Бризеиды начато Боккаччо — Грizeiда. Оно варьирует имена гомеровских героинь (Бризеиды, Хризеиды), которые также становятся поводом для раздора, пересекают границу между ахейцами и троянцами и тем самым повторяют основной сюжет — Париса и Елены.

Троила появляется у *Диктиса Критянина* и *Дарета Фригийского*. Эти якобы подлинные свидетельства о Троянской войне, возникшие с той и другой стороны, в действительности относятся к гораздо более позднему времени (I в. до н. э.). Создателем сюжета в его первоначальном виде явился один из родоначальников рыцарского романа, автор «Романа о Трое» (ок. 1155) — *Бенуа де Сент-Мор*. Он оценил возможность, которую предоставлял этот сюжет: не покидая пределов гомеровского предания, обрести свободу, необходимую для нового авторства и изображения куртуазной любви.

Между Сент-Мором и Боккаччо стоит еще один источник — законченная в 1287 г. латинская «История разрушения Трои» сицилийца *Гвидо делье Колонне*.

^{16*} *Скрытый грех наполовину прощен* — «Декамерон», I. 4.

^{17*} *Антонио Пуччи* (1310—1388) — один из немногих кантасториев, слагателей популярных поэм на героические (каролингские и бретонские) сюжеты, чье имя дошло до нас. Ему Веселовский посвятил одну из первых своих статей (по-итальянски) — о народных переложениях поэм Пуччи (Ateneo Inalano. 1866. 15 Aprile. P. 1—17). И впоследствии Веселовский не раз писал о Пуччи, в том числе в «Вилла Альберти».

^{18*} Подробнее о судьбе этого сюжета см.: *Михайлов А.Д.* Средневековый французский роман о Флуаре и Бланшефлор, его источники и его судьба // Флуар и Бланшефлор. М., 1985. Восточный колорит романа «Флуар и Бланшефлор» напоминает об эпохе крестовых походов и даже, точнее, — о втором походе 1147—1149 гг., когда европейское сознание, утонченное куртуазией, было подготовлено к тому, чтобы воспринять прелесть чужой культуры и вдохновиться ею. По приказу Фьяметты Боккаччо пересказывает эту историю прозой в «Филоколо».

^{19*} *Чертальдо* — городок в Тоскане, где всего вероятнее родился Боккаччо и провел детство (дом сохранился).

^{20*} Имеется в виду «Сетование» по поводу чумы 1348 г., напечатанное в сборнике: «La pestilenza del 1348. Rime antiche», Firenze, 1884. Флорентийский поэт Антонио Пуччи, корреспондент Боккаччо и друг Саккетти,

исполнявший обязанности городского глашатая, охотно пользовался для своих произведений формой так называемых «серминтез» («sermintese», или «serventese»), в которых нередко касался различных событий флорентийской жизни: наводнения, дороговизны 1346 г., чумы и т. д. (Алексеев, 1939).

²¹ В книге «Journal of the Plague Year» («Дневник чумного года») (1722), как нередко в своих романах, Д. Дефо придает повествованию форму документального свидетельства, рассказывая в данном случае о событии, случившемся до его рождения, — в 1665 году: «Писано жителем города, все это время не покидавшим Лондон» (Дефо Д. Дневник чумного года / Изд. подготовила К. Н. Атарова. М., 1997).

²² В «Хронике» *Маттео Виллани* (ум. 1363) (дополняющей хронику его старшего брата — *Джованни*, 1280—1348) пролог к первой книге посвящен «неслыханному моровому бедствию». Среди его разделов: «О том, что люди стали хуже», «Об ожидании изобилия и росте дороговизны» (*Виллани Дж.* Новая хроника, или История Флоренции / Пер., стат., примеч. М. М. Юсима. М., 1997. С. 451—456).

²³ *Личиска и Пандар* — слуг, заспоривших о женской нравственности в прологе к шестому дню, в действительности зовут Личиска и Тиндаро (так и в переводе Веселовского). Так же они будут названы ниже. Что же в этом месте — описка? Или невольное воспоминание о герое предшествующего произведения — «Филострато», рассуждающем о свойствах страсти?

²⁴ Эта живописная параллель и сама идея, что Боккаччо в «Декамероне» дал свой вариант «пира во время чумы», впоследствии стали поводом к полемике: «Та параллель с изобразительным искусством, которую провел А. Н. Веселовский, в данном случае демонстративно показательна. Созданный в 60-е годы XIV в. каким-то неизвестным мастером пизанский «Триумф Смерти» — действительно одно из ярчайших произведений живописи Треченто, но это аллегорическое произведение средневекового, готического стиля, сменившего в середине века проторенессанс Джотто. Знаменитые фрески на пизанском кладбище никакого отношения к гуманистическим концепциям человека не имели, хотя, видимо, действительно были связаны с изображенным в «Декамероне» чумным повстрием. Их вызвала к жизни широкая волна религиозно-аскетических настроений, затронувшая глубинные слои итальянского народа и прокатившаяся во второй половине XIV столетия по всему Апеннинскому полуострову.. Во вступлении к Первому дню пиры во время чумы описаны и даже изображены разные варианты. Однако настроения отчаяния для книги Боккаччо совсем не характерны. Приподнято-риторический слог, которым автор описывает ужасы эпидемии, меньше всего свидетельствует о паническом страхе перед смертью. Паника не коснулась и общества «Декамерона»...» (*Хлодовский Р. И.* «Декамерон». Поэтика и стиль. М., 1982. С. 171—172).

²⁵ *Санта-Мария-Новелла* — монастырь и церковь при нем в центре Флоренции (Алексеев, 1939).

²⁶ *Меланхолического Джека* — имеется в виду герой шекспировской комедии «Как вам это понравится» Жак (Jaques) Меланхолик.

²⁷ «*Chatelaine de Vergi*» — «Хозяйка замка Вержи», французская куртуаз-

ная поэма (ок. 1250), пользовавшаяся большой популярностью. В конце третьего дня «Декамерона», когда каждый развлекается в соответствии с его желаниями, «Дионео и Фьямметта стали петь о мессере Гвильельмо и о даме дель Верджью» (пер. А.Н. Веселовского).

^{28*} Имеется в виду стихотворение А. де Мюссе «Sylvia» («Сильвия») (1839), в основе которого лежит новелла «Декамерона» (IV, 8) (Алексеев, 1939).

^{29*} «*De rebus memorabilibus*» (лат.) — записная книжка Петрарки «О делах, достойных памяти».

^{30*} *Sacre Rappresentazioni* (итал.) — так назывались в Италии в XV в. религиозные драмы, аналогичные мистериям (Алексеев, 1939, 551).

^{31*} «Магус-сага» — скандинавская сага, сохранившаяся в исландской редакции второй половины XIII в., источники которой ищут во французской или немецкой литературе. (Алексеев, 1939).

^{32*} *Арно Видаль из Castelnaudary* (Кастельну д'Ари) — трубадур, автор куртуазного повествования «Гильем де ла Барра» (1316).

^{33*} *Раймон Видаль из Besaulun* (Besalu) (ок. 1196 — ок. 1252) — Рамон Видаль де Безалю, каталонский трубадур, автор куртуазной новеллы в стихах «Наказание ревнивцам» — о муже, ревновавшем свою жену без всяких к тому оснований.

^{34*} *Châtelain de Couci* — Шателен (Кастелян) из Куси, знаменитый трувер конца XII века.

^{35*} Веселовский перечисляет средневековые сборники рассказов, традиционно называемые «Цвет (цветы) философии, добродели...» Нередко они соединяли представление о куртуазных дородетелях с античной историей: «Рассказы об античных рыцарях». Наиболее известным был «Новеллино» — сборник из ста новелл на итальянском языке, собранный в конце XIII века. См.: Новеллино / Изд. подгот. М.Л. Андреев, И.А. Соколова. М., 1984.

^{36*} «*Avventuroso Ciciliano*» — итальянский дидактический роман-хроника XIV в., принадлежащий неизвестному автору (долгое время безосновательно его приписывали Бозоне да Губбио). Большой интерес представляют анекдоты и новеллы, которые автор сообщает в примечаниях к своему произведению; среди них имеются и рассказы, близкие по сюжетам к новеллам «Декамерона»; таков, например, рассказ о Саладине (№ СХI), который сопоставляют с новеллой «Декамерона» (1, 3). (Алексеев, 1939, 551).

^{37*} Этого эпизода о милостыне, спрошенной неоднократно, Веселовский касался несколько раз. См. его Разыскания в области русского духовного стиха (Сборник Отд. русск. яз. и слов. Академии наук. 1881. Т. XXVIII. Вып. IV. С. 132; с новеллой «Декамерона» он подробнее сопоставлен в особой статье Веселовского («К “Декамерону”», I, 3 // Живая старина. 1890. Ч. I. Вып. I. С. 128—129; то же в *Собр. соч.* Т. IV. Вып. I. С. 395—397). В рукописных дополнениях к указанному месту печатаемой статьи Веселовский указывает еще на эпизод о Кандаке в абиссинской Александрии и на курдское сказание в записи Халатьянца (*Собр. соч.* Т. V. С. 620). (Алексеев, 1939).

^{38*} *Гелинанд* — Гелинанд (Элинанд, Элинан) из Фруамона (Hélinand of Froimont, ок. 1160 — после 1229), французский поэт, хронист, церковный писатель. Наиболее известна его латинская всемирная хроника.

«Это сопоставление легенды Гелинанда, приведенной в трактате доминиканского монаха Джакомо Пассаванти *Lo specchio della vera penitenza*

(Зерцало истинного покаяния, 1334), с новеллой “Декамерона” сделано было Веселовским еще в 1866 г. (*Собр. соч.* Т. III. С. 75, 84); там же Веселовский указывал, что в Средние века “понятие загробного очищения” любили соединять “с эпическим мотивом охоты и преследования”» (*Алексеев, 1939*).

^{39*} «*L'э о рысце*» пересказано Андреем, «капелланом французского короля», в его латинском трактате о любви начала XIII века. «*Salut d'amour*» — «любовное послание», одна из поэтических форм, излюбленных провансальскими трубадурами; в данном случае речь идет о каталонском подражании ей (*Алексеев, 1939*).

^{40*} *Симмах Квинт Аврелий* (ок. 345—403) — префект Рима, консул, оратор, глава партии, борющейся за восстановление в христианском Риме прежней веры в языческих богов.

^{41*} «*Cymbalum Mundi*» — «Кимвал мира, содержащий четыре диалога, очень старинных, веселых и забавных», сборник новелл французского гуманиста Жана Бонавантюра Десперье (*Desperiers, 1510—1544*). Власти усмотрели в этом сатирическом сборнике, полном зашифрованных намеков, настолько острые выпады против христианства, что издатель был выслан, книгопродавец казнен, автор скрылся бегством, а книга была осуждена на сожжение в 1538 г.

^{42*} *Vicerus* — от имени Мартина Бучера, который в событиях начавшейся Реформации пытался сгладить противоречия между Лютером (*Lutherus*) и Цвингли. *Жерар Руссель* (*Dragig*) — французский мистик, последователь Эразма Роттердамского, вступившего в открытую полемику с Лютером с позиции христианского гуманизма.

^{43*} *Гауэр Джон* (*Gower, 1330—1408*) — английский поэт, писавший в традиции куртуазности и морального аллегоризма; в свое время репутация Гауэра не уступала славе его современника и друга Дж. Чосера, а влияние было чрезвычайно значительным. Веселовский ссылается на самое известное и популярное произведение Гауэра — «*Confessio amantis*» («Исповедь влюбленного»), в котором Гений, священнослужитель Венеры, на примерах любовных историй наставляет поэта Аманса в искусстве куртуазной и христианской любви. В своем большинстве рассказы имеют античные и средневековые источники.

^{44*} «*Руодлиб*» — латинское произведение, написанное гекзаметрами, созданное в середине XI в. в Германии. Оно имеет репутацию «первого романа» в средневековой литературе. Первая часть — авантюрного содержания: герой, чье имя носит роман, отправляется путешествовать в дальние страны (условно названные Африкой). Вторая часть составлена из новелл. Веселовский не раз упоминал «Руодлиб» и посвятил ему отдельную статью (*ЖМНП. 1883. Ч. 228. Июль. С. 112—123*).

^{45*} «*Katha-Sarip-Sagara*» — «Катха-Саритсагара» (океан из потоков историй), сборник индийских легенд и сказок, созданный в XI в.

^{46*} «*De casibus*» — «О несчастиях знаменитых людей» (*De casibus virorum illustrium*), сборник из 54 биографий, написанных Боккаччо на латыни.

^{47*} *Tellus* (лат. — земля) — древнеримское божество, Мать-земля, тесно связанное с богиней плодородия Церерой.

^{48*} *Канака* — мифологический персонаж, героиня одиннадцатой «Героиды» Овидия «Канака — Макарею». Дочь бога ветров Эола, Канака совершила прелюбодеяние со своим братом Макарем, после чего закололась.

⁴⁹ *Квинтиллиан Марк Фабий* (ок. 35 — ок. 96), римский ритор и теоретик ораторского искусства, чей авторитет был чрезвычайно высок в эпоху Возрождения.

⁵⁰ «Цвет перла» (жемчуга), т. е. бледность, которую Данте в первой канцоне «Новой жизни» считал «пристойным иметь женщине». Сл. эти стихи в переводе М.И. Ливеровской: «Как жемчугом, нежнейшей белизною / Ей бледность легкая лицо покрыва». О типе красавицы у поэтов старой итальянской школы в связи с книгой Тоггасса Веселовский писал в *ЖМНП*. ч. ССХIV, отд. 2, стр. 189—191; сл. еще *Собр. соч.*, т. V, стр. 115 (Алексеев, 1939).

⁵¹ «*De Montibus*» — топографическое сочинение Боккаччо «*De Montibus, Sylvis, Fontibus*» («О горах, лесах, источниках»), дополняющее его работы по классической мифологии в качестве справочника.

⁵² *Ридда и баланкио* — крестьянские хороводные танцы, сопровождаемые песней.

⁵³ Имеется в виду *Dit* («сказ») французского поэта Рютбефа (середина XIII в.) о «даме, которая трижды обошла кругом монастырь» (Алексеев, 1939, 553).

⁵⁴ «*De Claris mulieribus*» — «О знаменитых женщинах» (Веселовский по-русски называет его «Об именитых женщинах»): латинское сочинение Боккаччо, включающее более ста биографий (начато в 1361).

⁵⁵ *Катерина* (Екатерина) *Сиенская* (1347—1380) — в Италии более известная по месту своего рождения как Катерина ди Бенинкаса. Одна из самых почитаемых католической церковью женщин: причислена к лику святых, принадлежит к числу трех женщин — Учителей Церкви; первая женщина, которая получила разрешение проповедовать в церкви.

⁵⁶ *Карло Дольче*, или Дольчи (*Dolci*, 1616—1686) — итальянский художник, чье «условное и легкое благочестие» сделало его популярным у современников, а Веселовскому дало повод сравнить его с Петраркой.

⁵⁷ *Филиппо Чэффи* (*Ceffi*) — флорентиец; более всего известен своим переводом с латыни на итальянский книги Гвидо Колонне «История Трои» (1324), излагающей сюжет Троицы и Крессиды, и «Героид» Овидия.

⁵⁸ *Sercambi* — Джьованни Серкамби из Лукки, итальянский новеллист (1347—1424) (Алексеев, 1939).

⁵⁹ «*Eppur si muove*» (*итал.*) — знаменитая фраза, якобы произнесенная Галилеем в 1633 г., когда он был вынужден подписать отречение от геоцентрического учения о Вселенной: «И все-таки она вертится».

⁶⁰ «*The knight's Tale*» — «Рассказ рыцаря», открывающий «Кентерберийские рассказы»; сюжет об Арчите и Палемоне заимствован Чосером из «Тезейды» Боккаччо.

История поэтических родов

Эпос

<Из авторского конспекта лекционных курсов
1881–1882 и 1884–1885 гг.>

<1> Определения поэтических родов. Эпос

Определение отправляется от гомерического эпоса, но лишь определяются α) формальные условия эпоса вообще; затем β) отвлекается его мирозерцание, и его схема получает безусловное значение аксиомы, которая γ) вменяется как абсолютный художественный принцип каждому эпическому поэту, как будто эпос всегда возможен и не определяется свойствами *исторического* мирозерцания¹.

<2> <От мифического эпоса к героическому и к личной поэзии>

Мифический эпос, сложение которого мы старались проследить, логически предполагает существование зачатков, по крайней мере схем, эпоса с содержанием героическим, человеческим. То, что представлялось совершающимся на небе, должно было иметь свои прототипы на земле: боги были те же люди, на них перенесены человеческие действия, моменты борьбы и поражения; понятие рода отразилось среди них идеей генеалогии; генеалогия богов создалась под впечатлением родового быта. Но схемы героического эпоса, существовавшие в этой первичной стадии развития, могли быть только бесцветны: идеализация совершалась в формах небесного мифа, потому что на земле нет для нее условий, нет громких подвигов, нет *истории*. Героические песни являются отражением *исторических* моментов, когда решается судьба сложения, поднятия или падения *народности*; героями становятся те, в которых видели наиболее яркое отражение этих моментов: вокруг них и о них плодятся песни, образуется эпический цикл, притяги-

вающий к себе как к фокусу бродячие эпические схемы (прогресс: 1) схема бытовала; 2) перенос осуществлялся в небесном мифе; 3) схема мифа в свою очередь влияет на эпическую). Те, которые не приурочиваются к нему, забываются либо остаются в значении местных, либо выветриваются до значения сказочных, так похожих друг на друга и так легко переносимых от одного народа к другому, потому что эпические схемы не разнообразны и просты и оригинальность их обуславливается качеством тех центров, вокруг которых они кристаллизуются в «Илиаду» или «Калевалу».

Эпические циклы создались и ждут только диаскеваста², который обратил бы их в эпопею.

Из периода мифических зарождения мы пришли к собственно эпической поре, поре героического эпоса. Его почва — обособившаяся народность, мирозерцание — не расторгнутое скептическими вождениями личности, не выделенной из массы, тогда как все неодушевленное, всякий уголок природы наделен призраком личной жизни. Оттуда устойчивость обычая, верования, внешнего впечатления, нравственных определений (поговорок), слова: эпитеты недвижно стоят на часах при известных предметах — несменяемые и картинные, не по требованию поэзии, а потому, что эпические определения так же односторонни, как определения слова³. Тут же — группы слов, возвращаемые в речи каждый раз, когда возвращается то же положение в рассказе: это так же логично, как несменность эпитета. Поэты, певцы — без имени; всякий другой мог бы спеть так, как и он, творчество не ощущается как личный акт.

Дальнейшее развитие совершается по следам новых исторических сношений. В народной жизни обнаруживаются отдельные течения аристократии и демократии (Греция), расторглась цельность эпического общественного строя, и в их результате получилось обособление личности. Устойчивость прежнего мирозерцания исчезла: личность приносит с собою скепсис и разнообразие понимания; образы мифа, предмет общенародного верования, становятся теперь объектом личного вдохновения, типами прекрасного; один эпос уступает место нескольким поэтическим школам, миф и эпос — сменяются поэзией. Как миф и эпос — поэзия народа, так поэзия может быть понята как продолжение мифической деятельности фантазии на ниве личного чувства. Связь между тем и другим — фактическая и психическая. Личный поэт-художник отпирывался от образов мифа и слова, завещанных предыдущим развитием; он ими связан. Он не удовлетворяется архаическими элементами эпоса, потому что его впечатления внешнего мира были разносторонни, потому что были личны; но он только в состоянии *выбрать* из массы ходячих эпитетов те, которые наиболее отвеча-

ют его настроению; он может углубить, политизировать значение слова, мифа — не изменить его.

⟨3⟩ Язык мифа и язык поэзии

Анимизм первобытного мирозерцания: представление природы одушевленной; объектом сравнения является человек: природа чувствует, страдает, отчасти движется («ива кивает головою»), как человек (*антропоматизм*); отсюда — представление природной и человеческой жизни как тождественной и перенесение на первую, на силы, в ней действующие, человеческого образа: *антропоморфизм*. *Отражение идеи тождества в мифах*; поверье о происхождении людей от деревьев и растений и — растений от существа живого, от человека; название людей от деревьев, цветов, растений — от людей и т. п. С прогрессом развития идея тождества уступает место идее различия при сознании сходства; чем далее обособление человека от природы, тем более категория сходства уступает перед категорией различия, проявляясь лишь при особых условиях, при таком состоянии личного сознания, когда идея мирового тождества, целостности природной и человеческой жизни берет верх над вожделениями различия и анализа. Такое состояние, исключительное в наше время, мы зовем поэтическим, его продукт — поэзия: у поэта лес так же дремлет, море стонет, как у древнего человека, жившего идеей тождества, очеловечившего и лес, и море, и горы. Процесс поэтического творчества — тот же мифический процесс, но только его область — не массовое, а личное сознание; язык мифа и современный поэтический язык — явления, принадлежащие к одной и той же эволюции, но только стоящие на разных ее полюсах.

Проследить историю этой эволюции — значит проследить историю поэтического стиля.

⟨4⟩ Общие выводы⁴

1) Родовой быт и начатки эпоса. Его возможное содержание (гимны «Вед»; песни «Калевалы»; монгольские?). 2) Выход в историю: большие народные, военные движения, новые оседлости, новые политиче<с>кие сложения. Обособление царской власти и военной дружины, но на почве народного устройства. Отсюда возможность взаимного понимания между высшими и низшими, которое исчезнет при дальнейшей общественной дифференциации; общность интересов (военных, религиозных), поэтическими предста-

вителями которых являются певцы: понятные народу, они стоят в непосредственной связи с классами, руководящими общим историческим движением. Рядом с родовым эпосом становится эпос дружинный, феодальный. 3) Дальнейшие условия его развития: *исторические герои и решающие события*; первые дают центры для цикла песен, вторые — сюжет эпопей. Для последнего развития необходимо, чтобы известное событие, решающее судьбу народности, явилось законченными материалом для поэтической Мнемозины, прошлым (Троянская война, переселение народов, борьба с сарацинами в «Chanson de Roland»), за которым последовали новые общественные сложения. Там, где подобного рода событие является *затяжным* (борьба с сарацинами в Испании — до XV в., борьба с турками — в сербском эпосе), эпопея не может отстояться и нередко новые фазы интеллектуального развития захватывают песенную форму эпоса и делают невозможным его дальнейшее сложение (испанские романсы). Этим, а не категориями агломерирующего и т. п. эпоса (Steinthal⁵⁹) я склонен объяснить противоположность испанских романсов — и «Chanson de Roland».

Вопрос о русском эпосе: цикл песен, герои — где — событие. Если борьба с татарами заслонила собою другую, более древнюю, лежавшую в основе древнейшего эпоса, то и здесь вопрос решается так же, как для сербских и испанских песен: долгая борьба с иноплеменным нашествием плодила песни и песенных героев, но она стала прошлым событием лишь тогда, когда условия сложения эпопеи уже пережиты были историею. Я говорю: *условия*, не поднимая снова вопроса о массовом — или личном — творчестве, участвовавшем в сложении «Илиады», «Нибелунгов» и т. п.

Вопрос об органическом и неорганическом эпосе (по поводу русского). Пришлые элементы эпоса — и народная цельность.

<5> <Древнейший эпический певец>

Эпический народный певец — и *поэт* принадлежат двум различным периодам развития. В первом личный эпический акт не обособлен, как таковой; во втором он лежит в основе лингвистических определений.

Эпический певец. Связь пения — и ведения, содержания, песнь есть нечто данное, ведомое, готовое <...> Певец поет, что *знает*, но его песнь получает практическое значение: он поет про царей и богов, в *памяти* (Мнемозине) потомства он удерживает деяния людей (откуда — певец придворный, дружинный); повествуя о деяниях богов, он побуждает их повторить их на пользу людям,

таков принцип обряда, эпического элемента в заговоре; в формах обряда, в эпической части заклинания повествуется о благодетельном подвиге бога с целью побудить его этой памятью к вторичному благодеянию; отсюда — вторая роль эпического певца: он поет про богов, он побуждает их к благотворной деятельности, он — властен над ними. Таким образом дана была точка отправления для дальнейшего развития.

<6> Внутренний рост эпоса

Говоря о начатках эпоса, мы заметили, что простейшие эпические схемы героического типа могли существовать еще в родовом быте у исторически не сложившегося народа. Таков сказочный эпос «Калевалы». Особое развитие эпического творчества замечается по следам народных сложений, больших исторических движений; на их фоне выступают герои — типы, нередко с историческими именами, вокруг них группируются песни, при особых условиях (на которые указано выше) — материал цельных эпоей, — с подкладкой исторического характера. *Каковы отношения истории к идеализации ее в эпосе? Вот вопрос внутреннего сложения эпоей. Я сказал в другом месте, что отношения между мифическим и героическим эпосом следует понимать не так, что второй явился прямой перелицовкой первого, боги стали героями; известные эпические схемы подвига, победы, поражения, доблести и т. п. были даны в сознании, и когда новые условия жизни подсказали новое содержание, оно тотчас же вносились в готовые рамки. Такая постановка вопроса бросает свет на отношения истории и эпоса: известный, решающий в жизни народа факт мог вызвать его воспроизведение в песне и в ней жить дольше и развиваться — до неузнаваемости; но и первый поэтический эпический факт мог быть дан в предыдущем развитии, в готовых типах героизма, к которым могли лишь позже пристроиться исторические имена. Ответ на поставленный вопрос ставится, таким образом, обоюдоостро: историческое событие могло вызвать эпическую песнь, эпическая песня могла заимствовать обстановку истории. Что еще усложняет вопрос об историческом генезисе эпоса — это качество летописных источников, в которых мы надеемся отыскать факты, источники эпоса и которые в свою очередь могли стоять уже под влиянием сложившихся песен. Следи за историческими именами русских былин и данные летописей [а) Добрыня — дядя Владимира по истории; б) Добрыня и Александр Попович в рассказе о битве при Калке и с) Добрыня и Алеша былин (б пошло из с; а?)] и отношения Роланда песенного предания к историческому лицу.*

<7> Общее об отношениях истории и эпоса

1) Готовые эпические схемы, в которых 2) выражается идеальное содержание исторического события, эпохи и т. п., вызывающее эпическое творчество; 3) позднейшие эпические и легендарные наслоения. *Мнение Вольнера об отношениях исторического и эпического Владимира. Какой истории следует искать в эпосе?*^{6*}

<8> Критика вольфовских положений и частных выводов

1. Народный эпос не связан необходимо с тем периодом развития, который Вольф называет *мифическим*. Это возражение обусловлено а) априорным положением, которое нам не раз приходилось оспаривать: что эпос есть непосредственное истечение мифа; б) гипотезой, что мифическая пора мышления есть нечто законченное, не повторяющееся в истории, тогда как оно является постоянным моментом массового развития и лишь меняет свое содержание. Так, в Средние века оно питается содержанием христианского чудесного — и в этом отношении испанские поэмы о Сиде ничуть не менее мифичны, чем, напр<имер>, «Chanson de Roland».

2. Культурно-этнографические условия Испании ничуть не ведут к результату, что они не могли произвести эпоса. Иное дело — Италия с ее древней готогенной культурой. Испания представляла другие условия — во всяком случае не <е> совершенной — романизации.

3. Исторический эпос как выражение известного исторического движения, всегда воинственного, глубоко охватившего народ, пересоздавшего его для новых движений и идеалов. Выразители этого движения — народные герои; энтузиазм создает и соответствующее ему чудесное. Испанская борьба с арабами в XII в., борьба греков с сарацинами в X <в.> создали поэмы о Сиде и Дигенисе.

4. Поэмы о Сиде выразили народно-исторический момент испанской жизни с ее демократическим идеалом героизма (Сид) — в противоположность феодальным и королевским идеям, проникающим французский эпос. Вопрос о стихе, указывающем на французское влияние, указывает на влияние международных, заходящих певцов, на ранее сложившуюся эпическую форму для Франции и не обуславливает ненародности эпического содержания в поэмах о Сиде.

5. Выражение о романсе: лирико-эпическая, историческая песнь — могут сбить с толку, когда то и другое противопоставляется эпосу. Древняя кантилена была непременно «лирико-эпической», лучше — патетической, потому что сложилась по следам волную-

шего события (сл<ичи> стиль малорусских дум). Такой именно характер первичной кантилены прямо указывает на несостоятельность теории «сплава»: если с этой точки зрения разлагать дошедшие до нас поэмы на отдельные, слившиеся в них песни, мы дойдем до эпических отрывков, не до лирико-эпических кантилен. Между последними и поэмами необходимо предположить долгий период развития, успокоения, в котором стих пафос кантилены, уступив место эпическому спокойствию объективного рассказа.

6. Эпос (как и миф) переживается в истории, когда даны а) народ и б) интересы, всех одинаково и широко волнующие. Предания о Дигенисе сложились в поэмы, доживают свой век в позднейших песнях, но события последующего времени выдвинули на первый план новую народную борьбу — и эпос клефтов⁷. Предания о Сиде сложились в поэмы и пережили свой век в романсах, живучесть которых объясняется а) продолжительностью в Испании народной борьбы с маврами (до конца XV века), которая продолжала питать воображение — в духе древних песен XII века; б) участием литературы в романсе как поэтическом роде.

7. Когда цельность народных интересов разрушена и часть нации удалена от участия в политике и правлении, эпос «народный» невозможен. Поэтический репертуар народа питается а) *перепевами старого*, окрашивая его своеобразно, смотря по требованиям и вкусам времени (Сид XII века и Сид народных романсов. Илья современной былины и Илья древнейшей песни)⁸; б) исторические песни, слагающиеся при этих условиях разрозненно, — они редко бывают *национальными* и еще реже складываются в циклы; в) удаленный от широких интересов народ, или, лучше, простонародье, создает своих героев — но это герои не национальные в древнем смысле этого слова: это разбойники, изгои, протестующие и т.п.: *элементы простонародного эпоса*; д) с обеднением национальных сюжетов являются сюжеты бродячие, удовлетворяющие фантазии, ее известным, исторически сложившимся схемам, но не почерпнутые из жизни и ею непосредственно не подсказанные: *элементы международного эпоса*.

Вопросы, поставленные в последнем § 7, вызывают на некоторые другие. Мы ограничимся их постановкой, предоставляя себе остановиться подробнее лишь на одном из них.

⁷ Интересен факт *сохранения* в народе древних песен, как бы повторяющий при новых условиях *факт сложения* народного эпоса. Как *истинное событие*, провинциальный цикл песен получает общенародное значение, вливаясь в широкое течение общенародной жизни и выражающего ее эпоса, — так в конце развития, когда понятие народного дифференцировалось на «простонародное» и «культурное», элементы древней песни живут в простонародье, сохраняются *областной памятью*. Такова сохранность русской былины на наших окраинах, португальского романса на Азорских островах, куда он проник в XV веке.

а) Выше мы указали на факт обособления *простонародного эпоса* из древней *народной* эпической цельности. Когда цельность жизни нарушена, народный эпос становится невозможным: в высших классах слагается *литературный стиль* эпоса, внешним образом подражающий формам древнего, с *субъективным* пониманием исторических и легендарных фактов: в сущности, отрицание эпоса. Низшие классы сохраняют точнее память древней песни, воспринимают чужие, создают новые: простонародный эпос. Каковы условия, стиль, приемы этого сложения? В какой мере формы древнего народного эпоса повторяются или воспроизводятся в новом простонародном? Какие отличия стиля между <тем> и другим, каково соответствие идеалов, укладываются ли новые образы в схемы старых? и т. п. (сл<ичи> наши былины — и разбойничьи песни).

б) Что разуметь под *международными сюжетами* простонародного эпоса? Трудность и — необходимость отличать среди сходных сюжетов, заключенных в эпических песнях различных народов, древнейшую группу, к которой не приложима гипотеза внешнего перенесения и заимствования. *Каковы условия заимствования?* Оно а) предполагает, в большинстве случаев, *условия восприятия* в сходных типах поэтического мышления, образов, народных идеалов; б) *определенные пути перенесения* — если оно не ограничивается отрывочными фактами и простирается на пространственные циклы, пути, определенные *географической смежностью* и *направлением культурных влияний*.

На разборе § б мы думаем остановиться.

<9> <Воззрения Л. Лемке на развитие народного эпоса и их критика>

Так как некоторых из затронутых выше и разбираемых далее вопросов коснулся Lemcke в своей упомянутой работе о шотландских балладах^{8*}, то мы обратимся на первых порах к рассмотрению его взгляда на развитие народного эпоса (S. 148 сл.).

Эпос слагается всюду «wo auf historischen Boden, aus der Mischung verschiedener Volkselemente eine neue Nation entsteht»^a. Этот процесс народного сложения находит выражение в *Volksdichtung*^b, в настоящем смысле этого слова, в котором *национальная идея народности еще покрывается социальной*: зарождается рапсодический эпос, *исторического и исторически традиционного содержания* <...>

^a «На исторической основе, когда из соединения различных элементов народа слагается новая нация» (нем.).

^b Народной поэзии (нем.).

Дальнейшее развитие народной поэзии совершается уже на почве сословно дифференцированной национальности: выделился народ — *vulgus* — и руководящие, правящие классы, тот и другие со своими особыми интересами и воззрениями. На первых порах, при начале розни, когда люди правящих классов еще не настолько отделились от народа, чтобы не считать себя его естественными представителями и т.п., — еще возможна народная поэзия, народный эпос в древнем смысле слова: *Nationalpoesie* и *Volkspoesie* еще совпадают (S. 152 сл.). Далее эта поэзия попадает в руки высших классов, в Западной Европе — в руки феодалов: оставаясь эпической, она *теряет исторический характер*, потому что общие интересы уступают интересам сословным, личным. Отсюда ее новое содержание <...>

Этот *второй период развития народного эпоса*, который Lemcke называет *романтическим* или *аристократическим*, начинается в Шотландии «mit den ersten Denkmälern der Kunstdichtung und endet mit dem Verfall der feudal-ritterlichen Institutionen, die sich bekanntlich in Schottland etwas länger erhielten, als in den übrigen westeuropäischen Ländern. Man wird wohl so ziemlich das Richtige treffen, wenn man die Einführung der Reformation als die äusserste Grenze bezeichnet, bis zu welcher eine Volksdichtung im Sinne der zweiten natürlichen Periode in Schottland noch möglich war»^a.

В третьем периоде (S. 306 ел.) сословный разрыв совершился — «das Gefühl der höheren Schicht, die Nation par excellence zu sein erlosch»^b; высшие сословия денационализуются — привычками и образованием; хранителем древних поэтических преданий является простонародье: оно поет еще баллады, но пересказывает их в своем стиле, отличием которого Lemcke считает *лиризм* и *юморизм*.

Критика положений Lemcke: а) Первый период. Гипотеза народного исторического эпоса вне особого участия высшего класса, вождей, руководителей общества — недопустима. Этого вопроса нам уже приходилось касаться: исторические движения, особенно сопровождающие формацию народностей, немислимы без известных начатков героической сословности; б) Это делает ненужным выделение *второго*, аристократического периода, относительно которого также следует сделать несколько оговорок. Нельзя ска-

^a «С первых памятников художественной поэзии и оканчивается с упадком феодально-рыцарских учреждений, которые, как известно, сохранялись в Шотландии дольше, чем в других западноевропейских странах. Таким образом, будет, пожалуй, справедливо, если введение Реформации счесть крайним рубежом, до которого возможен был второй естественный период развития народной поэзии в Шотландии» (нем.).

^b «Ощущение, что высший слой является истинной нацией, угасает» (нем.).

зять, что появление художественного эпоса связано с обеднением песенного, народного: они служат разным целям и требованиям и один не исключает необходимо другой (сл<ичи> в Испании: поэмы о Сиде — и романсы). Что до появления в этом периоде новых, *личных, романтических* оттенков, то в этом нельзя видеть признака аристократического развития, а обеднение общенародных исторических интересов; с) Третий период, простонародный, не вызывает замечаний: лиризм и юморизм простонародной баллады указывают на упадок эпического стиля и на лиризм простонародного сознания. [Юморизм как следствие несоответствия между древней формой, содержанием песни и сузившимся идеалом жизни; откуда — и шарж простонародной песни: шарж силы, красоты и т. п.].

<10> Вопрос о международных эпических сюжетах и путях их странствований

Широкое распространение этих сюжетов. Метод их сравнительного изучения. Необходимость, на первый раз, географически-культурной группировки фактов, сюда относимых; последующее может изменить, расширить или сузить границы групп, которые естественно распадаются таким образом: эпические сюжеты

- 1) в германских,
- 2) в романских литературах;
- 3) в греко-славяно-румынской области, которой мы лишь коснемся в следующем далее обзоре.

<11> Историческая жизнь эпоса и теоретические выводы

1. Связь мифа и эпоса: последний представляет не истечение мифа, а новую формацию. Условия его появления исторические: выход племен из безразличия родового быта к историческим движениям, к сложению политической народности в войне и борьбе, к зарождению национального самосознания — такова почва, на которой зарождается народный эпос. Его герои — показатели этого самосознания; его чудесное — вмешательство старого мифа в отношения новой жизни (там, где эпос *переживается* при условиях нового религиозного сознания, в Средние века — христианского, там и эпическое чудесное будет христианским). Отношения эпоса и мифа могут, скорее, быть поняты обратно обычному пониманию: миф, насколько он антропоморфический, мог отразить образность эпоса, введшего в поэзию человеческие лики героев.

Не миф придется, м<ожет> б<ыть>, вычитать из эпоса, а эпос из мифа.

2. Первая форма эпоса: лирико-эпическая кантилена («Веды»; «Ludwigslied»; малор<усские> песни), вызванные событиями, затронувшими народные интересы, взволновавшими народное воображение. Страстность впечатления отозвалась страстным изложением эпического сюжета. Эти первичные кантилены отлагаются в памяти народа, повторяются, распространяются и т. п.; следующие поколения ищут в них не страстного впечатления пережитого, а элемент интересного, неволнующего рассказа: кантилена начинает двигаться медленнее, рассказывать обстоятельнее, с повторениями и замедлениями: это второй возраст эпической песни, собственно *эпическая кантилена со свойственным ей эпическим стилем*.

3. Песни группируются вокруг какого-нибудь выдающегося события, героя; спеваются вместе (народные своды былин, сербских песен о Косовом поле и т. д.): это, м<ожет> б<ыть>, посредствующая стадия эпического развития между отдельной кантиленой и

4. народными эпопеями (гомеровские поэмы, «Нибелунги» и т. п.), предполагающими 1) *объективирование народной эпической песни* (сл<ичи> §§ 2—3) и возможность отнестись к ней художественно свободно; 2) *художественную свободу, ограниченную народным пониманием предания*, не вследствие сознательного акта со стороны личного автора, вживающегося в это отчужденное от него предание, а актом первого выхода личного творчества из массового. Народная «эпопея» становится на границе «лирики».

5. Эпос *неисторических народов*⁹. (Нет раздвоения; следствия этого факта. Боги и герои).

5-а. Раздвоение народного сознания и сословная рознь. *Дифференциация* эпоса:

а) Эпос простонародный. *Vulgus*⁹ и суженность, самозаключенность его интересов; в параллель тому отличия его эпоса: а) *Перемены старых сюжетов* народного эпоса с новым пониманием и *искажением*. Несоразмерность древних идеалов с новыми, *вульгарными*, ведет к искажениям особого рода: грубые *преувеличения* (русский эпос), *юморизм* и т. п. *Лирический пошиб* простонародной эпической песни (который следует отличать от лиризма первобытной кантилены) объясняется либо воспреобладанием лирического момента в сознании, либо (в частных случаях: кельтский, эстонский эпос) политическим принижением покоренной народности, ограниченной служебными классами общества и переносившей свои недостижимые идеалы в прошлое своего эпоса;

⁹ Народ, толпа (лат.)

в) *Новые сюжеты*: герои специально-вульгарного эпоса (песни о разбойниках, контрабандистах, народных вождях в оппозиции с обществом и т. п.). Песни на исторические события. Международные сюжеты вульгарного эпоса.

γ) Эпос *высшего круга*. Отсутствие *общенародных* интересов и а) школьно-ученые сюжеты эпоса («Энеида» и ее подражания в новой литературе; эпические опыты александрийцев); б) *Начало нового стиля*: эпизодические не строго традиционные сюжеты; внимание поэта обращено на изображение психических моментов, на счет которого сокращается момент эпического рассказа (школа Каллимаха). Эпос переходит в роман, подчиняясь требованиям этого рода, условиям лирико-драматического творчества. Художественный эпос новых народов почерпает свои законы не столько из норм древней народной эпопеи, сколько из норм лирики и драмы. (Личный выбор сюжета, действие централизуется в нескольких личностях, на их психике; любовь к женщине и т. п.); с) В немногих случаях, когда поэт овладевает *идеальным содержанием современного ему общества*, создается нечто, напоминающее древний эпос цельностью мирозерцания, хотя последнее уже не охватывает всего народа. Таковы поэмы *Данте* (идеи католичества и империи: Рим), *Ариосто* (рыцарство, просветленное духом Возрождения); d) *Псевдоклассики* (Тассо, Камознс и т.п.). Условия жизненности и поэтического развития представляются исключительно § б; но условия этого развития могут быть рассмотрены лишь в связи с дальнейшим движением общественных и литературных идей в период лирики, драмы и романа.

Комментарии

А.Н. Веселовский. Избранные труды и письма. СПб., 1999. С. 99—109. Публикация и комментарии С.Н. Азбелева.

Публикация С.Н. Азбелева представляет собой фрагменты рукописи (РО ИРЛИ РАН. Ф. 45, Оп. 1. Ед. хр. 149), которая подробно описана публикатором и характер которой выяснен в полемике с теми, кто прежде обращался к этой рукописи и цитировал из нее. Мы лишь воспроизводим основные факты, выводы и частично комментарий С.Н. Азбелева, наиболее авторитетного исследователя проблемы эпоса в творчестве Веселовского. В частности, подробный смысловой разбор публикуемого здесь материала об эпосе см. в статье: *Азбелев С.Н.* Веселовский и историческое изучение эпоса // *Наследие*. 1992. С. 6—30.

Рукопись, из которой были взяты 11 фрагментов для публикации, насчитывает 278 листов. Она состоит из трех самостоятельных частей с названиями, данными Веселовским: первая — «Эпос», вторая — «Эпос (2-й курс), часть 1-я (1884—1885 г.)», третья — «Эпос (2-й курс), часть 2-я: 1885—1886 г.». Эти три части представляют собой авторские конспек-

ты основного курса 1881—1882 гг. (л. 1—146). дополнительного курса 1884—1885 гг. (л. 147—224) и второго дополнительного курса 1885—1886 гг. (л. 225—227 + 1 нумерованный).

Еще при жизни Веселовского начали издавать литографированные курсы его лекций на основе студенческих конспектов. Их появление не радовало ученого, и он говорил, что не может нести за них ответственность. С.Н. Азбелева приводит несколько его высказываний такого рода из писем к коллегам: «Полагаю, что схема осталась моя, за подробности и пересказы не отвечаю; сужу так по попадавшимся мне на глаза цитатам» (А.В. Маркову от 8 ноября 1904 г.).

Тем не менее именно по этим литографированным изданиям составилось представление о концепции курса и о том, как Веселовский понимал соотношение трех родов: эпоса, лирики и драмы. Такое положение вещей было узаконено после того, как В.М. Жирмунский дополнил выдержками из них текст *ИП*, 1940.

В этом смысле публикация С.Н. Азбелева имеет принципиальное значение, поскольку возвращает к слову, хотя и конспективному, самого Веселовского. Достоверная конспективность лекционного плана может быть дополнена высказываниями Веселовского по этой проблематике в его работах. И в рамках «Исторической поэтики» он не раз говорил о том, какой ему видится постановка проблемы о происхождении родов и об их взаимоотношении. Он изменил саму формулировку проблемы, фактически отказавшись обсуждать, как это делалось бесконечное количество раз до и после него, хронологический вопрос: какой из родов возник раньше? Они возникли и развились внутри первобытного синкретизма, определив на выходе из него свои речевые роли: «Эпос и лирика представились нам следствиями разложения древнего обрядового хора; драма, в первых своих художественных проявлениях, сохранила весь его синкретизм, моменты действия, сказа, диалога, но в формах, упроченных культом, и с содержанием мифа, объединившего массу анимистических и демонических представлений, расплывающихся и не дающих обхвата» (*ИП*, 2006, 259).

Это суждение Веселовского в такой же мере может быть сочтено вводным в его теорию жанра, как его курс об эпосе, лирике и драме — введением в жанровую историю словесного творчества. Поскольку наиболее подробно мы имеем возможность судить о том, как Веселовский предполагал реконструировать историю эпоса, то этот анализ может быть принят за общую модель его отношения к жанровой форме в рамках исторической поэтики.

¹ Веселовский говорит об ошибочном понимании эпоса, присущем главным образом немецкой эстетике.

² *Диаскеваст* (греч. διασκευστής) — тот, кто перерабатывает, обрабатывает, переделывает, наводит порядок.

³ Представление о первоначальной односторонности слова ляжет в основу истории поэтического стиля в «Исторической поэтике»: «Эпитет — одностороннее определение слова, либо подновляющее его нарицательное значение, либо усиливающее, подчеркивающее какое-нибудь характерное, выдающееся качество предмета» («Из истории эпитета», *ИП*, 2006, 509).

^{4*} Публикуемому фрагменту предшествует конкретное рассмотрение социальных условий жизни различных народов и связанной с ними эволюции эпоса.

^{5*} О Штейнтале см. коммент. к работе «Отчеты о заграничной командировке».

^{6*} Дав ранее в конспекте аргументированную критику некоторых работ по германскому эпосу, Веселовский в этом фрагменте коротко формулирует свою общую позицию, снова соотнося ее с вопросом об историзме былин. Критика работы В. Вольнера, посвященной русскому эпосу (см.: *Wollner W. Untersuchungen über die Volksepik der Grossrussen. Leipzig, 1879*), содержится в лекциях Веселовского. Он оспаривает заключения Вольнера о сказочном характере былинных повествований и былинного образа Владимира, поясняя, что нельзя представлять дело таким образом, будто историческую основу русского эпоса могли составлять только те факты, какие попали в «Историю России» С.М. Соловьева, и будто народный эпос понимал историю так, как понимает ее Соловьев. Ср.: Университетский курс 1881—1882 гг. С. 93—94; Бестужевский курс. С. 82—83.

^{7*} *Клефты* (ново-греч. — разбойники) — греки, уходившие в горы и борющиеся с властью Османской империи.

^{8*} См.: *Lemcke L. Über einer bei der Kritik der traditionellen schottischen Balladen zu beobachtende Grundsätze // Jahrbuch für romanische und englische Literatur. Leipzig, 1862. Bd 4. H. 1. S. 1—15; H. 2. S. 142—157; H. 3. S. 297—310.*

^{9*} Понятие «неисторические народы» ныне принадлежит к терминологическим архаизмам, на что обратил внимание В.М. Гацак, комментируя «бестужевский» вариант этого резюме. Из конспекта Веселовского ясно, что речь идет у него в данном случае о народах с сильными пережитками идеологии родового строя в эпосах (тогда еще недостаточно изученных). Пояснения и сомнения самого Веселовского по данному поводу находим в его рукописи на л. 139 об. (они очень слабо отражены в литографированном тексте Университетского курса 1881—1882 гг. на с. 330—331): «К характеристике эпоса неисторических народов: 1) основы религиозного мифа (у финнов: Укко. Ильматарь и др.); 2) родовые герои, без исторического содержания с общими мотива[ми] подвигов, к которым легко приставали мотивы международного сказочного и песенного эпоса. Их эпическая идеализация и перенесение на них мифических атрибутов демурга и т.п. (Вейнемеинен; Ильмаринен и тюркское сказание о создании света; тюркский эпос); 3) забытие исторического эпоса (? у монголов? Сл<ичи>: Позднеев <А.М.> Образцы народной литературы монгольских племен. СПб., 1880. С. 55. № 50: влияние буддизма и краткость исторической роли. какую играет народ?); 4) как объяснить отсутствие народного эпоса у того или другого народа? (литовцы; чехи и поляки сравнительно с сербами, русскими и т. п.)».

Греческий роман

Когда несколько месяцев тому назад мне пришлось писать разбор книги г. Кирпичникова¹ о греческих романах¹, я должен был не раз пожалеть, что в ученой литературе Запада вопрос этот принадлежит к числу заброшенных. За немногими исключениями греческий роман столь же мало популярен в современной науке, как в былое время он был популярен в литературах Запада. Между тем изучение его представляет многосторонний интерес. Прежде всего, как первый образчик рода, которому суждено было такое богатое развитие в будущем, романы вызвали на подробный анализ, который раскрыл бы их стилистические особенности, их *raison d'être*² в истории греческой словесности. Другая точка зрения подсказана тем особым интересом, какой обнаруживается в современной науке к сравнительным исследованиям в области сказок, повестей и вообще той бродячей литературы, которая была не последним цементом, связывавшим некоторыми общими чертами древнеевропейское общество. Определить особую ценность греческого романа в этом общем повествовательном капитале было бы второю задачей для всякого, увлеченного в эту область исследования.

Книга Роде отвечает той и другой задаче, хотя и не равномерно. Из двух тем, обозначенных в заглавии этой книги, «предшественники» романа обработаны подробнее и новее, чем самые романы. Автор не скрывает от нас, что такова была его цель, что он обратил более внимания на изложение причин, обусловивших появление романического рода, чем на характеристику его отдельных произведений. Вопрос генезиса представился ему более интересным, чем поэтические индивидуумы, настолько не характерные сами по себе, что они могут являться только как представители рода. Автор ожидает, что с общим распорядком его плана все согласятся и что сомнение возбудится лишь относительно разме-

¹ Причина существования (франц.).

ров, данных им вопросу о генезисе, о предшественниках и т. д. Он знает, что слишком долго оставался в преддверии и грандиозным портиком вывел нас к небольшому зданию, главе о романах, занимающей меньшую долю книги. Но никто не посетует на него за то, что, отправляясь в дальний путь, целью которого — голая песчаная пустыня (то есть романы), он предпочел не спешить, а шел медленно проселком по смеющейся местности, останавливаясь иногда, чтобы сорвать блестящий цветок и, отдыхая под развесистым деревом, глядеть в солнечную даль. Он думает, что читатель разделит его мнение, — и утверждает далее, — заменяя метафорический язык деловым, что, по его мнению, история литературы должна обратить особое внимание именно на такие удаленные пустынные закоулки, каковы те, в которые он нередко заходит.

Если, извиняя подробности своего изложения, Роде указывает на недостаточность подготовительных работ именно в этой области, то его показание относится к тем блужданиям по проселкам, за блестящими цветками, следы которых остались в книге — в массе экскурсов, филологического и особенно сравнительного сказочного характера. Что касается другой стороны дела, то есть вопроса о романах и их генезисе, то здесь дело представляется в ином свете. Собственно глава о романах дает несколько новых соображений относительно их хронологии, неопределенной и неясной; в отношении же «предшественников» главные руководящие идеи были уже высказаны: книга Дильтея раскрыла отношения романа к эротической элегии Александрийской эпохи, на которые намекал уже Бутманн^{2*}; небольшой труд Николаи указал, правда, в самых общих чертах, на связи романа с позднейшею софистикой^{3*}. Из этих двух рубрик не выходит и Роде, он только развивает их новым материалом, который позволил ему более широкие и вероятные обобщения. Этот элемент обобщения, это желание проникнуть в тайники литературного прогресса, столь редкое в писателе-специалисте, делают книгу Роде особенно интересною для нас. Я остановлюсь, разбирая ее, на вопросе о происхождении романического рода в Греции и затем уже пойду за автором проселком, срывая блестящие цветки сравнений и легендарных параллелей.

I

Греческие романы III—VI столетий должны поражать всякого, знакомого с общим ходом развития греческой литературы, как явление аномальное. С первого взгляда они кажутся мало обусловленными предшествовавшими фазами этого развития; их задача — в изображении не действительности, а каких-то фик-

тивных, идеальных отношений, в которых главным двигателем является любовь; существенный интерес их исчерпывается личным чувством; их поэзия пишется прозой и вдобавок имеет лишь мало общего с поэтическими типами, завещанными литературным преданием: предание уступило поле личному вымыслу. Во всем этом так мало греческого, самые романы являются в истории литературного развития столь эпизодически, так мало замечены современниками, что вопрос восстает за вопросом. Из каких неведомых начал создано в Греции нечто столь не греческое? (с. 3). Ответов явилось несколько. Говорили о влиянии христианского мирозерцания; автор совершенно справедливо отрицает его, подтверждая свое мнение разбором Гелиодора (с. 434 и след.). Столь же мало состоятельна гипотеза о восточном влиянии на развитие греческого романа. Если б она и могла быть доказана, то не разрешила бы вопроса: дело, очевидно, не в том, что известные культурные элементы могли быть заимствованы извне, а в том, какие внутренние условия приготовили греческий ум к принятию и приобщению в плоть и кровь этих культурных элементов⁴. Восточное влияние было, но оно обусловило не греческий роман, а в известной мере греческую новеллу. Это приводит нас к попыткам установить третий генезис греческого романа, привязав его начало к рассказам вроде тех, которые ходили под названием милетских. Мне очень приятно было встретить у Роде подтверждение моего собственного мнения, — что между греческим романом и новеллой нельзя предположить никаких генетических отношений; я только расхожусь с ним в некоторых дальнейших выводах. Новелла, говорит Роде, преимущественно реальна; роман отличается крайне идеальным характером; это как бы два полюса; с новеллой можно поставить на один уровень разве новую буржуазную комедию. Тем страннее представляется, по мнению Роде, попытка Вильмена⁵ уделить последней долю участия в развитии романа. Но связи между комедией и романом предполагаются вовсе не на почве большей реальности или идеальности, а в сфере общих культурных отношений, на которые указывает иной раз и сам автор. Сравнительно свободное положение женщин в романе находит себе параллель в средней и новой комедии (с. 61); там и здесь общие черты религиозного мирозерцания: культы судьбы, Тихэ (с. 278—279). Известно, что роман в греческой литературе не получил постоянного, особого названия: более общее было *δράμα*, *σύνταγμα δραματικόν*^а и т. д. Роде (с. 350—351) припоминает по этому поводу обычное в риторических учебниках деление повество-

^а Драма, драматическое сочинение (греч.).

вательного рода на исторический, судебный и драматический: под последними разумели повествования о событиях вымышленных, но таких, какие возможны были бы и в действительности: их называли драматическими, потому что они, будучи вымышленными и вместе с тем не противореча возможной действительности, *уподоблялись сюжетам новой комедии*. Еще одна черта, общая комедии и роману, по крайней мере, одному из видных его представителей — идеализации природы и сельского быта (с. 504—506). Я имею в виду Лонга, но и вообще причудливая география греческих романов выражает то же стремление — удалиться от излишней определенности эллинского городского предания.

Снова возвращаясь к вопросу о генезисе, я повторяю заявление Роде, что происхождение греческой романтики никогда нельзя будет объяснить иначе, как из истории греческой же поэзии (с. 4). Это указывает на цели и результаты исследования: если греческий роман мог представиться кому бы то ни было чем-то не греческим, то лишь потому, что мы утратили сознание тех непосредственных звеньев, которые привязывают его к предыдущему, столь отличному от него развитию греческой литературы. Незнание этих звеньев при сравнении явлений, стоящих на противоположных полюсах истории, и производило то впечатление контраста, которое заставляло подозревать в греческом романе что-то не народное. Но эти звенья существуют: эротическая поэзия эллинской эпохи приготовила развитие романа; культурные условия, вызвавшие расцвет александрийской эротики, помогут нам в известной мере осветить родственное мирозерцание позднейших романтиков.

К разложению религиозного сознания, начавшемуся задолго до распространения эллинской культуры на Востоке, присоединились в эту пору, которую принято называть эллинистической, еще признаки разложения общественного. В эту пору, говорит Роде, все вело к тому, чтоб окончательно порвать узы, привязывавшие отдельного человека к вере, обычаям и чувствам своего народа и таким образом изолировать его в сфере его собственных мыслей и взглядов. В то время как старая Эллада либо хирела в убогом застое, либо тратила силы в ненужной борьбе, блестящая жизнь наполняла, в первые века диadoхов, пространственные африканские и азиатские владения эллинистических царей. Туда направлялись все, в ком еще оставалась искра умственной силы, — ища искусственного покровительства при дворах, единственно возможного при общем упадке народной жизни. Вырвавшись из ревнивой самозаклученности городской и племенной общины, коренной грек сталкивался на громадных пространствах варварских земель, в роскошных новопостроенных столицах, с гражда-

нами других греческих и полугреческих племен, и более того — с туземцами-варварами. Это должно было приучить его к более свободному мирозерцанию: насколько он переставал быть истым эллином, настолько становился *космополитом*: в этих новых варварско-эллинских царствах ничто не связывало его с мирозерцанием, нравами, с религией его отечества, всецело проникавшею его жизнь и искусство. Он до такой степени освободился от односторонности греческого взгляда, что отрекается от глубоко национального разграничения эллинов и варваров, признанного самыми свободными мыслителями старого времени: в первый раз в истории является у него мысль о космополитическом единстве всех людей и народов. До такой точки зрения могло прийти лишь общество, которое более не понимало воспитательного и определяющего влияния узкой народной традиции на отдельное лицо, предоставляя развитие прирожденных ему способностей его личному самоопределению. На этом стремлении к обособлению покоилось *монархическое* устройство главнейших эллинистических государств. Как всюду, так и в тогдашних «просвещенных монархиях», личность находила себе более широкие условия для развития, чем какое возможно было в народных демократиях и олигархиях, основанных на общем строгом самоуправлении тесно сплоченной общины горожан, подчинявшей эту личность общим целям и воспитавшей те гармонически равномерные типы, каким мы привыкли удивляться в древней Греции. Теперь, наоборот, личность была всецело предоставлена своим собственным побуждениям относительно воспитания и приложения своих умственных сил. Это повело за собой к нарушению того «единства стиля», которое в жизни небольших греческих общин определило все культурные проявления в области государства и искусства — с такою удивительною необходимостью, как будто они вышли из одной общей мысли. Это единство, основанное главным образом на неразрывной связи личного духа с жизнью общества, было теперь нарушено; одним из проявлений этого разлада было резкое отделение образованного меньшинства от неученой массы, отделение, подготовлявшееся уже в предшествующую пору развития, приведшее к односторонней, научной специализации, которая со своей стороны усиливала чувство личной особенности. Крайнее развитие *индивидуализма* — выдающаяся черта, родовой признак этого общества, вышедшего из колеи бытовых, политических и религиозных преданий (с. 15—17).

Таковы исторические отношения, на почве которых выросла эллинистическая эротика, с ее новыми сюжетами, с новыми задачами поэзии, далеко отводящими ее от идеалов классической эпохи. Несколько слов в объяснение этого нового явления будут не лишними.

Распространяясь по варварским областям, греческая образованность, насколько она становилась географически экспансивнее, настолько теряла в интенсивности своего национального характера. Греческие идеи, предания, образы проникли далеко за пределы родины, но на новой почве теряют постепенно свой живой смысл: внешняя популярность не уравновешивается внутренним пониманием, симпатией. В самом деле: религиозная поэзия Эллады обусловлена племенными местными отношениями; тем более — эпическая сага, непосредственно почерпывающая свои соки из земли, из которой впервые вышли ее герои-автохфоны^{6*}, выразители древнегреческого народного сознания. И вот эта сага, эта поэзия переносится на Восток; это — палладиум греческой культуры, поддерживавший духовные связи завоевателей-колонистов с родиной. Вскоре связи слабеют: общее разложение религиозного чувства, долженствовавшее быть особенно сильным в областях, где религия была занесенная, обесцветило мифы, обезличило богов; прочность религиозного понимания уступила место *личным* толкованиям, и в среде типических образов древнего Олимпа чаще и чаще встречается бледный, отвлеченный образ Тихэ, судьбы. Что совершилось в области мифа, совершилось одновременно и на почве народного эпоса: там и здесь ослабел элемент веры, с одной стороны, в религиозное значение мифа, с другой — в народные основы эпоса; вдали от родины притупилось понимание этой народности, и *индивидуальное* чувство претворило по-своему ее заветные типы, как претворило образы богов. Это повсеместное вторжение индивидуализма определило содержание новой поэзии: если она берет свои сюжеты из числа эпическо-мифических, завещанных стариною, то понимает их как поэтические, абстрактные темы, внося в них свои идеи, не считаясь с тем, что в них было традиционного, освященного вековым культом. Когда стал возможным этот шаг, открылись пути для введения в поэзию и новых, не традиционных сюжетов. Когда религиозная легенда и героическая сага возбуждают только поэтический интерес, почему было не расширить пределы поэтических вымыслов? Варварские страны, колонизованные греками, представляли богатый запас местных сказаний, которых религиозный смысл был для грека не обязателен. Если б он овладел ими в эпоху расцвета своей религиозной мысли, он ввел бы в ее волшебный круг эти восточные сказки; в эпоху религиозного упадка, о котором идет речь, о таком внутреннем претворении не было и речи: местные предания Востока являются сразу поэтическими темами, с которыми свободно мог обращаться личный художник; впоследствии к этим восточным легендам присоединились и местные греческие, почему-то не приуроченные дотоле к циклам народно-

го мифа и эпоса. Те и другие легенды записываются, их собирают историки-антиквары как предмет ученого, археологического любопытства, как непочатый материал для поэтического творчества.

Преыдущие строки указали нам на сюжеты эллинистической эротики. Они подсказаны ей развитием жизни, разлагавшейся в своих основах под сильным влиянием *индивидуализма*: сюжеты старые, увековеченные поэтическим преданием прошлых веков, но пересказанные наново, *индивидуально*, — и сюжеты новые, впервые введенные в поэтическую жизнь *личными* поэтами, порывавшими связи с этим преданием, упрямо державшимся в границах немногих определенных циклов. Всего удобнее проследить этот, отмеченный индивидуализмом, характер новой поэзии на сюжетах первого разряда. Это в полном смысле слова *перделки* в смысле итальянского *rifacimento*³: образы и очертания рассказа берутся старые, но образам дается новый тип, рассказ освещен новым колоритом; что в нем было лишь намечено, не развито, получает особое значение, и отодвигается на задний план то, что прежде представлялось существенным. Элемент сурового подвига скрадывается за изображением чувства, патетических, сентиментальных положений; мелкая легенда о любовном похищении того или другого героя обращается в целую эротическую повесть, герои становятся рыцарями, боги — галантными героями. Старые образы греческого поверья иногда неузнаваемы в этой индивидуально-романтической перделке. Гомеровский Ахилл, движимый лишь идеями славы и сознанием своей трагической участи, один из любимцев народной фантазии, продолжавшей работать над его идеальным образом, очутился в руках эротиков влюбленным юношей; его отношения к Бризеиде, его поздняя, внезапно возгорающаяся любовь к убитой Пентесилее получили сентиментальное освещение; мрачная легенда о жертвоприношении Поликсены на могиле Ахилла дала сюжет для целого патетически настроенного рассказа. Те же приемы обнаруживаются и в сказании о Мееде: ее любовь к Ясону — не следствие покровительства, которое оказывает ему Афродита; любовь перенесена из мира эпических мотивов в область внутренних, психологических движений: роковая страсть сломила серьезный, трагически-суровый дух Мееди, волшебная сила внучки солнца не устояла против чисто человеческого влечения сердца. Известно прелестное греческое сказание о любви Эноны к покинувшему ее Парису; поздно введенное в цикл троянских сказаний, оно встречается у мифографов и дало сюжет одной поеврипидовской трагедии.

³ Перделка, персработка (*итал.*).

Эротика александрийской эпохи увидели в нем благородную тему и развили по-своему как его идиллический эпизод, так и трагическую часть. Обыкновенно рассказывалось, что Парис, смертельно раненный, призывает к себе покинутую им Энону, потому что она одна в состоянии исцелить его своими целебными травами. Энона вначале отказывается, потом идет, но, прибыв слишком поздно, вешается с отчаяния. Иначе у эротиков: в рассказе Квинта Смирнского⁷, очевидно, внушенном каким-нибудь александрийцем, сам раненный Парис тащится в горы к оставленной им девушке и падает в изнеможении у ее ног; она сурово отказывает ему в его просьбах, и он принужден удалиться не исцеленный. Но тут его овладело раскаяние: ночью она спешит по горам и долам, при лучах сострадательной Селены. Парис между тем скончался, и нимфы и пастухи заняты сожжением его тела. Закутав голову, не говоря ни слова, Энона бросается в пламя, чтобы умереть с милым, забывшим ее в объятиях другой. Другое, еще более тонкое психологическое развитие принадлежит, вероятно, какому-нибудь поэту той же александрийской школы: Эноне удастся своими волшебными зельями оживить Париса; проснувшись от смертного сна, он произносит имя ненавистой соперницы, Елены; тогда Энона прекращает чары, и Парис умирает.

В различных пересказах легенды об Эноне легко усмотреть, в каком направлении совершилось развитие данной темы, и вместе с тем, что составляет сущность александрийского жанра — изображение, анализ индивидуальных ощущений преимущественно перед внешним развитием событий. В этом мире индивидуальных ощущений любовь есть, может быть, самое индивидуальное: она является излюбленным сюжетом, почти исключительным содержанием александрийской эротика: любовь, понятая как всем движущая, определяющая человека сила, как главный интерес жизни, любовь, звучащая по всем тонам гаммы: неясное стремление, трагический рок, тихо тлеющее, сентиментальное чувство. Такое представление любви было непонятно и неизвестно древнему греку; оно начинает проявляться на последних страницах его истории; еще Аристофан протестует против Еврипида, примешавшего изнеженные конфликты любви к величественному пафосу трагедии; александрийскими эротиками она овладела всецело: это был признак эпохи индивидуализма, особенно симпатичной нашему пониманию. «В повествовательной поэзии александрийцев, — говорит Роде (с. 60), — эротическая тема играет столь видную роль, что мы можем усмотреть в ней начало современного вкуса, который не в состоянии заинтересоваться поэтическим произведением, где любовь не была бы душой действия или не являлась в борьбе с другими страстями».

Итак, любовь к женщине, история этой любви — главная тема эллинистической эротики. Является вопрос: насколько эта тема подсказана была жизнью, насколько условия греческого быта допускали фактическое развитие той страсти, какую представляет нам в идеальном освещении современная поэзия? Любовь предполагает развитие, возможность встречи, личного объяснения и т. д.; возможно ли было все это при известном нам в древней Греции строгом затворничестве женщины? Роде пытается ответить на этот вопрос, собирая факты и предлагая выводы, которые едва ли удовлетворят многих. То, что можно было бы назвать эмансипацией женщины от строгих положений обычая, началось давно. На некоторые признаки указывает Аристофан; отрывки средней и новой комедии свидетельствуют, что даже в Афинах, этом очаге женской обычной нравственности, женщины успели завоевать себе более свободное положение благодаря своей энергии, хитрости и уловке. Та же комедия служит нам показанием, какую роль играла тогда в жизни элегантной молодежи любовная интрига и сентиментальное вздыхание. Недаром Плутарх отозвался о драмах Менандра, что они связаны одной связью — любви, которая проходит по ним, как общее им дуновение жизни. Разумеется, замечает Роде, — женщины, являющиеся предметом этой страсти, исключительно гетеры; лучшее доказательство того, что, как и прежде, семья не представляла еще условий для развития того эротического чувства, которое воспевают поэты. Но афинские отношения не могут служить мерилom того, что совершалось в других греческих областях, тем более что в эпоху александрийской эротики Афины перестали быть центром греческой жизни. В Спарте, например, положение женщины было иное: там они были более самостоятельны, владели угодьями и оказывали большое влияние на мужчин. Что же касается эллинистических областей, говорит Роде, то смешение греков с варварами, забвение первыми народных преданий и обычаев, вероятно, отразилось и на положении женщины и, может быть, усилило и углубило ее влияние на жизнь. Но все это остается для нас в области одних гаданий. Положение могло быть различное, в различных странах и для отдельных сословий. Мы, например, можем утверждать, что известное изменение в смысле эмансипации совершилось в высших слоях общества; примерами служат сильные, самостоятельные женские характеры при дворах диадохов и Птоломеев: там, в полном смысле слова, правила женщины, их воспевали придворные поэты, и Роде высказывает предположение, что эти придворные галантные отношения определили тон эллинистической эротики. Можно допустить, что пример двора отразился и в более низменных буржуазных слоях общества,

но вообще Роде считает нелогичным заключить из более свободного положения женщины высшего круга в строго монархических государствах к такому же положению женщины, ниже поставленной сословно, либо из комплиментов придворной поэзии — к существованию такого же галантного тона во всем обществе, в общении полов. В действительной буржуазной жизни, заключает Роде, известная галантность, отзывающаяся подчас легкомысленно-сентиментальным тоном, существовала по-прежнему лишь по отношению к гетерам: о том, чтобы произошли какие бы то ни было изменения в положении честной девушки и женщины, мы не узнаём ничего. Даже для образования их сделано было так мало, что еще Музоний и Плутарх требуют равномерного обучения мальчиков и девочек как чего-то нового. Правда, замечает Роде, произведения александрийской эротики получают свой настоящий смысл лишь в предположении, что они назначены были для женщин; но женщины, интересовавшиеся этою поэзией, принадлежали либо к придворному кругу, либо к образованным гетерам. Об отношениях домашней, повседневной жизни, тесно скованной обычаем, говорить нечего: здесь оставались во всей силе стеснительные условия старины. Мужчины и женщины не встречались ни за столом, ни в театрах; честные жены являлись на улице и в храмах лишь в сопровождении дуэньи, а дома жили на особой половине: еще Корнелий Непот говорит о *gynaekonitis*^а как обычном местопребывании греческой женщины. Та же затворническая жизнь и для девушки: освобождение ее из терема было бы таким переворотом, который не прошел бы незамеченным, а о таком перевороте мы не узнаём ничего. Нежное, страстное ухаживание юноши, которое так любит представлять современная эротика, едва ли снято с действительности: при греческом обычае сговора при посредстве отца такая поэзия была не у места.

Общее заключение Роде такое (с. 70—71): «Никому не придет в голову отрицать в греческой жизни существование чистой, сильной любви; невозможно доказать лишь то, что это чувство завоевало себе право существования в гражданских отношениях действительности. Если, таким образом, любовь играет выдающуюся роль в поэзии того времени, не чувственная любовь древнего грека, а чистая, возвышенная, нередко мечтательная, — то объяснить это следует не из воздействия изменившихся условий жизни, не из моды, которая не может не иметь своих причин, а из нового направления, овладевшего в эту эпоху, бедную более сильными интересами, еще не жизнью, а пока лишь сердечными желаниями,

^а Гинекей (*греч.*), женская половина дома.

чаяниями (Sehnsucht) людей. На эти чаяния можно указать как на признак внутреннего изменения, совершившегося в природе греческого духа, изменения, причины которого трудно объяснить. Противоречие между тесною, суровою действительностью, с одной стороны, и безграничною свободой и силой чувства — с другой, должно поражать нас не более, чем у средневековых восточных поэтов, воспевавших цветущую любовь среди самых унижительных отношений, в какие только могла быть поставлена женщина, или у немецких миннезингеров, у которых фантастический культ женщины шел об руку с весьма стесненным положением ее в жизни. Именно стремление (Sehnsucht) к чему-то еще не существующему и составляет сущность сентиментальной поэзии».

Следуя обобщению Роде, мы должны были бы признать, что александрийская эротика изображает не реальные, жизненные отношения, а идеальные, осуществление которых в жизни было пока предметом мечтаний и надежд. Любовная поэзия александрийцев была бы, таким образом, не более как поэзией утопистов. Но утопия сама заявляет себя таковою; она шаржирует, бьет по крайности; между тем никакого такого сознания шаржа, жизненной ненормальности описанных ими положений у эротиков не заметно. Утопическая литература живет обыкновенно обособленными циклами и если вызывает подражания, то они опять же становятся особняками; влияние александрийской эротики было широкое (слич. у Роде с. 121 и след.), оно обняло целые отделы литературы и определило надолго литературные вкусы римских элегиков, а позднее — греческих романистов. Чем шире и глубже влияние такой поэзии, тем неотразимее представляется заключение, что не только она выходила из требования (Sehnsucht) чувства, но что в известной мере эти требования уже начинали осуществляться в формах реальности. Ни одна сильная своим влиянием поэзия не обгоняла реального прогресса жизни, не была чистою утопией: в жизни должны были совершиться известные, пока не замеченные изменения в смысле идеального прогресса; поэзия схватывала эти начатки нового, потенцировала их и далее продолжала развиваться, направленная жизнью и настраивая ее в свою очередь. Роде указывает, в опору своему мнению, на примеры восточных поэтов и немецких миннезингеров. Первых я обхожу, как мало мне знакомых; второй пример можно обобщить, поставив наряду с миннезингерами и трубадуров, и всю любовную лирику средних веков. Сравнение Роде может заставить предположить, что вся эта лирика построена на одной Sehnsucht, без всякой поддержки в жизни; между тем ничто не может быть менее справедливым: одни биографии трубадуров, наконец, все, что

мы знаем о внешнем быте средневекового амурного поэта, свидетельствуют ясно, что прежде чем пройти в поэзию, известная свобода отношений между полами, известная галантность получила и в жизни права гражданства, на первый раз ограниченного. Это было новое общественное стремление, рядом с которым продолжал существовать старый, более строгий взгляд, упроченный веками и обычаем. Ту же двойственность взглядов и стремлений следует предположить и в обществе, современном александрийским эротикам: их поэзия обратилась в сторону будущего, воспевала новые, народившиеся отношения, выходившие за пределы старого круга понятий. Роде не признает существования таких отношений; указания, выбранные им из памятников, ведут его к заключению, что в греческой жизни старые нравственные и бытовые понятия продолжали существовать во всей силе, и что поэтому романтизм эротиков беспочвен в жизненном смысле. Но дело в том, что указания Роде далеко не полны и односторонни, в чем он не раз принужден сознаться: наши скудные пособия почти не дают ответа на подобные вопросы, говорит он в одном месте (с. 60); каково было, во всяком случае более свободное, положение женщины в эллинистических областях, об этом мы можем составить себе лишь гадательные представления, замечает он в другом (с. 63). Общественная роль женщины могла быть различна в той или другой области, смотря по большей или меньшей интенсивности, с какою сохранилось старо-греческое обычное право; как всюду, так и здесь, одно сословие продолжало им руководиться, другое сбросило его иго, вследствие более свободного взгляда на вещи, тогда как третье никогда не обязывалось им всецело. Замечание Francesco da Barberino о средневековой итальянской женщине может быть распространено на смежные и родственные факты: культ обычая связывает наиболее ту консервативную, устойчивую среду, которую мы называем буржуазною; умственная и родовая аристократия отрешается от него, либо сохраняет обычай в форме внешнего, несодержательного этикета; крестьянская девушка, всегда в поле и за работой, должна была двигаться свободнее, когда обычай или этикет еще держали горожанку заколдованною в стенах гинеконита. Если вспомним, что эпоха александрийской эротики была полна утопий идеалистического счастья, охотно поэтизировала непосредственный природный быт, то легко предположить, что именно условия сельской жизни могли представить реальную почву для тех свободных отношений полов, которые сделались типичными для эротической поэзии.

Какие памятники сохранили нам сведения о деревенском быте древней Греции? Преимущественно памятники поэтические. Какое

представление имели бы мы о том новом повороте в общественных отношениях, который выразился в произведениях трубадуров, если бы не сохранилась их поэзия! То, что записано было помимо этого, носит случайный, отрывочный характер; прогресс общественной мысли не кодифицирован, живет и выражается в стихе, в фантастических увлечениях канцоны, в фантастике личной, поэтической жизни. Живет, прочно кодифицировано то, что, собственно, уже начинает отживать: старая обычная мораль, поучение против злых жен и т. п. Реальные указания на положение женщины, собранные у Роде, относятся к этой второй рубрике — кодифицированных, но отживающих понятий; новое влияние жизни выражается пока в поэзии александрийской эротики. Почему не отнести бы к ней, как мы относимся, например, к поэзии трубадуров? Мы коснулись главного, логического пробела Роде: к поэтическим произведениям он относится только как к поэтическим, тогда как возможны и необходимы и другие отношения. Поэтическое произведение есть такой же исторический памятник, как и всякий другой, и я не вижу особой необходимости в массе археологических и других подпорок и проверок, прежде чем утвердить за ним этот прирожденный ему титул. Ведь никто из современников не обличил трубадуров в неправдоподобности (я не говорю: действительности) изобретенных ими отношений? Поднимались ли голоса против эротических утопий александрийских поэтов?

Резюмируя сказанное выше, я повторю, что за александрийской эротикой не только нельзя отрицать реальной почвы, но что, наоборот, такую реальную подкладку в действительных отношениях жизни предположить необходимо². После этого все согласятся с автором, что наши сведения об этих отношениях в высшей степени отрывочны, не обстоятельны, неясны; но не того ли же характера и наши сведения об александрийских эротиках? Они сохранились нам лишь в отрывках, в пересказах и подражаниях: отрывки приходится сводить, иногда наугад; латинские и позднейшие греческие стихотворные пересказы не могли не изменить в известном смысле стиль оригинала, который трудно выделить из стиля подражателя. Что с таким материалом невозможно составить себе раздельное понятие о поэтических особенностях того или другого поэта, тому лучшим доказательством служат страницы, посвященные Роде внешней истории александрийских эротиков. Тем не менее сохраненного достаточно, чтобы составить себе общее понятие о направлении и содержании их поэзии. Знакомство с ее стилем подготовит нас к пониманию греческого эротического романа: он явится нам органическим продолжением эротики, романисты — подражателями александрийцев.

И роман, и эротику сближает их мирозерцание, столь отличное от древнегреческого. На известной степени развития, говорит Роде (с. 118 и след.), поэзия переходит от живых, полных молодой силы проявлений к более спокойным; от изображения героических подвигов, сильно влияющих на судьбы молодой общины, поражающих своею грандиозной образностью, к более тесным, но не менее глубоким интересам частного лица в тихой буржуазно-благоустроенной сфере. С этой точки зрения поэзия эллинистической эпохи может быть названа переходною. Отзвуки героического эпоса еще продолжают раздаваться, замирая; но главная оригинальность, жизненная сила новой поэзии заключается в том идиллическом направлении, которое живет не в одном только тесном жанре идиллии, но подчинило себе целиком старый мир богов и героев. Это соединение идиллических тенденций с старомифическими сюжетами и определяет характер эллинистической поэзии, ее посредствующее положение между древнегреческим и новейшим мирозерцанием. Особенно ярко выступает этот характер в эротических рассказах, где древнее традиционное содержание является в освещении идиллии. Целый мир представлений и чувствований отделяет эту эротику от старогреческой: главная задача жизни — не *действие*, не выступающая в сознании своей силы *деятельность*, а *страсть*, и при том такая, которую не выразить пластически, *чувство*, исчерпывающееся миром стремлений, неясных дум и надежд, находящее в самом себе средства питания и самоудовлетворения: то, что принято называть *сентиментальностью*.

Такого рода переход от поэзии дела к поэзии чувства никогда не совершается в литературном развитии народа силами отдельных поэтов; он наступает необходимо повсюду, когда народная культура перезрела, когда искусственное сплетение интересов и учреждений уже не позволяет свободных проявлений могучей силы, когда состарившийся народ, ощутив потребность покоя, утратил культ подвига, который когда-то возбуждал удивление, поэзию, а теперь, казалось, грозил разорвать тонкие, хитросплетенные нити, сдерживающие общественное целое. Когда такое настроение переносится из жизни в искусство, оно также удаляется от внешнего подвига в тайники человеческого чувства и здесь открывает поэзию частной жизни — *любовь*. Особое первенствующее значение, какое дается любви перед всеми другими сюжетами, тем теснее связывает эротику александрийцев с романами позднейшей софистической поры, чем далее отстояла от подобного рода тем, по самому своему существу, поэзия классической эпохи.

Сближая известные явления между собою, нельзя забывать, разумеется, и тех отличий, которые лежат в хронологическом по-

нятии генезиса. Как роман является поздним отражением александрийской эротики, так последняя ближе к эпосу уже по времени; ее стихотворная балладная форма служит как бы переходным звеном между могучим течением эпоса и тою риторической, бесцветною прозой, которая свойственна изложению романа. Тот же переходный стиль в содержании и выборе сюжетов: александрийцы отрешились от стиля народного эпоса, но они еще пересказывают по-своему его эпизоды; выбирая новые сюжеты, не введенные в состав древнего эпоса, они обращаются все же к преданию, к местным народным легендам. Романисты идут дальше: всякая связь с поэтическим достоянием народа исчезла, являются самодельные, личные темы. Эти черты отличия, лежащие во времени, не уничтожают общего единства типа, как со стороны мирозерцания, так и в отношении к внешней, стилистической технике. Там и здесь одни и те же приемы, тот же характер завязки и развития (см. у Роде, с. 145 и след.): любовь обыкновенно загорается на свидании — в храме, потому, вероятно, что в обиходе старогреческой жизни это было единственное место, где юноша и девушка могли свидеться; среди торжественной обстановки, в шумной праздничной толпе, образы влюбленных, занятых только собой, ищущих друг друга глазами, производили впечатление эстетического контраста. Другой контраст, любимый александрийцами и сохраненный отчасти романистами: юноша, девушка дотеле не знали любви, презирали ее могущество, и вот она овладевает ими всесильно, неожиданно, при первой встрече проникая из глаз в сердце, как божественная кара. Оба влюбленных, по необходимости, прекрасны: их глаза блестят, как молнии, нежный цвет кожи подобен свету месяца, молоку, либо снегу, из-под которого пробиваются розы ланит. Сравнение с розами, лилиями, анемонами чередуются с чисто греческими поэтическими, которые вызывали в воображении читателя черты знакомого, изящного образа: юноша уподобляется Ахиллу, Эроту; девушка — Артемиде, Афродите, Харитам и т. п. Влияние любви описывается постоянно как симптомы настоящей душевной болезни: любовь сравнивается с пламенем, с бурными волнами моря, она овладевает всем человеком, который становится равнодушным ко всему, даже к потребностям тела. Его внутреннюю возбужденность легко заметить по изменяющемуся настроению; он то бледнеет, то краснеет; и ночью ему нет покоя: в темноте, в тишине природы еще громче раздаются тайные думы, беспокоя его сон; они заставляют его бежать от людского общества в одиночество, в природу, где он жалуется на свое горе деревьям и скалам; и они сколько сочувствуют ему: уже древние сказания приписывали растениям почти человеческие движения

любви; позднее, в александрийскую эпоху, когда антропоморфизм природных сил уступил место смутному сознанию какой-то общей природной жизни, она представилась вторящею движениям человеческой жизни, ее радостям и горю. Но влюбленному от того не легче: против любви не найти лекарства; даже вино, гонящее заботы, только дает ей новую пищу, и недуг samozаклученного, не знающего исхода чувства нередко переходит в настоящую болезнь. А между тем поводы к свиданию, к общению чувства представляются редко: влюбленный чаще всего принужден ограничиваться тем, что вздыхает в одиночестве, вырезывая на коре деревьев имя своей милой, ступая по ее следам, гадая цветами. Он желал бы стать пчелой, чтобы полететь к ней, и издали ревнует к людям, даже к неодоушевленным изображениям, ее окружающим. Еще сильнее страдает девушка в затворничестве гинекея. И вот Эрот, свой собственный учитель в хитростях любви, находит средства сближения: иногда посредницей служит мамка, или любовник намекает на свою страсть подарками; когда ему представится случай к личному свиданию, то за объяснениями дело не станет, потому что сама Пейфо⁸ идет с ним рядом: за столом некоторые символические действия служат выражением внутреннего чувства, влюбленный пьет из того же кубка, из которого пила его милая; язык знаков и взглядов досказывает остальное. По окончании трапезы он поет иногда про чужую любовь и уверен, что его намек на свою собственную будет понят кем следует, и т. п.

Таковы общие черты, связывающие эротическую поэзию александрийцев с любовным романом времен новой софистики. Несколько веков отделяют друг от друга эти явления, и снова может быть поставлен вопрос, поднятый выше по поводу эротики: насколько темы романов, с их потенцированной любовью и сравнительно свободною ролью женщины, отвечали действительному содержанию общественных отношений II—VI веков по Р. Х.? И на этот раз Роде склонен к отрицательному ответу (с. 354—356): было бы ошибкой, говорит он, заключить из восторженных чувствований и патетических излияний влюбленных юношей и девушек этих романов о действительном уровне чувства в греческом обществе софистической поры. Нельзя, разумеется, отрицать, что в эти времена быстрого упадка не столько нравственности, сколько энергии старых культурных народов, должно было произойти известное колебание власти в пользу женщины; легко ожидать, с другой стороны, что постоянное общение с латинским населением империи и нарастающее влияние христианства способствовали и в греческих землях к более свободному и достойному положению женщины. Тем не менее нельзя *доказать*, чтобы в греческих

и эллинизированных областях империи совершилось, в эпоху до окончательной победы христианства, какое-нибудь реальное изменение в общественном положении женщины, чтобы ее жизненная роль и отношения к мужчине были поняты глубже. Надо полагать, что удивительная устойчивость старогреческих общественных и семейных учреждений еще долгое время удержала ее в ее служебной доле. Разумеется, романы не безынтересны для вопроса о тогдашних отношениях полов между собою, и одно существование пространной литературы любовных повествований уже заставляет задуматься: нравственные преимущества их женских типов перед мужскими, обыкновенно более слабыми, представляются как бы произвольным признанием действительно наступивших отношений. Вообще же сентиментальные порывы влюбленных слишком холодны и бесцветны, типы женской добродетели и мужественного подвига слишком отвлечены, чтобы в них можно было не признать шаблонных порождений риторской фантазии.

Как видно, заключения Роде грешат тою же двойственностью, так же неопределенны при желании быть точными, как и результаты его наблюдений над отношениями александрийской эротики к действительности. Что-то совершилось в жизни, что-то ощущается, как полупризнание этого совершившегося, а между тем ничего нельзя доказать! Можно и по поводу этого вопроса заметить то же, что выше было сказано в применении к эротике, и даже с большим правом: мы тем менее вправе верить идеальное содержание романов по реальным отношениям жизни, чем менее мы знаем именно эту жизнь. Сам автор не раз сознается в этом незнании, комментируя отдельные романы. Так, по поводу Аполлония Тирского⁹, где царица присутствует при мужской трапезе, пляшет и поет и целует каждого из гостей, Роде замечает, что это — не греческий, может быть, варварский обычай. В том же романе свободнорожденная и воспитанная Тарсия отправляется в общественную школу: таков был обычай времен римских императоров; существовал ли он когда-нибудь в греческих землях? — спрашивает Роде (с. 424, прим. 1). К таким же недоразумениям дает повод роман Ахилла Тация (с. 479, прим. 1). Дело идет о браке между ὄμοπάτριον¹⁰; брак, не противоречащий старогреческому, по крайней мере, аттическому обычаю, но во всяком случае редкий. Между тем Ахилл Таций рассказывает о нем как о чем-то обычном, не комментируя: может быть, это, с его стороны, игра в архаизм? Или обычай браков между сводными братьями и сестрами сохранился долее в Египте? Присутствие матери с дочерью при симпозиции мужчин вызывает такое же замечание, как и сходный эпизод

в Аполлонии Тирском: обычай не греческий, но можно предположить, что в некоторых греческих областях Римской империи уже успели ослабеть старые строгие нравы. Роде цитирует по этому поводу эпиграмму Агафия^{11*} (Anth. Pal. V, 267), где один рассказывает другому, что он влюбился в девушку (не гетеру), которую он во время трапезы (δείπνον) «положил на тростниковое ложе» (ζυνῆ κεκλιμένῃ ἔδρακεν ἐν στράβδι).

Итак, наше незнание греческой жизни в тот период и в тех областях, где создался греческий роман, не позволяет нам заподозрить его реальность. Тем не менее, сомнение, выраженное Роде, остается в известной силе, если умерить его до того положения, что в греческом романе черты реальности затемнены формулой, общим подражательным местом. Роман — явление подражательное: на его отношения к александрийской эротике было указано выше; прибавим к этому, что он сложился и совершенствовался в руках софистов времен империи, характеристике которых Роде посвятил одну из не менее интересных глав своего исследования (III: Die griechische Sophistik der Kaiserzeit¹²). Для меня особенно важны следующие точки зрения: деятели так называемой «второй софистики» (II—VI вв.) — школьные реставраторы греческого образовательного предания в эпоху того романтического увлечения народной стариной, которое и в Греции следовало за периодами жизненного и художественного творчества. Такие эпохи обыкновенно бывают эпохами изучения, не создания; а для последнего нет условий в жизни; потребность художественных, интеллектуальных наслаждений, не находя исхода в самодеятельности творчества, исчерпывается культом всего прекрасного, что сделано было стариной, с чем не в силах поспорить бессильная современность. И вот — памятники древнего слова, литературы и т. п. впервые возводятся в значение чего-то классического, совершенного, высоко обособленного над жизнью; перед ними преклоняются, тайна их создания служит предметом анализа, творческие замыслы греческой поэзии, красноречия, философии становятся темами школы, над ними упражняются риторы, они вызывают школьные подражания. К таким подражаниям относится и эротический роман. Его тема была подсказана александрийскою эротикой: это — основная данная для школы; риторы-софисты развили ее общими местами, на которых легла печать их происхождения: описаниями, любовными письмами, длинными речами действующих лиц; все это уложилось в цветистые фразы мозаичной, полупозитической прозы, свойственной эпохе, еще понимающей, но уже не творя-

¹¹ Греческая софистика времен империи (нем.).

щей поэзию. Отвлеките от романа его риторический балласт, и мы станем лицом к лицу с эротическими замыслами александрийцев, с теми же представлениями о любви и женщине. Все это было готово прежде, чем перешло в роман; вот почему мы относимся подозрительно к реализму его изображений: иное из них могло быть подсказано жизнью, но как отличить черту действительности от типической картинки, подсказанной александрийскою эротикой?

Заговорив о софистическом «рецепте», по которому создан роман, мы должны сказать несколько слов об одном из главных его ингредиентов. В большинстве эротических романов герой и героиня только успели полюбить друг друга, спознаться, как разлучены насильно и принуждены плутать по значительным географическим пространствам, прежде чем сойтись снова в конце романа. Элемент странствований, так сказать, географический — один из необходимых в организме греческого романа; соединение его с эротическою данною и составляет, в сущности, канву романа. Я не нахожу это соединение столь естественным, каким представляется оно Роде (с. 244), и вместе с ним желал бы знать определенно, когда оно впервые совершилось. Роде колеблется (сл. с. 244—245), склоняясь, впрочем, к мнению, что процесс совершился незадолго до Антония Диогена (с. 275), стало быть, еще вне ясного влияния на роман приемов софистики. В романе Антония Диогена, которого Роде помещает перед Ямвлихом¹² (с. 258), эротическая данная уже является осложненною элементом странствования. Как должно понимать последний, явствует из надписания третьей главы: *Ethnographische Utopien, Fabeln und Romane*^a (с. 166 и след.). Развитие литературы фантастических путешествий в несуществующие страны, к людям, живущим в утопических обществах, — такой же голос времени, как и развитие идиллического рода: там и здесь одно и то же патологическое стремление дряхлого общества вырваться из города в природу, из узкой нормы гражданственности к более широкой норме и свободной, которую следовало искать не рядом с собою, не в иной культурной среде, где все то же, а там, где-то за горизонтом географически знакомого неба. Это, в сущности, географические утопии; рядом с идиллией природного быта становилась идиллия этнографическая. Если мы обратимся теперь к роману Антония Диогена, то мы встретим в нем несомненно элемент географической утопии, как понимает его Роде, зато эротической данною в нем почти нет: сам автор замечает, как слабо и боязливо она проглядывает — в эротическом романе (с. 274). Построению Роде отвечает разве

^a Этнографические утопии. Сюжеты и роман (нем.).

один роман Ямвлиха; чем далее идем мы в историю романа, тем более скрадывается сторона географической утопии и тем более выступает на первый план эротический интерес: так у Гелиодора и Ксенофонта (с. 245). Было бы точнее сказать, что в лучших произведениях софистической эротики нет в сущности того, что отвечает определениям географической утопии и этнографической идишлии, а есть довольно широкий географический, не фантастический горизонт, среди которого совершается действие. Этот горизонт, так сказать, прирожден времени, когда совершилась окончательная децентрализация греческой культуры; тем более он свойствен романам, авторы которых вышли из Малой Азии, Египта. Нельзя отрицать, что как географические данные романов, так и литература фантастических путешествий, отвечали одним и тем же интересам времени, и в этом смысле — явления родственные; но этим ограничиваются их связи. Сплочение географии и эротики для образования зародыша романа отзывается софистическим рецептом, а между тем сам Роде предполагает его более древним. Есть возможность отнестись несколько иначе и естественнее к элементу романтических странствований. Сам Роде подскажет одно объяснение. При этой устойчивости древнегреческого обычая, какую он считает возможною для этого времени, любовникам негде было бы свидеться при нормальном течении жизни. Разве в храме; но этого мало; между тем романисту надо же было свести и развести своих героев; сцены разлуки, свидания, объяснения были необходимы, и вот нормальное течение жизни нарушено, невольные приключения, блуждания по белу свету вкривь и вкось позволяют многое, не предусмотренное обычаем. Другой *raison d'être* этих странствований, может быть, стилистический: история любви, главная задача романа, понятна внешним образом, внутренний анализ чувства исчерпывается немногими типическими приемами, конкретными признаками, и в более глубоком смысле невозможен: любовь еще понимается как внешняя, карающая или милующая сила, она еще не настолько переселилась в существо человека, чтобы вызвать психологический анализ; с другой стороны, таким же препятствием явилась Тихэ, всем глухо руководящая, уменьшающая область самоопределения. Пока психология, внутренняя история страсти еще впереди, она заменена внешнею историей любви: чем она разнообразнее, тем интереснее, — и разнообразие вносилось элементом приключений, далеких странствований, расширением географического кругозора³.

Нам остается перейти вместе с автором от общей характеристики эротического романа к его отдельным представителям. Коснувшись особо Антония Диогена (с. 250 и след.), он посвяща-

ет особую главу романистам софистического направления. Здесь многое было сделано до него, но многое предстояло переделать, проверить: запутанным являлся главный вопрос, хронологический, влекущий за собою вопрос о взаимных влияниях, о внутреннем развитии романического рода; самое мирозерцание этих эротиков представлялось в каком-то тусклом свете: они — не то просвещенные язычники, не то полуверные христиане и т. п. Роде обратился к исследованию частных, и ему удалось установить последовательность романистов на основании более точных данных, чем какие до тех пор принимались в расчет, и удалить иные устарелые взгляды, которые грозили упрочиться надолго. Особенно приятно было встретить у него доказательства, вновь возвращающие Ксенофону Эфесскому то место в хронологии романистов, которое иные отняли у него в пользу Гелиодора.

Обзор романистов¹³ начинается с Ямвлиха (с. 360 и след.), которого Роде относит к половине II века (с. 258); за ним следует Ксенофонт (с. 381 и след.), живший, по всей вероятности, на границе II и III веков (с. 392) в обществе, еще не тронутым влиянием христианских идей (с. 390); Роде указывает на отношения к нему Гелиодора. Третье место отведено анонимному роману об Аполлонии Тирском, известному нам лишь в латинском пересказе (с. 408 и след.): предполагаемый греческий оригинал нельзя, по мнению Роде, отнести ко времени ранее III века (с. 424). Перейдя к Гелиодору (с. 424 и след.), время которого определяется приблизительно половиной III века (с. 466), Роде отрицает его тождественность с соименным епископом г. Трикки и какие бы то ни было признаки христианских идей в его романе: то, что иным казалось отблеском христианства, не что иное как ново-пифагорейская теология, известная нам из отрывков псевдо-пифагорейских писаний, сохранных Стобеем, и встречающаяся у Максима Тирского, Плутарха и других философов первых двух столетий нашей эры. Ее основные черты — высшее, стоящее вне мира божество; множество видимых божеств — светил, между ними высший — Гелиос; целый сонм демонических существ, влияющих на человека то ко благу, то ко вреду. Роде указывает в параллель к теологии Гелиодора, отзывающейся в поучительном направлении его романа, на теологию и психологию Аполлония Тианского¹⁴. Эта часть исследования принадлежит к наиболее удачным. В Ахилле Таци (с. 467 и след.) мы встречаем впервые романиста-христианина (с. 474), что легко объяснить и временем, к которому его относит Роде: половина V века (с. 472); как Гелиодор подражал Ямвлиху и Ксенофону (с. 458), так Ахилл Таций продолжает филиацию¹⁵ и к Ямвлиху и Ксенофону присоединяет новый образец: Гелиодора (с. 482—483).

Харитон (с. 485 и след.) также христианин (с. 492) и, в свою очередь, зависит от Ямвлиха, Ксенофонта и Гелиодора: если б его отношения к Тацию были столь же несомненны, то его следовало бы поместить на границе V и VI веков; но кто из них подражал другому в фразах и оборотах, Ахилл Таций или Харитон, — Роде не берется решить (с. 489). Впрочем, при другом случае (с. 521), он выражается определеннее и смотрит на Харитона, как на последнего из романистов, стоящих на крайней меже греческого культурного периода. Если в обзоре Роде Лонг помещен после Харитона (с. 498 и след.), то лишь потому, что как представителя особого романического жанра, пастушеского, его следовало поставить особо: в сущности, Лонг, может быть, древнее Ахилла Тация^{16*} (с. 503).

Разбору каждого романа предшествует краткое изложение его содержания, за которым следуют сведения об авторах и их стиле, мотивируется хронологическое место, отведенное тому или другому произведению, и т. п. Не имея возможности указать на все интересные вопросы, поднятые автором, я ограничусь одним из них: вопросом об Аполлонию Тирском.

Начну с Ксенофонта. Роде характеризует его произведение, как первый из романов собственно софистического направления^{17*}: автор его, очевидно, ритор, но он ближе к Антонию Диогену, чем к Гелиодору и Тацию; он отдает предпочтение фактическому интересу рассказа перед стилистическим; он не любит фразы, трубных звуков риторики; его изложение отличается особенною *сжатостью, неразвитостью*, что одно указывает ему место перед Гелиодором и его наследниками. Сжатость рассказа доходит нередко до того, что производит впечатление, будто мы имеем перед собою не роман, а лишь перечень его содержания, остов рассказа, *извлечение* из более пространной повести. Заявив такое предположение в тексте (с. 401), Роде подкрепляет его в примечании некоторыми данными, на которых я не останавливаюсь и в результате которых является гипотеза, что сам Ксенофонт мог быть автором известного нам извлечения, что, написав пространный роман, он же составил и *epitome*. Примеры такого двойственного авторства встречаются в греческой литературе.

Все это важно для хронологии «Аполлонию Тирского», как устанавливает ее Роде.

Известно, что повесть об Аполлонию дошла до нас лишь в латинском пересказе, оригинал которого, по общему признанию, был греческий. Этот оригинал Роде склонен отнести ко времени после Ксенофонта (сл. с. 413 и 424), усматривая между повестью и романом известные точки соприкосновения: сходство в основных чертах рассказа, на которые обратил внимание Мейер (сл. с. 412),

пристрастие к некоторым общим оборотам речи (с. 413, прим. 1), наконец ту же сжатость, сухость изложения, какая выше была замечена в Ксенофонте; прибавим: в Ксенофонте-эпитоматоре, который, разумеется, не дает нам полного понятия о софисте, авторе вполне развитого романа. Все эти наблюдения приготавливают нас к заключению, что автор греческой повести об Аполлонии принадлежал к представителям первой, еще не развитой софистической манеры, к каким относится и Ксенофонт (с. 412 и 417).

Для такого заключения необходимо убеждение, что латинский текст «Аполлония» действительно сохранил основные черты оригинала и может служить показателем его стиля. Но сам Роде отнимает у нас это убеждение: идя по следам Ризе¹⁸, он открывает в нашей повести два слоя, из которых последний принадлежит измышлению латинского, христианского и, в известном смысле, народного пересказчика (сл. с. 413); выделить из-под этого наслоения черты подлинника, т. е. греческого софистического романа, представлялось ему самому делом неисполнимым (с. 414). Ясно, что при таком положении дела заключения, основанные на стиле, могут быть только гадательными.

Чтобы понять вполне аргументацию Роде, необходимо познакомиться в кратких чертах с содержанием повести об Аполлонии Тирском.

I. В Антиохии царит царь Антиох, живя в прелюбодейной связи со своею дочерью. Чтоб удалить от нее женихов, он предлагает им загадки: кто не разрешал их, тому отрубали голову, но та же участь постигала иногда и отгадчиков: головы казненных вывешивались над воротами дворца во устрашение дальнейших попыток сватовства. Аполлоний Тирский является в Антиохию и разрешает загадки царя, но не только получает отказ, а ему угрожают и смертью. Ночью он тайком удаляется на корабле, между тем как Антиох объявляет награду тому, кто представит Аполлония, живого или мертвого, и посылает за ним погоню.

II. Аполлоний принужден скитаться: мы видим его в Тире, Тарсе; на пути в Киренейский Пентаполис буря разбивает его корабль; он один спасается, живет у рыбака; отправившись в город, удивляет царя Архистрата и его дочь искусною игрой в мяч, мимическими и музыкальными упражнениями. Архистрат оставляет его при дворе по просьбе дочери, которую Аполлоний обучает музыке. Три вельможных юноши сватаются за нее: она предпочитает Аполлония, и Архистрат соединяет их брачными узами. По прошествии некоторого времени Аполлоний узнает от одного Тирского корабельщика, что Антиох и его дочь убиты молнией и что царская власть уготована для него. Аполлоний отправляется вместе с своею супругой,

чтобы принять власть; на корабле его жена разрешается от бремени дочерью, но сама погружается в такое состояние онемения, что ее считают мертвою и бросают в море в крепко закупоренном ящике. Ящик прибило к берегу у Эфеса; ее готовятся предать сожжению, но ученик врача Херэмона заметил в ней признаки жизни и оживил ее. Она поселяется в Эфесе в обществе девственных жриц Артемиды. Между тем неутешный Аполлоний, прибыв в Тарс, передает свою дочь Тарсию на воспитание Странгвиллиону и его жене Дионисии, а сам отправляется странствовать далее, в Египет. Дионисия, возненавидевшая Тарсию за ее красоту, которая выставила в ярком свете безобразие ее собственной дочери, велит своему рабу убить вверенную ей девушку. Тот готовится исполнить это приказание на берегу моря, но являются вовремя пираты, которые похищают Тарсию и продают ее содержателю публичного дома в Митилене. Здесь ей удается просьбами и слезами сохранить свою девственность и возбудить особый интерес в одном из именитых людей города, Афинагоре. Между тем прибыл в Тарс Аполлоний; Дионисия сообщает ему о скоропостижной смерти его дочери, которой она велела поставить памятник. Новое горе Аполлония и новые странствования: его корабль, направленный в Тир, занесен к Митилене. В то время как корабельщики принимают участие в городском празднике нептуналий, приглашенный ими Афинагор узнает о горе, постигшем их хозяина, спускается к нему в трюм корабля и старается его утешить, но напрасно; затем, пораженный созвучием имени Аполлония с известным ему именем отца Тарсии, он посылает за нею, и Тарсия пытается развеселить отца, который не узнает ее: она поет перед ним, иносказательно раскрывая свою судьбу, хочет развеселить его загадками, которые он разрешает; он несколько раз отсылает ее от себя, отталкивает; она бросается в слезы и жалобы на свою участь; тут Аполлоний узнает ее. Другое признание совершается позже: вещий сон открывает Аполлонию местопребывание его жены; вместе с Тарсией, вышедшей между тем замуж за Афинагора, он едет в Эфес, где находит свою жену, и все вместе отправляются в Антиохию, где Аполлоний принимает, наконец, доставшуюся ему царскую власть.

В конце повесть устраивает еще судьбу второстепенных действующих лиц, распределяя награды и наказания, совершенно в стиле наивной сказки. Именно сказочный стиль поражает меня наиболее при чтении «Аполлония Тирского», некоторым образом устранив его из общения с повествовательными произведениями, вроде романов Ксенофонта, Гелиодора и др. Этот сказочный народный стиль поразил и Роде; в какой мере принадлежит он греческому оригиналу повести? Это мы никогда не узнаем, отвечает

он (с. 416); по его мнению, это — дело латинско-христианского пересказчика: он не только внес в рассказ кое-какие христианские выражения, загадки Тарсии ее отцу, заимствованные из сборника стихотворных загадок Симфозия, но и существенно изменил тон и стиль всей повести. Общее впечатление, какое она производит в своей латинской оболочке, напоминает впечатление народных книг наших новейших литератур: тот же наивный, бесхитростный рассказ, который держится по возможности фактического изложения и говорит о самом чудесном и необыкновенном так же просто, как будто дело шло о вещах обыденных. Когда народ отдается своей фантазии, чтобы забыть бедную, трудовую жизнь, он никогда не остается в тесном кругу своей действительности: он либо вышвысается над нею силой иронии, либо прямо стремится в фантастический мир, где водится с царевнами и королями; правда — это короли сказочные, такие простые и благодушные, точно их не тяготит денно и ночью золотое бремя венца. Такое именно впечатление производят главные лица повести об Аполлонии: добрый, маститый король Архистрат, его наивная дочь, сам Аполлоний, сосящий вокруг себя золотом, точно настоящий сказочный король, и так же спокойно отправляющийся торговать; даже в страшном короле Антиохе есть что-то наивно-ограниченное (с. 414—415).

Но латинский пересказчик «Аполлония» не ограничился, по мнению Роде, общим изменением стиля повести: он обогатил ее новым эпизодом. Разбирая содержание «Аполлония», Роде открывает в нем две части: из них только одна — древняя и существенная: приключения Аполлония, начиная от появления его при дворце Архистрата до конца; они-то и составляли содержание потерянного греческого оригинала. С этой основой рассказа не имеет ничего общего другая часть, с которой начинается дошедшая до нас латинская повесть: появление Аполлония при дворе Антиоха и разрешение загадок. Эта часть производит впечатление поздней приставки и не принадлежала оригиналу; ее можно опустить, до такой степени она не существенна для хода всего рассказа. И в самом деле: греческая сказка (Hahn, № 50), на которую указывает Роде (с. 421), воспроизводит без имен главные очертания повести об Аполлонии, не предлагая ничего соответствующего эпизоду об Антиохе. Для меня, разумеется, эта ссылка на греческую сказку — не доказательство; повесть об Аполлонии принадлежала, как известно (сл. с. 408, прим. 1), к самым распространенным народным книгам; существует, между прочим, и новогреческий пересказ, крайним источником которого была известная нам латинская повесть. Греческая сказка, может быть, не что иное как переделка повести, самостоятельно удалившая неко-

торые из ее эпизодов (между прочим, эпизод об Антиохе), на место которых явились новые сказочные мотивы (см. с. 421). Зависимость сказки от народной книги принадлежит к числу обычных явлений народно-повествовательной литературы, и ничто не побуждает нас признать показание греческой сказки за действительно древнее, отразившее в себе древний подлинник «Аполлония». Но предположим, вместе с Роде, что эпизод об Антиохе — приставной; дальнейшее заключение будет, что эта приставка — дело латинского пересказчика (с. 417 и след.). Естественно является вопрос: что могло побудить его к этому развитию, так мало обогатившему общий ход повести? Роде отвечает, исходя из известной нам точки зрения, что греческий оригинал повести принадлежит к софистическим романам, вроде, например, Ксенофонта: латинско-христианскому пересказчику было, вероятно, необходимо заменить какой-нибудь слишком откровенный языческий мотив христианским. Аполлоний странствует, он принужден блуждать: это — существенная черта романа. Что побудило его к тому? В романе Ксенофонта блуждания героев вызваны изречением оракула; так или почти так было, вероятно, и в «Аполлонии», автор которого подражал Ксенофону (с. 419: dieses Dichters nächstes Vorbild^a). Но что было делать христианскому пересказчику с чисто языческим мотивом оракула? Он должен был удалить его и заменить другим — гневом Антиоха; чтобы мотивировать последний, он обратился к сказочному типу отца, любовника своей дочери, удаляющего женихов предложением трудных загадок и преследующего счастливых разгадчиков. Таким образом создан в старой повести об Аполлонии эпизод об Антиохе; он понадобился только для введения и далее не разработан вовсе: мы узнаем только о смерти Антиоха и его дочери, да еще в другом месте жестокий Нептун сравнивается с жестоким Антиохом.

Вся эта аргументация Роде вызывает множество вопросов и сомнений. Она построена на недоказанном предположении, что греческий подлинник «Аполлония» ничем не отличался по своему стилю от софистических романов: с этой точки зрения латинская повесть действительно может поразить недостатком цельности и вызвать предположение об эпизодических вставках. Другая предвзятая идея Роде, выясняющаяся из всего его построения, — та, что латинский пересказчик повести был человек бесталанный и тупой. И в самом деле: что может быть тупее приема, к которому он прибегнул, чтобы удалить мотив оракула? Казалось бы, его легко было заменить чем-нибудь очень простым: ведь, по мнению

^a Ближайший образец для этого автора (нем.).

Роде, надо было только найти повод к странствованиям Аполлония. Вместо того неумелый пересказчик обращается к теме, нашедшей богатое развитие в литературе народной сказки (см. с. 420, прим.), — к мотиву отца, ревниво удаляющего от любимой дочери ее соискателей, и не в состоянии даже увлечься ею настолько, чтобы развить ее и сплотить с содержанием древней повести. И это — тот самый пересказчик, который дал этой повести ее особый колорит — народно-сказочной, наивной непосредственности! В существование такого пересказчика просто не верится.

Попробуем подойти к вопросу с другой стороны, не ставя а priori повесть об Аполлонии на одну черту с софистическими романами. Романы — произведение личное, в них есть задуманная цельность, сознательное единство действия. Другое дело — сказочная тема: она свободно сопоставляет несколько действий, одному отдаваясь всецело, другое затрагивая стороною, не обязываясь развить его параллельно, в связи с предыдущим. Таковою представляется нам тема повести об Аполлонии: с этой точки зрения царь Антиох, как и царь Архистрат, могут одинаково принадлежать греческому подлиннику. Незрелость первой части показывает только, что не в ней лежит центр интереса; но она же объясняется отчасти искажением, забвением предания: вспомним, что мы судим об оригинале по позднему латинскому пересказу. Некоторые черты искажения до того ясны, что странно, как Роде мог отнести их на счет неумелости латинского пересказчика (с. 418). Когда Антиох убит молнией, мы узнаем, что его царство уготовлено Аполлонию; это повторяется не раз; однажды Аполлоний прямо называет Антиохию отцовским наследием. Между тем ничто в начале повести не приготовляет нас к этим отношениям Аполлония. Очевидно, в повести есть пробел, в котором эти отношения были рассказаны, права Аполлония на антиохийский престол предусмотрены. Если так, то появление в рассказе царя Антиоха теряет характер кажущейся эпизодичности: он не только не постороннее лицо, но и необходимое в древнем, более цельном составе повести.

Я позволю себе обобщить мои заключения: повесть об Аполлонии Тирском не что иное, как древняя сказочная тема, прошедшая без существенного изменения содержания через руки софиста, может быть, какого-нибудь подражателя Ксенофонта. Рука софиста коснулась только ее стиля, черты которого еще видны под латинскою оболочкой. Латинскому пересказчику принадлежат следы христианства, ему же или переписчику — недомолвки или пропуски, которые дали главный материал для соображений Роде. Во всяком случае, в ряду софистических романов «Аполлоний»

должен быть поставлен особо; я даже не вижу достаточных причин отнести его к романам специально эротического содержания.

В заключение этой главы нелишне будет остановиться на общем историко-литературном значении греческого романа. Роде (с. 3) видит на нем явную печать старчества; его оригинальный генезис, ограниченный эротическими и географическими темами, вызывает его на несколько вопросов и сближений (с. 247 и след.). Почему греческая героическая сага в крайнем своем развитии не обратилась в героический роман, как героические сказания романских народов перешли в рыцарские романы? Казалось бы, эллинистическая поэзия достаточно подготовила подобное развитие, прагматизируя старые саги, проникая из духом рыцарской галантности; в рассказе так называемого Диктиса^{19*}, в героиках Филострата мы имеем как бы первые опыты подобных, мифологических романов. Тесно ограниченный род новеллы не мог способствовать развитию из нее романа буржуазного; но почему было не развиться психологическому роману из тем эллинистической эротики, перенесенных в повседневную жизнь? Почему произведения греческих философов-юмористов не вызвали нравоописательного романа, как, например, из сходного рода Менипповой сатиры^{20*} вышел тот удивительный образчик стиля *ricagesco*, отрывками которого мы любимся в сатире Петрония? В Греции, однако ж, существовали те же условия развития, что и в западной части Римской империи: осел Лукиана представляет все задатки романа *ricagesco*, такие резко очерченные картины нравов, каких не встретишь в слащавом идеализме романистов-эротиков. Легко указать на многие другие задатки эллинистической литературы, из которых мог бы развиться романический жанр, но ни один из них не был производителен в этом смысле, кроме эротики и литературы баснословных путешествий, которые и определили направление греческого романа и навсегда удержали его в одной и той же узкой колее.

Я ограничусь несколькими заметками на эти замечания Роде. Мне кажется несостоятельным сравнение судеб греческого романа с судьбами западноевропейского: из слов Роде, например, легко заключить, что он привязывает развитие последнего на романской почве к народно-героическому эпосу. Здесь, очевидно, произошло не столько смешение понятий, сколько смешение названий: прозаические переложения *chansons de gestes*, являющиеся в конце жизни эпоса, могли быть названы романами, но не в том значении, какое мы даем этому слову⁴. Мы скорее дадим это название рассказам из цикла Круглого Стола, не имеющим ничего общего с народным эпосом; мы говорим также о романах из цикла Амадисов, о романах XVI, XVII веков, которые развиваются не столько

под народными, сколько под посторонними литературными влияниями. Наконец, реальный, буржуазный роман, непосредственно отражающий народную жизнь, является в новоевропейских литературах так поздно, что нельзя искать соответствующей ему фазы в неполной, быть может, истории греческого романа.

Последний представляется нам продуктом старческим, и с этим нельзя не согласиться, если под старчеством литературы понять условно период, наидальнее отстоящий, например, от эпической поры, но еще не лишенный известной производительности. Старчество романа производительно и представляет внутреннее, хотя и не быстрое развитие; на последнее указывает местами сам Роде; если, например, Ахилл Таций склоняется к более реалистическому изображению жизни, чем его идеалистические предшественники (сл. с. 479), то это — развитие; то же замечается относительно последнего (?) из известных нам древнегреческих романистов Харитона (с. 493 и след.): его простое изложение и отсутствие экскурсов и увлечений в сторону заметно отличают его от его сверстников; сравнительно, например, с Антонием Диогеном он стоит на противоположном полюсе развития: между тем и другим прошла вся история греческого романа, достигая с Харитоном наибольшей простоты замысла: он первый решился построить интерес рассказа на эротической данной и не дает особого значения тем риторическим, антикварным и географическим *hors d'oeuvres*^a, без которых не обходились древние романисты. Рядом с этим внутренним развитием шло развитие внешнее; роман исчерпывает разные направления: у одних он по преимуществу эротическо-географический; Лонг разработал род пасторали, анонимный автор «Аполлония Тирского» берет своим сюжетом народно-сказочную тему. Ввиду этих признаков жизни и движения поражает несколько тот факт, что о романах и их авторах сохранилось так мало сведений в памяти современников и в ближайшее к ним время (с. 3). В таком забвении, быть может, много случайного — особенно если вспомнить следующие слова из письма императора Юлиана, где он говорит о книгах, которые подобает читать жрецу: *πρέπει δ' ἄν ἱστορίας ἐντυχῶν ἰν ὀλόσαι συνευράησιν ἢ ἐπὶ πεποιημένοις τοῖς ἔργοις, ὅσα δὲ ἔστιν ἐν ἱστορίαις εἶδει παρὰ τοῖς ἔμπροσθεν ἀπηγγελέμενα πλάσματα ταραιτητέον ἐρωτικὰς ὑποθέσεις καὶ πάντα ἀπ' ὧς τα τοιοῦτα*^b. Очевидно, замечает Роде (с. 349, прим. 4), эти романы читались образованной публикой, —

^a Закуска (франц.); зд. в значении — то, что предворяет основное блюдо.

^b «Следовало бы нам иметь дело с историями, которые ведут рассказ о действительных деяниях. Что же касается тех произведений в историческом роде, о которых упомянуто выше, то из них следует обращаться к любовным и тому подобным повестям» (греч.).

иначе император не считал бы нужным упомянуть о них особо. Если так, то становится понятным увлечение ими византийцев (сл. с. 2—3 и *passim*): греческие романы были последним словом греческой фантазии; оно тотчас же вызвало подражание.

Возвращаясь еще раз к старчеству греческого романа, я позволю себе предложить вопрос: если бы мы не знали блестящего развития современного романа с его реальными, психологическими, бытовыми задачами и наше чтение ограничилось Амадисами, «Астреей» и тому подобными произведениями, мы несомненно вынесли бы такое же впечатление старчества. Судьбы европейского романа вывели его из этого кажущегося старчества; греческому роману выпала иная доля. Это явление — не старческое в смысле безжизненного и не обещающего жить, а заторможенное развитием христианства и судьбами греческой культуры на византийской почве.

II

Изучение византийских подражаний греческим романам не входило в задачу Роде: он говорит о них вскользь, затрагивая мимоходом и хронологический вопрос, не менее запутанный здесь, чем у эротиков. Известно, например, как колеблются исследователи в приурочении Евстафия, автора романа об Исмене и Исменинии^{21*}. Роде (с. 524) относит его ко временам первых Комненов, считая его первым в Византии обновителем романического рода. Последний издатель Евстафия, Гильберг⁵, опирается на толкование двух загадок Евстафия, предложенное Максимом Оловолом, чтобы ближе определить время жизни первого. В первой загадке^{22*} (на слово: Φλώρος) читается следующее:

τὸ προστεθὲν δ' αὐτῷ καὶ κεφαλὴν, ἣ ἔφην,
ἕασον, οὐκοῦν εἰ τὸ πέμπτον ἐξαίρεις
εἰς ὄγκον ἀδρόν, ἔθνικον ὄψει γένος.

Этим стихам отвечает такое толкование Максима:

εἰ ταῦτ' ἑάσεις καὶ τὸ πέμπτον ἐξαίρεις
εἰς μήκος, εὐθὺς πανστρατὶ τοὺς Ῥῶς ἔχεις.

То же в четвертой загадке^{23*} (на слово κηρός):

ἐξῆς τὰ τρία γράμματα πρὸς τῷ τέλει,
ὄγκωσιν ἀδρὰν προσλάβοντες τοῦ μέσου,
βάββαρον ἐκφαίνουσιν οἰκέτην Σκύθην.

Толкование Максима:

εἰ δ' ἱερόν τι κλέμματα συλήσω ξένως,
καὶ ταῦτ' ἀπαρχήν, Ῥώσικόν βλέπω γένος.

Название «языческого народа», данное Руси, позволяет, по мнению Гильберга, приурочить загадки Евстафия ко времени до 988—989 гг. С другой стороны, Фотий не поминает его в своей Библиотеке, тогда как перечисляет других эротиков: Ямвлиха, Гелиодора, Ахилла Тация. Если верно мнение Гиллера, что Библиотека Фотия написана была около 850 года, то время Евстафия определится приблизительно между 850 и 988—989 годами.

Возвращаясь к книге Роде, прибавим, что к обзору византийских романистов он присоединяет и те подражания и переделки, которые вызваны были в литературе Византии знакомством с эпическими произведениями латинского Запада (с. 533—535). К византийцам Роде не благоволит: для него они, главным образом, варвары (с. 530); вместе с тем он не может не приписать им значительной роли в обогащении западных литератур новыми повествовательными сюжетами. «Великое движение крестовых походов, — говорит он (с. 536 и след.), — возбуждавшее на широких пространствах все, что было живого, приведшее с собой новые потоки жизни, вызвало то удивительное смешение разнообразных элементов, которое, связанное общим содержанием чувства и мысли, и составляет сущность «романтической» поэзии». В этом смешении участвовало и христианство, и рыцарство, народные предания и сказки романо-германских и кельтских племен, поэзия Востока, посредниками которой были евреи и арабы, наконец — известная доля античного элемента, из поздней поры: произведений вроде народных книг об Александре Великом и Троянских деяниях, в которых древнегреческие образы являлись в туманных, искаженных чертах, отражая народное понимание древности в эпоху упадка эллинизма. Не трудно предположить, что измышления романистов софистической и византийской поры значительно повлияли на романтическую, особенно французскую поэзию эпохи крестовых походов, и притом скорее путем личного, устного общения, чем литературным⁶. Большею частью эти чуждые вымыслы, сознательно или бессознательно перенесенные из поздне-греческого романа, так прочно сплелись с содержанием того или другого западного произведения, что их почти невозможно выделить в чистом виде. Такое неразрывное соединение христианско-рыцарских, восточных элементов с чертами греческого романа представляет, по мнению автора, прелест-

ная повесть о Floire и Blanceflog; дальнейшие исследования в этой области могут открыть иные признаки тайной жизни, которую продолжал жить греческий роман под покровом романской, рыцарской поэзии²⁴. Особенно интересно было бы указать в средневековой литературе переводы или пересказы целых произведений подобного рода. Пока нам известен один только образец — повесть об Аполлонии Тирском; но он мог быть не единственным. Существование древних латинских переводов облегчало переложение на народные языки; почва для восприятия была готова, и оно совершалось, если благоприятствовали тому условия.

Такие условия представляла, например, Италия: вспомним долгое господство Византии, существование греческого населения и языка, живучесть греко-восточной церкви в южно-итальянских областях, калабрийских греков, первых, неумелых учителей, встреченных Европой на пути к Возрождению. Италия является как бы естественною посредницей между западными литературами и заветами греческой и византийской фантазии. Боккаччо обрабатывает греческие сюжеты: седьмая новелла второго дня «Декамерона»²⁵ заимствована из эротического романа⁷; «Тезеида», пересказ повести об Athis и Prophilias (Decam. X, 8) внушены, быть может, византийскими оригиналами⁸ 26. К этим указаниям на греческие источники Боккаччо Роде присоединяет еще новое, на которое я и обращаю внимание (сл. с. 538 и след.). Дело идет о первой новелле пятого дня «Декамерона». Содержание ее следующее: у Аристиппа, именитого человека на острове Кипре, глупый, неразвитый сын Galeo, по прозванию Cimope, «что на тамошнем языке то же, что наше: дурень». Живя в поместье своего отца, он увидел однажды в лесу у источника спящую красавицу Эфигению и ощутил к ней пламенную страсть. Он провожает ее домой и сам переселяется в город к отцу: его ум проснулся вместе с сердцем, он начинает заниматься и в короткое время становится образованным человеком. Несколько раз просит он у Cipseo, отца Эфигении, руку его дочери; но тот уже просватал ее за Пазимунду, благородного юношу с острова Родоса. Когда Эфигению везут на корабле к ее жениху, Чимоне преследует уезжающих, сцепляется с кораблем родосцев и, перескочив на него один, похищает свою милую. Но буря прибывает его корабль не к Криту, куда он направлялся, а к Родосу, где Чимоне и Эфигения узнаны прибывшими туда ранее родосскими корабельщиками. Лизимах, который в этом году был высшим магистратом острова, велит заключить виновных в тюрьму. По прошествии некоторого времени Пазимунда собирается отпраздновать свою свадьбу с Эфигенией, а его брат Ormisda с Кассандрою. Но в Кассандру влюблен Лизимах, и вот он сговаривается с

Чимоне: в то время как молодые сидят на пиру, они нападают на брачное общество, каждый из них убивает одного из женихов, похищает любимую девушку и все вместе отправляются в Крит на корабле, который держали наготове. Здесь происходит бракосочетание; позднее, благодаря посредничеству друзей, Лизимах и Кассандра возвращаются в Родос, а Чимоне с Эфигенией — в Кипр.

Боккаччо сообщает в начале своей новеллы, что он прочел ее в старых историях киприйцев («*si come noi nelle antiche istorie de' Cipriani abbiám gia letto*»); Роде склонен истолковать это показание в том смысле, что эти «киприйские истории» могли быть одного рода с «эфесскими историями» Ксенофонта, вавилонскими — Ямвлиха, эфиопскими — Гелиодора, т. е. в сущности — позднегреческий роман. И в самом деле: весь рассказ Боккаччо отличается романтическим типом греческой, а, может быть, и византийской поры. Действие происходит во времена язычества, боги являются руководящею силой, завистливая фортуна («*la invidiosa fortuna*») отвечает Тихэ софистических романов. Имена действующих лиц — искаженные греческие, очевидно, не вымышленные самим Боккаччо, — он не дал бы им столь неправильной формы. *Aristippo*, *Efigenia*, *Lisimaco*, *Cassandra* — понятны сами собою; *Ormisda*, вероятно, персидско-эллинское: Ὀρμισδοῦς, *Galeso* = Γάλαισος, *Cipseo*, может быть, Κύπελος? Место действия — Родос и Кипр (как у Феодора Продрома^{27*}), Крит и бушующее море: знакомая декорация греческих романов; характер рассказа настолько напоминает стиль этих романов, насколько отличен от стиля других новелл Боккаччо, заимствованных из восточных либо французских источников: та же нереальность действия, слабо задуманная завязка, чрезмерная приторность чувствования и те же типические приключения: морское путешествие, похищение невесты, которую ее отец просватал за другого, буря, влюбленный властитель и т. п. Сходство простирается на мелочи, на некоторые излюбленные приемы и положения: восторженное созерцание Чимоне спящей красавицы напоминает то же положение у Лонга и Никиты Евгениана; увидев ее впервые, Чимоне считает ее богиней: опять прием греческих романистов (Ксенофонт, Харитон и др.), как и витиеватая речь, в которой Лизимах открывает Чимоне свое намерение, и т. п. Одним словом, вся новелла производит впечатление, как будто она извлечена из какого-нибудь софистического романа. Остается вопрос: откуда взял ее Боккаччо? Перевел ли он ее непосредственно с какого-нибудь языка, как перевел почти дословно некоторые рассказы из Апулеевых метаморфоз, или источником его был пространственный роман, из которого он извлек свою новеллу? Известно, что он несколько знаком был с греческим языком, собирал и даже

сам переписывал греческие рукописи. Его учитель, калабрийский грек, Леонтий Пилат, привлеченный им во Флоренцию, мог быть ему помощником: как он сообщил ему некоторые сведения для его «De genealogia Deorum», так при его посредничестве Боккаччо мог познакомиться и с содержанием каких-нибудь романических *Κυπριακά*^а — если не предположить скорее, что содержание новеллы почерпнуто было из устного рассказа Леонтия Пилата, передававшего по памяти результаты старого чтения.

Это предположение Роде^{28*} было бы очень заманчиво, если бы не противоречила ему хронология: с Леонтием Пилатом Боккаччо познакомился лишь в 1360 году, тогда как «Декамерон» (а стало быть и новелла о Чимоне) закончен был около 1353 года!

Все это, как видно, запутанные вопросы, которые предстоит разрешить в связи с общею историей византийско-западных повествовательных влияний. Не такова, как мы знаем, задача Роде: его интерес исчерпывается хронологически эпохой греческих софистических романов; но в этой области те же вопросы о влияниях представились исследователю тем более запутанными, чем менее знакома нам сфера, в которой эти влияния совершались. Иные греческие сказания древней и позднейшей поры находят себе параллели в легендах Востока: какие из них первичны, и откуда и в какую сторону совершилось заимствование, если оно было? Ответы на то могут быть разнообразны. Другой вопрос: греческое сказание находит соответствия в восточных и европейских; если между ними прошла черта единения, то какая она? Движение совершалось иногда, против ожиданий, по кривой, и греческое сказание проникало в Европу уже в восточной перелицовке. Преследуя свою главную цель — определить условия зарождения «предшественников» греческого романа, Роде счел возможным посвятить целый ряд вставных заметок вопросу о греко-восточных повествовательных влияниях. Я выберу несколько наиболее интересных заметок, группируя их по направлениям, в которых совершалось предполагаемое влияние: из Греции на Восток, либо с Востока на Грецию и далее на латинско-славянский Запад.

1. Греция — Восток. На с. 31, говоря о Софокловой «Федре», автор находит в ней первый образчик любовной трагедии, давший толчок к обработке позднейшими трагиками народных эротических преданий. Тот же сюжет — о любви Федры к пасынку Ипполиту — дважды был обработан Еврипидом; говоря о позднейшей эпохе, Павсаний выражает мнение, что эта легенда была известна, преимущественно перед всеми другими, даже среди варваров, сколько-

^а Киприаки (греч.).

нибудь научившихся по-гречески. К чему здесь упоминание варваров? — спрашивает по этому поводу Роде и не прочь предположить, что рассказ о Федре, известный во многих греческих подражаниях, перенесен был вместе с другими греческими на Восток и вызвал там разнообразные повести о любви мачехи к пасынку, которого она обвиняет перед отцом, и т. п. См., например, у Фирдоуси историю о Сиявуше и Сендабэ²⁹ и известную рамку Семи мудрецов³⁰.

К такому же заключению приходит автор, разбирая морские сказки в рассказе Одиссея Алкиною (с. 173—174, прим. 2): восточные и западные параллели к этим сказкам заставляют Роде вначале колебаться: не следует ли объяснить их сходство общностью источника; в другом месте он говорит о *vorgriechische Phantastik*^a, но, видимо, склоняется к предположению, что восточные редакции, по крайней мере некоторых сказок, заимствованы из греческих: таким именно путем эпизод о Цирцее проник в *Mahavansa'y* (приключения *Vijaya'y* и его спутников у Якшини *Kuveni*³¹), басни о Симплегадах³² в монгольский эпос о Богда-Гессер-Хане³³.

Неопределеннее представляются восточные отношения известной поэтической легенды — о Геро и Леандре (см. с. 133—137). Автор нашел действительные черты сходства (?) между нею и одним персидским местным преданием о «Девичьем мосте» через Кызыль-узень (*Kuzyl-üzen: Amardos*), близко от *Mianéh*: говорят, этот мост велела построить царица, обитавшая в «девичьем замке» на одной стороне реки, чтоб ее мог посещать с другого берега пастух, который до тех пор принужден был перебираться к своей милой вплавь. Как построили мост, так прекратились посещения дотоле верного любовника. Роде не поясняет, в какой связи представляется ему греческая и персидская саги. Заметим, что обе они — местные: греческий рассказ примкнул к одинокой башне, стоявшей у Сеста; это было местное предание, с чертами народной сказки, побледневшими в поэме Музея³⁴. У него Геро «*ὑάμων ἀδίδακτος ἔουσα πύργων ἀπὸ προύρων* пара *χεῖτονι ναίε θαλάσση*», она живет там «*στουεραῖς βουλήσι τοκήων*»^b. Чем мотивировано это жестокое решение родителей, Музей не говорит нам: он, может быть, не давал особого значения эпической подробности, встречавшейся и в легенде о Геро: девушка, обреченная на одинокое существование в башне, в тереме — довольно обычная черта народной сказки. Поэма Музея сделала сказание о Геро и Леандре популярным в латинском и позднегреческом мире: его поминают, ему подражают, его воспроизводят помпейские фрески; овидиевские Героиды зна-

^a Догреческая фантастика (*нем.*)

^b «Была она незнакома с делами брака и по воле своих родителей жила в башне на морском берегу <...> по горькой для нее воле родителей» (*греч.*).

комьят с его содержанием средневековых поэтов, а оттуда оно проникает в народ: в этой только связи становятся понятными слова Роде, что это сказание, возрожденное чувством народа, восстает перед нами в грустных звуках немецкой песни о «двух королевских детях». Для меня лично возможность зарождения народных сказок и песен из литературных мотивов стоит вне всякого критического сомнения; но каждый отдельный случай требует проверки, особенно, когда дело идет о местных сказаниях, каковы приведенные выше, восточное и греческое. Местная сага редко переносится с места на место, и во всяком случае трудно приурочивается к новому окружению. Сходство между такими местными сказаниями всего естественнее объяснить сходством условий, определивших, независимо друг от друга, их возникновение. Так было, быть может, и в данном случае; интересно было бы определить, насколько европейские песни, которые привлек к сравнению Роде, носят на себе такой же местный отпечаток.

Перейду к другой повести, которую Роде (с. 52—55) считает греческою, заставляя ее перейти впоследствии из Греции на Восток и оттуда уже в литературы новой Европы. Всем знакомо прелестное сказание о тайной любви Антиоха к своей мачехе Стратонике, второй супруге его отца, царя Селевка. Подавленная страсть сделала его настолько больным, что он слег; никто из врачей не в состоянии открыть причины его немощи, только знаменитый Эрасистрат из Кеоса нашел, что причина эта — душевная: он велит всем придворным красавицам пройти через комнату больного; при появлении любимой Стратоники усиленное сердцебиение Антиоха открыло врачу, где корень недуга. Эрасистрат принимается за дело осторожно и на первый раз открывает Селевку, что его сын любит его собственную жену, т. е. жену Эрасистрата. Когда царь начинает умолять его уступить жену больному и таким образом спасти ему жизнь, Эрасистрат спрашивает его: способен ли он сам поступить так в подобном случае, отказаться от любимой супруги? Царь отвечает утвердительно; тогда врач раскрывает ему настоящее положение вещей, и Селевк великодушно уступает Стратонику своему сыну. «Сам по себе этот рассказ не представляет ничего невероятного, — замечает Роде, — и его действительно считали за исторический». Существование подобных рассказов в восточных и пошедших от них средневековых европейских редакциях еще не ведет к заключению, что повесть об Антиохе, первоначально фантастическая, была лишь внешним образом обращена в историческую, через введение в нее исторических имен. Возможно такое предположение, что рассказ, привязанный к имени Эрасистрата, перенесен был на знаменитого арабского врача Авиценну и стал в этой форме популярным на Востоке, где вы-

звал пересказы и подражания, которые в свою очередь познакомили с ним Европу, при посредстве «Gesta Romanorum»³⁵ и позднее Боккаччо. Роде считает вероятным, что распространение повести совершилось именно в этом круге. Если все сказанное еще не подрубает исторической состоятельности новеллы об Антиохе, то сомнения являются с другой стороны: дело в том, что греческие писатели перенесли тот же рассказ на другие личности и в другие эпохи. Так, биография Гиппократе, ходящая под именем Сорана, рассказывает то же самое о Гиллократе и Пердикке, сыне Македонского царя Александра; в той редакции рассказ был известен и Лукиану. Эти странные разноречия и делают сомнительным историческое содержание легенды об Антиохе. Очень вероятно, что как часто анекдоты, так в нашем случае вымышленная повесть привязалась к историческим именам, к памяти двух знаменитых врачей, и что из двух редакций стала особенно известна, благодаря изложению талантливого историка, редакция с именем Антиоха.

2. Восток — Греция. Богаче и разнообразнее представляется в книге Роде повествовательный материал, в разное время принесенный в Грецию с Востока. Прежде чем обратить внимание на эротические повести собственно греческие, греческие историки заинтересовались такими же рассказами, во множестве ходившими среди восточных племен. Можно даже предположить, что именно знакомство с любовною новеллой Востока возбудило соревнование, обратив греческую фантазию к обработке таких же эротических сказаний. Пример, выбранный Роде в подтверждение своего мнения (с. 44—51 и Nachtrag к с. 46—48 на с. 543—544), настолько характерен, что на нем следует остановиться.

В отделе своих Политий, посвященном Массилии, Аристотель рассказывает следующее: фокеец Эвксен, прибыв в Массилию с некоторыми своими соотечественниками, сделался гостем соседнего варварского царя Нана. Однажды Эвксен посетил его в то самое время, когда дочь хозяина должна была выбирать себе жениха из числа гостей. Явившись после пира в покои, где были мужчины, она передает Эвксену кубок, в знак того, что выбор пал на него. От этого брака ведет свое начало массалиотский род Протиадов, названный так по имени Прота, сына Эвксена и варварской царевны. Курциус³⁶ находит в этой легенде прекрасное символическое выражение того расположения, которое умели возбуждать к себе у туземцев греки-пришельцы. Но сомнение в самостоятельности этого рассказа возбуждает другой, извлеченный Атенеом из свидетельства Харета Митиленского, бывшего придворным при Александре Македонском. Содержание второго рассказа следующее: Гистасп царствует над мидянами, а брат его — Зариандр — над странами

выше Каспийских ворот и до Танаиса. Он видит во сне Одатис, самую красивую девушку во всей Азии, дочь Омарта, царившего над Маратами по ту сторону Танаиса. Она, в свою очередь, видит во сне Зариадра, который напрасно добивается ее руки у отца. Однажды Омарт устраивает празднество и велит дочери выбрать себе из числа присутствующих гостей мужа; избраннику она должна поднести золотую чашу. Одатис стоит в слезах, когда внезапно входит Зариадра, облеченный в скифскую одежду; узнав о предстоящем выборе, он тайком отправился от берегов Танаиса и проскал 800 стадий. Одатис узнает в нем того, кого она полюбила в сновидении, подает ему кубок, и он увозит ее с собою. Сходство этого рассказа с массалиотским поразило уже Атенея; и в самом деле: греческая редакция представляется как бы слабым отзвуком азиатской, с которою легко могли познакомиться фокейские корабельщики во время своих плаваний по Понту. Что богаче развитая азиатская сага могла произойти из краткой греческой, такое предположение само собой невероятно, и представляется тем невероятнее, чем глубже коренится эта сага в почве азиатской поэзии. В конце своей повести, записанной, по его словам, в исторических книгах (разумеется, персов), Харет прибавляет, что она известна и славна между всеми варварами, населяющими Азию, и даже изображена живописью в храмах, дворцах и частных домах. Мы тем менее можем сомневаться в правдивости его показания, что один эпизод из «Книги царей» Фирдоуси знакомит нас с действительно восточной параллелью к рассказу Харета. «Книга царей» так повествует о женитьбе Гуштаспа: он живет в Руме, никем неизвестный. Император Рума устраивает праздник, на котором дочь его *Katâûp* должна избрать себе жениха. Но она видела во сне мужа, прекраснейшего надо всеми, и влюбилась в него. Когда Гуштасп является на пир, царевна узнает в нем «юношу сновидения» и подает ему, в знак выбора, букет (в позднейшем пересказе Мирхонда она бросает ему померанец). В рассказах Харета и Фирдоуси мы несомненно имеем перед собой две редакции одной и той же персидской саги: если у Фирдоуси героем является Гуштасп, т. е. *Hystaspes* Харета, тогда как у последнего Гистасп — брат героя, Зариадра, то такого рода перестановки довольно обычны в жизни народной саги; затем все остальное настолько сходно, насколько могут быть сходны два рассказа, из которых один стоит особо, другой же увлечен в широкое развитие целого эпического цикла. Повествование Харета (IV века до Р. Х.), подтверждая древность соответствующего эпизода у Фирдоуси, несправедливо заподозренную Шпигелем, становится для нас особенно интересным, как доказательство упорной живучести восточных сказочных мотивов. Основные черты этой древней пове-

сти — видение милого во сне и торжественный, публичный выбор девушкой ее жениха — встречаются нередко в восточных, особенно индейских источниках. Так, выбор жениха — в известном сказании о Нале и Дамаянти в Махабхарате, в сказании об Амбе (там же), в одной буддистской басне и в новейшей индустанской повести. Еще чаще попадает поэтический мотив — влюбленности через сновидение, грёзу. Оба мотива были соединены и далее развиты в одном романе, который являлся распространением сказочной данной Харета и Фирдоуси. Подлинник этого романа утрачен, либо еще не издан; к нему восходят, по мнению Роде, три памятника, указывающие, несмотря на некоторые разногласия, на свое происхождение из одного первичного текста. Памятники эти — два индустанские романа: «Приключения Камрупа» и «*Quissa-i-khawir Schah*», и грузинский роман «*Miriani*». Их общее содержание, особенно чисто сохранившееся в «Камрупе», следующее: герой и героиня живут в разных странах, видят друг друга во сне и влюбляются друг в друга. Герой узнает о местопребывании своей милой и после разных приключений пробирается к ней. Вскоре после того отец красавицы устраивает выбор жениха; герой присутствует на нем по ее приглашению и выбран ею, несмотря на гнев отца. Все признают сродство этой романической темы с сагой Фирдоуси, но особенно близкое с формой, какую эта сага получила у Харета: у него, как и в романе, то общее, что герой, наученный сновидением, приходит издалека, чтобы подвергнуться выбору. Уже одно это обстоятельство устраняет предположение, что редакция романа стоит в непосредственной зависимости от Фирдоуси; еще невероятнее делает его санскритский роман о Васавадатте, написанный, вероятно, до VI века нашей эры. Роман этот также начинается сновидением героя и героини, герой также отправляется на поиски, следует выбор жениха и т. д. Все это приводит к заключению, что сказание это было известно в Индии задолго до Фирдоуси и, стало быть, не могло создаться там под его влиянием. Мы, очевидно, имеем перед собою очень древний романический сюжет, живший и до сих пор живущий на Востоке, повторенный, как бы в слабом оттиске, в приведенном выше фокейско-массалиотском сказании.

Необходимо предположить, что в истории передачи восточных сказочных вымыслов греческому Западу не последнюю, если не исключительную роль играла устная передача. Известно, например, что Ктесий и Мегасфен³⁷ почерпали свои сведения о чудесах Индии из уст персидских и индийских рассказчиков, принимая на веру их сказки, приурочивая к земле и определенной географии то, что было порождением причудливой фантазии индуса — пигмеев и песиглавцев, одноглазых и т. д. В эпоху развития «этнографиче-

ских идиллий», в которых выразилась внутренняя расторженность, Sehnsucht^a нового эллина, такие фантастические рассказы, принесенные с Востока, дали черты для изображения причудливых утопий, отводивших душу образами небывалой свободы и счастья. Восточный колорит чувствуется в Панхайе Эвгемера^{38*} (с. 223); в описании блаженного острова, открытого Ямбулом^{39*}, есть черты, напоминающие Цейлон и причудливые сказки торговых людей, побывавших на Востоке (с. 235—239). С другой стороны, представления грека о счастливых гиперборейцах находили себе подтверждение в рассказах индусов об Uttura-kuru, стране, лежавшей будто бы к северу от Гималайя. Это — страна полного, ненарушимого наслаждения; там нет ни сильных жаров, ни сильной стужи, болезнь и печаль неизвестны; почва не пыльная и ароматная, реки текут по золотому дну, увлекая перлы и драгоценные камни вместо булыжника; деревья производят постоянно не только плоды, но и разноцветные материи и одежды; каждое утро вырастают из их ветвей чудные красавицы и умирают к вечеру вследствие проклятия Индры. Это жилище северных (Uttura) Куру, полубогов, семи великих святых древности и т. д. (с. 217—218).

Какой-то Амомет обработал эти сказания об индийских Атакорах (= Uttura-kuru) в форме фантастическо-нравоучительного романа. Такого рода литературную обработку нашла себе баснословная, этнографическая тема уже в Индии. Образчиком подобного романа могут служить, за отсутствием (или неизвестностью) индийских памятников, знаменитые путешествия Синдбада. Обычно их считают сравнительно поздним арабским изобретением; Роде (с. 179 и след.) доказывает, и, по нашему мнению, совершенно справедливо, что не только отдельные подробности, но сама сущность Синдбадовых путешествий заставляют предположить их дальним источником Индию, «ту богатую сказками страну, из которой народы Востока, и особенно арабы, заимствовали свои повести и новеллы, ставшие известными на Западе главным образом при их посредстве». Ранее арабского посредничества было другое, и на него указывает Роде (с. 183): ничто не мешает допустить, говорит он, что уже в эпоху тесного соприкосновения с греко-восточными государствами диадохов^{40*} индийская фантазия обратилась к созданию таких прелестных романов о баснословных странствованиях, каковы путешествия Синдбада. Можно даже предположить, что появившийся тогда в греческой литературе жанр вымышленных путешествий развивался не без влияния восточных образцов. И в самом деле рассказ Ямбула о своем вымышленном хождении на

^a Тоска (нем.).

чудный остров в далеком южном море не представляет ли типических черт сходства с приключениями Синдбада?

Я остановлюсь на одном эпизоде этих приключений, чтобы указать на то скрещение путей, какое нередко приходится наблюдать в истории блуждания сказок и повестей. Выше мы предположили вместе с Роде, что некоторые из морских сказок Одиссеи перешли на Восток; если к числу их принадлежит и известный эпизод о Полифеме, то появление его в путешествиях Синдбада, при предположенной зависимости последних от какого-нибудь древнеиндийского подлинника, открывает нам в перспективе индийский пересказ Полифема, как посредствующее звено между древнегреческим и арабским. Европейские переводы сказок «Тысячи и одной ночи», быть может, только возвратили Европе ее же сказочную тему, лишь немного измененную долгими странствованиями.

Такое же движение в круге, на этот раз в другом направлении, представляет известная народная книга о житии и деяниях Александра Великого, приписанная псевдо-Каллисфену⁴¹. Роде (с. 184—190) подверг разбору наслоения, заслонившие последовательно первичный текст, и пришел к заключению, что самую древнюю его часть составляют письма Александра Великого к Аристотелю и матери, говорившие о баснословных странах и диковинных людях совершенно в стиле фантастических путешествий, интерес к которым возбудился между греческими людьми под влиянием Востока. Таким восточно-греческим колоритом отличается вообще все повествование псевдо-Каллисфена, и легко предположить, что в первоначальном своем виде этот характер выступал еще резче: Александр Великий являлся совершенно отрезанным от своей греческой почвы; от исторических событий его жизни остались лишь намеки, общие контуры, которые наполнились совершенно новым, своеобразным содержанием: в том этнографически смешанном обществе, которое видело в нем свой идеал, Александр Великий был по преимуществу завоевателем, устройтелем Востока; именно в этом значении его память и могла быть дорога народам Азии и Египта. Известно, что греческий роман псевдо-Каллисфена разными путями проник на европейский Запад, где вызвал множество переводов и пересказов. Для западного человека это была просто богатая тема для амплификаций и приурочений, в результате которых Александр Великий обратился в тип феодально-рыцарской фантастики. Другое дело на Востоке: для восточных поэтов эта тема была национальная; пересказывая на народных языках греческий роман, развивая и продолжая его по своему, они только возвращали себе свое наследие, старый идеальный тип, создававшийся на почве греко-восточных отношений.

Страницы, посвященные Роде рассказу Феопомпа (204—207), дадут мне повод указать на другой случай, нередко представляющийся в истории сказочного перехода. Это тоже случай скрещения: дано известное греческое сказание (в свою очередь, может быть, пришедшее с Востока?), известны некоторые восточные к нему параллели и много западных народных или только обнародованных сказаний. Является вопрос: если между всеми этими сказаниями есть историческая связь зависимости, то откуда началось движение? Стоят ли, например, европейские редакции в зависимости от греческих, или иные из них могли пойти от восточных, — причем снова двоятся вопрос, потому что эти последние могут быть либо пересказами греческого оригинала, либо совершенно независимыми от него и более древними.

Рассказ о Силене и царе Мидасе очень ранний в Греции (не раньше Вакхилида fragm. 2): его локализовали то во Фригии, то по македонскому поверью, в старо-фригийских областях Македонии. Последнее обстоятельство, замечает Роде (с. 204, прим. 3), тем ярче говорит в пользу древности саги, что Македония была древнейшим жилищем фригийцев, лишь впоследствии переселившихся в Азию. Я не знаю, как помирить это замечание Роде с его словами (*ibid.*), что с этой сагой греки познакомились в очень древнюю пору через фригийское предание? Очевидно, разумеются не македонские, а азиатские фригийцы. Если так, то основа сказания была бы восточная.

Вот как передает его историк Феопомп в восьмой книге «Деяний Филиппа Македонского»: царь Фригии Мидас (к розовому цветнику которого приурочивают иные следующие действия) опоил однажды Силена, примешав вина к воде колодезя, из которого тот имел обыкновение пить. На опьяневшего Силена наложили оковы, и проснувшись, он мог освободиться из них лишь под условием — объявить свои таинственные знания. Силен начинает говорить о печальной судьбе человека, которой он противопоставляет, как блестящий контраст, образ блаженной страны где-то на краю земли. По ту сторону океана, говорит он, в котором Европа, Азия и Африка плавают небольшими островами, тянется на невообразимое пространство единственный на земле материк. Животные и люди достигают там громадной величины, люди живут вдвое дольше, чем обыкновенные смертные. Между многими городами отличаются особо два города — *Machimos* и *Eusebes*. В последнем люди живут в постоянном мире, земля приносит им свои дары, без посева, без участия плуга и рабочего вола; часто посещают их боги, благодаря их великому благочестию: они живут без болезни и успокаиваются в смерти весело и с улыбкой. *Machimos* — город воинов, властвующий

щий над соседями: и там люди не знают болезни и умирают обыкновенно в битве, пораженные камнем, либо деревянную палицей, потому что железо их не трогает. Они богаты золотом и серебром, но золото стоит у них менее, чем у нас железо. Однажды они отправились на наши острова, но достигнув страны гиперборейцев, вернулись вспять, — столь несчастными показались им люди, которых на земле считали блаженнейшими. Далее Силен рассказывает Мидасу о народе меропов, жившем на том же материке; содержание этого рассказа сохранено Элианом⁴² в извлечении, которое он сделал из сочинения Феопомпа. В каких отношениях находились эти меропы к обитателям Евсева и Махима? Какая связь между именами меропов и баснословною страной Феопомпа, называвшеюся по свидетельству Аполлодора: *Μερολίς γῆ*⁴³? Мы узнаем только, что у меропов была местность, названная *Apostos*, окруженная двумя реками — рекой «Веселья» и рекой «Печали». Плоды деревьев, стоявших на берегах последней, заставляли вкушавшего от них бесконечно плакать, плакать до смерти; кто же вкусил от плодов деревьев с берегов реки Веселья, тот с каждым разом молодец, пока не становился под конец младенцем, а далее превращался в ничто.

Древность предложенного сказания засвидетельствована, по мнению Роде (с. 204, прим. 3), многочисленными сродными рассказами о морских старцах, пойманных с целью заставить их прорицать — и более того, аналогическими легендами других индогерманских народов о лесных людях, которых опоили и держат в оковах с тою же целью, — узнать их вещую мудрость. Роде указывает на старофранцузское сказание о Мерлине, ссылаясь на Val. Schmidt, *Straparola*, p. 336 и след. («*gerade dieser Theil der Sage stammt aus Indien*»^b: s. Liebrecht und Benfey, в «*Or. Und Occident*» I, 341—354, замечает автор) и на Khun, *Die Herabkunft des Feuers* и т. д. (с. 33—36), не задаваясь вопросом: какие были исторические пути заимствований и влияний, объясняющие сходство таких географически разделенных саг, каковы греческая, индийская и предполагаемая кельтская. На этот вопрос я пытался ответить, разбирая легенду о Мерлине в моих «Славянских сказаниях о Соломоне и Китоврасе» и т. п. Сходное сказание Феопомпа не ускользнуло от моего внимания, но я не нашел достаточно оснований искать «предшественников» Мерлиновской легенды именно в этом направлении. Я не отрицаю влияния греческих сюжетов на некоторые сюжеты романов «Круглого стола», но предполагаю необходимым посредство таких пересказов, которые, сохраняя, с одной

^a Земля меропов (греч.).

^b «Непосредственно эта часть саги восходит к Индии» (нем.).

стороны, память об образах греческой фантазии, представляли бы своим стилем и пониманием условия, вне которых немислимо литературное влияние в Средние века. Я говорю о пересказах византийских, породивших латинские переделки. Повесть о Мерлине привела меня к предположению, что источником его мог быть известный соломоновский апокриф: в нем я мог бы признать один из тех посредствующих пересказов, о которых только что была речь. К сожалению, в истории этого посредничества один пункт останется надолго темным: апокриф о Соломоне мог принять в себя черты греческого сказания о Мидасе и Силене, но нельзя забывать, что последнее сказание, в свою очередь, восточного происхождения, фригийского; мы недаром находим к нему индийские параллели — и представляем себе возможность другой альтернативы — непосредственного заимствования апокрифом из старовосточного сказочного фонда. Отношение Феопомпова сказания к его западным параллелям напоминают отчасти ту же двойственность, то же скрещение путей, какое выше было замечено при легенде об Антиохе: в сущности греческая, она перенесена была на Восток, и в восточных пересказах снова перешла в Европу. Иначе в легендах о пойманном вещем старце: восточная (фригийская) сага перенята греками, приурочивается к разным местностям; позже то же восточное поверье находит новые формы и новые пути влияния на Запад, отражением которых служит роман о Мерлине.

Мелкие сравнительно-сказочные заметки, рассеянные в книге Роде, дают повод к разным наблюдениям, которые могли бы быть сообщены здесь, если бы то позволили границы настоящего разбора. Я ограничусь немногим, остановившим мое внимание.

Разбирая «достоверные истории» Лукиана^{43*}, Роде (с. 192 и след.) указывает на следы восточных сказок, проглядывающих в вымышленных путешествиях, над авторами которых смеется Лукиан. Таковы сказки о виноградных лозах, из которых вырастают девушки; о жителях луны с пустым чревом, куда заползают дети, спасаясь от холода; о Лихнополисе, где ночью блуждает множество огней, между прочим и светоч Лукиана; об исполинской рыбе, проглатывающей странников, которые выходят оттуда по некотором времени, как ни в чем не бывало; об исполинском алкионе, который ударом крыла повергает в пучину корабль; о жителях луны с подвижными глазами, которые они могут вынимать и снова вставлять, когда нужно, терять и даже занимать у других и т. п.

Разбор греческих романов дает автору повод к объяснению некоторых других сказочных мотивов, эпизодически разработанных романистами. Так, в романе Ямвлиха несомненно сказкой отзывается суд Бохора (с. 370—371 и прим.). У жрицы Афродиты

трое детей: сыновья Евфрат и Тигр и дочь Месопотамия, некрасивая собою, но ставшая красавицей по устройению Афродиты. Трое юношей ухаживают за нею; Бохор, лучший из судей того времени, решает в пользу того, кого красавица подарила поцелуем; другим она поднесла венок и кубок. Спорящие на том не успокоились и убивают друг друга в борьбе. Роде (как и г. Кирпичников в своей книге о греческих романах) приравнивает к этому рассказу многочисленные восточные сказки, где трое юношей препираются о девушке, которую они вместе спасли, оживив ее волшебными средствами, либо возбудив от летаргического сна, причем каждый из них предъявляет в споре свои права и участие, принятое в спасении погибавшей. Не отрицая в общем указанного сопоставления, позволю себе повторить сказанное мною по поводу этого сравнения при разборе книги г. Кирпичникова: в суде Бохора я вижу сказочную тему, но приложенную к галантным отношениям греческого общества, сильно напоминающим стиль трубадуров и старых итальянцев. Собственно говоря, сказка забыта, юноши не спасают и не оживляют девушку, их невещественные притязания основаны (как в одном эпизоде у Боккаччо) на большем или меньшем значении, которое следует приписать знакам ее внимания. Как видно, это не столько сказочный мотив, сколько материал для судейской практики в каком-нибудь фантастическом *cour d'amour*. Бохор Ямвлиха, несомненно, не кто иной, как египетский король Бокхорис, о мудрых решениях которого говорит Диодор. Ему, между прочим, приписывался следующий знаменитый приговор: гетера *Thonis* обжаловала человека, которому было сновидение, будто он наслаждался с нею; гетера искала на том человеке известной суммы в виде вознаграждения. Бокхорис решил, что так как все дело было не в действительности, а во сне, то просительнице следует удовлетвориться тенью требуемой суммы. Сказочная литература этого сна, известного и на Востоке, приведена у Роде; интереснее следующее обстоятельство, служащее к подтверждению тождественности Бохора и Бокхориса: в одном отрывке Ямвлихова романа (дошедшего до нас, главным образом, в извлечении Фотия) сохранилось указание на совершенно тождественный судейский случай, решение которого, по всей вероятности, также приписано было Бохору-Бокхорису.

Такое же сказочное решение в любовном деле представляет роман Ахилла Тация (I. c., с. 484, прим. 1) с тем отличием, что здесь примешался мотив о женской хитрости. Я коснулся последнего, по поводу одного эпизода в «Арджи-Борджи»⁴⁴, в моих сказаниях о Соломоне и Китоврасе, не обратив внимания на несколько дальнюю параллель, представленную следующим эпизодом Ахил-

ла Тация: Терсандр, вернувшись с отлучки, подозревает свою жену Мелиту в связи с Клитофоном. Он подвергает ее божьему суду: Мелита должна погрузиться в «воду Стикса», которая доходит до горла, если женщина была неверна, а в противном случае отступает от нее; на шее у Мелиты дощечка с написанной на ней клятвой, что она не имела, в отсутствие Терсандра, никакого общения с Клитофоном. Но она спозналась с Клитофоном уже по возвращении Терсандра; вода Стикса отступает от нее и вместе с тем — все подозрения мужа. В этой обманчивой клятве Роде усматривает первый по времени образчик судебной новеллы, значительно распространенной на Востоке и Западе. В арабской редакции у Car-donne (*Mélanges de litt. Orient.*, I, 43—46) жена, виновная и заподозренная в прелюбодеянии, должна подвергнуться испытанию водой; на пути к водоему ее обнимает ее любовник, переодетый, по уговору, юродивым; она клянется, что кроме мужа и вот этого юродивого никто более не ласкал ее, и спустившись в воду, не тонет. Тот же мотив встречается в «Арджи-Борджи», индийском переводе «*Sinhâsana dvatrincati*»; у Страпаролы, в «Тристане» Готфрида Страсбургского^{45*} и в северной «*Grettirs-saga*», вероятно, из какой-нибудь саги о Тристане. Мудрые судьи и еще более хитрые жены принадлежат к числу любимых сюжетов восточной повести, нередко переносившихся и на Запад. Если Роде поминает (с. 355, прим. 1) средневековый роман об Ираклии («*Eraclès*») по поводу эпизода о Евдокии, жене Феодосия II, то распространяя указание на всю первую половину романа, я не прочь предположить восточный источник для выведенного там примера женской изворотливости. И здесь, как во многих подобных случаях, посредницей между Европой и Азией была Византия: новогреческие параллели к некоторым эпизодам «*Eraclès*» во всяком случае заслуживают внимания.

Но к тому же Востоку относит Роде (с. 534—535, прим. 2) и прототип известнейшего в средневековой литературе рассказа о верной жене, за которую, в отсутствие мужа, напрасно ухаживает его брат, обвиняющий ее невинную и становящийся причиной ее изгнания. Она принуждена блуждать по белу свету, отстраняя другие любовные предложения — рыцаря, преступника, освобожденного ею от смерти, корабельщика. Под конец, поселившись в монастыре, она становится известной даром врачевания: в числе других больных являются к ней и те лица, которые, преследуя ее, наказаны были за то тяжким недугом. Все они принуждены покаяться в своей вине, после чего она снова соединяется со своим супругом. Героиня подобного рода слегка дифференцированных рассказов называется то Флоренцией из Рима, то Кресценцией, то Гильде-

гардой или Оливой. Греческая сказка из Янины развивает тот же сюжет. Можно предположить, замечает по этому поводу Роде, что подобно роману об Аполлонии Тирском повесть о добродетельной Флоренции проникла в Грецию в стихотворной обработке какого-нибудь французского оригинала и здесь сделалась столь популярною, что обратилась в сказку, до сих пор живущую в простонародье. Я обращаю внимание на эту заметку Роде, служащую отчасти подтверждением моей догадки, что в греческой сказке у Гана № 50 следует искать не столько свидетельства в пользу древнейшего (предположенного Роде) плана Аполлония, сколько отражения известного нам латинского текста, перешедшего в Грецию и из народной книги снова обратившегося в народную сказку.

Впрочем, продолжает Роде о добродетельной Флоренции, повесть о ней первоначально восточного, вероятно, индийского происхождения. Ее место в цикле «рассказов попугая», к которому она несомненно принадлежит: она встречается уже в древнейшей, доступной нам форме этого сборника (у Нахшеби, Ночь 33-я, см. Pertsch в «Zeitschr. d. deutsch. Morgenländ. Ges.», XXIX, 1867, p. 536-538), затем в турецком Тути-намэ у Розена^{46*} (I, 89—108). Влиянию этого сборника, нашедшего много читателей и переводчиков, следует приписать ее популярность и подражания и переделки, коорые она вызвала. Роде указывает на арабские ее редакции; в Китай она проникла, по всей вероятности, с буддийскими проповедниками, а в Европу — при посредстве арабов.

При том зачаточном состоянии, в каком находится по сю пору наука о народной повествовательной литературе, неудивительно, что всякое решение становится о бок с новым вопросом и сомнением, за которым грозно поднимается обычный вопрос о методе. Так и в данном случае по поводу невинной Флоренции. Такой простой, из глубины жизни вечно поднимающийся мотив, как история невинной, заподозренной жены, мог так естественно представиться воображению восточного и западного человека, что тот и другой могли создать сказания на эту тему, сходные по единству понимания и вместе с тем независимые друг от друга фактически. Я не отрицаю, что между какой-нибудь восточною Флоренцией и ее западною параллелью не существует генетической связи: но эту связь следует доказать подробным анализом подробностей, сходств и разногласий, и доказать для всякого отдельного случая. Роде не имеет этого в виду; его сравнительно-сказочные параллели, в сущности, только приклеены к главному содержанию работы; они собирают материал и не столько разрешают, сколько ставят вопросы. Так понял я его задачу, отвечая его приглашению. Признаюсь, говорит он в конце своего предисловия (с. X), я желал бы видеть в

числе своих читателей не только цеховых филологов, но и исследователей в более широкой историко-литературной и культурно-исторической области. Такие исследователи найдутся и, вероятно, не менее меня заинтересуются его книгой.

Примечания А.Н. Веселовского

¹ Статья эта напечатана в «Вестнике Европы», 1876 г., № 11.

² Укажу, кстати, на другое объяснение, к которому прибегает Роде (с. 161—162), лишь бы не объяснить свободные отношения александрийской элегии из отражения современной жизни: рассказы эротиков, говорит он, вращаются большей частью в далеком прошлом, в котором легко было допустить более свободные обычные отношения героической эпохи, либо чисто фантастическую свободу!

³ См. о том же в моей статье о книге Кирпичникова, упомянутой выше.

⁴ Мнение Роде разделяет и Bobertag в своей *Geschichte des Romans und der ihm verwandten Dichtungsgattungen in Deutschland*, 1-е Abth., 1-er Band, 1-е Hälfte, с. 37 и след.; и ему прозаические переложения старых народных поэм представляются переходною формой между средневековым эпосом и современным, т. е. романом.

⁵ *Eustathii Macrembolitae protonobilissimi de Hysmines et Hysminiae amoribus libri XI*, rec. J. Hilberg. *Accedunt ejusdem auctoris aenigmata cum Maximi Oloboli Protosyncelli solutionibus nunc primum edita*. Vindobonae, Hoelder, 1876.

⁶ Об элементах греческого романа в рассказах древне-немецких *Spielleute* см. статью Heinzel в «*Österreich. Wochenschrift*» 1872 г., II, 432 seqq.

⁷ См. мою вышеупомянутую статью о книге Кирпичникова.

⁸ Сл. [Rohde] с. 541, прим. 2, и к Vossaccio, с. 81—82, прим. 3.

Комментарии

ЖМНП. 1876. Ч. CLXXXVIII. Ноябрь. С. 99—151.

Печатается по тексту: *Избр. стат.*, 1939, 23—68 с исправлением опечаток.

Поводом для статьи послужила публикация книги известного немецкого филолога-классика Эрвина Роде (Rohde, 1845—1898) «*Die Griechische Roman und seine Vorläufer*» («Греческий роман и его предшественники») (1876), в которой он, по сути дела, впервые определил круг источников античного романа и попытался установить хронологическую логику его развития. В этом втором моменте оба исследователя — Э. Роде и А.Н. Веселовский — оказались в невыгодном положении, поскольку в первой половине 1890-х гг. последовало открытие в Египте целого ряда папирусов, представляющих собой фрагменты как ранее известных, так и утраченных произведений. Это повлекло за собой серьезные хронологические уточнения и сделало концепцию Роде уязвимой для критики. Однако хотя обнаружение новых источников продолжается и по сей день, «современное представление как об особенностях античной беллетристики,

так и о ее хронологии постоянно меняются», а репутация Роде в качестве родоначальника ее серьезного изучения незыблема (The Search for the Ancient Novel / Ed. by J. Tatum. Baltimore; L., 1994. С. 2). Это свидетельство исходит от редактора и составителя сборника, ставшего итогом нового этапа в отношении к античному роману, начало которому было положено международной конференцией (Бангор, Уэльс; 1976), проведенной в ознаменование столетия со дня выхода в свет книги Роде.

Подобную репутацию Роде принесло прежде всего то, что он установил генезис формы, указав на взаимодействие трех ее основных источников: эротической александрийской поэзии, фантастического элемента, заимствованного из литературы путешествий, и так называемой «второй софистики», увлечение которой в эпоху поздней античности послужило поводом для развития форм прозаического высказывания. Описание внутреннего состояния души (этопсия) или внешних впечатлений (экфрасис), выражения разнообразных чувств становились частью школьного риторического умения. Характер соотношения и роли каждого из источников — предмет продолжающегося спора, но именно Роде определил генетические составляющие античного романа на основе «элемента обобщения» (А.Н. Веселовский).

В России также изучение греческого романа неизменно возводилось к тому, что было сделано Роде. Серьезная работа началась в 1920—1930-е гг., когда группа молодых филологов под коллективным псевдонимом АБДЕМ (А. Болдырев, А. Доватур, А. Егунов, А. Миханков, Э. Визель) осуществила ряд переводов и публикаций, сопровождавшихся исследовательскими статьями. К их числу относятся предисловия А. Болдырева к Ахиллу Татию (1925) и А. Егунова к Гелиодору в его же переводе (1932); к тому же периоду принадлежат исследования О.М. Фрейденберг (опубликован лишь фрагмент) и М.М. Бахтина.

Что касается статьи А.Н. Веселовского, то, ни разу не переизданная до 1939 г., она оказалась фактически забытой. Тем не менее сделанное ученым имело и вполне самостоятельное значение, помимо того, что он открыл для России книгу Роде. По признанию комментатора, заслуга А.Н. Веселовского состоит в том, что он наметил линии многих важнейших споров и уже в 1876 г. «смог высказать ряд таких возражений против построений Роде, какие сделаны были ему западноевропейской наукой лишь значительно позже. Так, например, очень важная поправка к схеме Роде — относительно существенного различия между путешествиями героев греческих романов и фантастическими путешествиями в греческой литературе (Reisefabulistik) — отчетливо формулирована была Рихардом Гейнце лишь в 1899 г., т. е. тринадцать лет спустя после выхода в свет статьи Веселовского» (Алексеев, 1939).

О других случаях аналогичного предварения М.П. Алексеев писал годом ранее в статье «А.Н. Веселовский и западное литературоведение» (Известия АН Наук СССР. 1938. № 4. С. 124): «Авторитет книги Роде и правдоподобность ее хронологических и историко-литературных построений долгое время не подвергалась сомнениям. Переиздавая это сочинение в 1900 г., уже после смерти автора, Fritz Schoell высказал убеждение, что если бы сам Роде готовил свою книгу к новому изданию, то он “едва ли бы имел повод изменить основания и существенные взгляды своего первоначального

изложения". На деле было иначе. Построения и выводы Роде не могли остаться без серьезных возражений. Одной из первых попыток их критики явилась статья 1890 г. Георга Тиле, за которой последовал ряд других: F. Susemihel, K. Bürger и т.д. Любопытно прежде всего отметить, что статья Веселовского, напечатанная в том же году, что и книга Роде, опередила все эти возражения почти на пятнадцать лет и в действительности оказалась первой по времени попыткой дать серьезный анализ тех результатов, к которым Роде пришел, — с иными согласиться, другие отвергнуть».

«Очень существенными были наблюдения Веселовского относительно того, что "между греческим романам и новеллой нельзя предположить никаких генетических отношений", и его попытки в генизе греческого романа отвести довольно значительную роль новой комедии. Из более частных наблюдений Веселовского большой интерес представляет анализ сказочных тем в греческих романах (например, Ямвлиха, Татия), лишь мимоходом разработанных Роде со сравнительной точки зрения» (Алексеев, 1939).

Однако главный момент полемики для А.Н. Веселовского выходит за рамки разговора о конкретном жанре и относится к сфере поэтики в целом, поскольку касается соотношения «идеала» (то есть меняющегося комплекса духовных представлений) и «быта». Для Роде любовь в греческом романе — чистая идеализация, утопия, не поддержанная реальностью. Веселовский возражает на это: мы не располагаем полнотой знания об этой реальности, а ускользает от нашего знания, может быть, самое важное, ибо знаем мы, прежде всего, устойчивое, вошедшее в быт и в нем «кодифицированное». Быт не исчерпывается тем, что вошло в код отношений, но включает в себя и то, что его взрывает, обновляет, что свидетельствует о новом строе чувств, который, подводя под культурную категорию из иной эпохи, Веселовский называет «сентиментальностью». Это в данном случае — сознательный анахронизм, предлагающий изучать культурную ситуацию с опережением, с забеганием вперед порой на столетия и даже тысячелетия, ибо иначе из поля зрения уходит момент развития, а поэтика перестает быть исторической.

* Речь идет о книге А.И. Кирпичникова (1845—1903), имеющей двойное заглавие, соответствующее двум разнокультурным явлениям, в ней сопоставляемым: I. Греческие романы в новой литературе. II. Повесть о Варлааме и Иосаафе. Харьков, 1876. Веселовский откликнулся на нее дважды: Беллетристика у древних греков // Вестник Европы. 1876, декабрь. Т. 6. С. 671—697; Византийские повести о Варлааме и Иосаафе // ЖМНП. 1877. Ч. 192. Июль. Отд. II. С. 122—154.

Исследование А.И. Кирпичникова было выполнено независимо от книги Э. Роде, но ее выход в свет стал препятствием для защиты Кирпичниковым магистерской диссертации. Любопытно, что вначале, предполагая принять участие в ее обсуждении, А.Н. Веселовский извещал автора (в ту пору приват-доцента по кафедре всеобщей литературы Харьковского университета), что не может взять на себя ее полного обзора, ибо не считает себя специалистом в ряде затронутых в ней областей, в том числе и в отношении греческого романа, находящегося в сфере компетенции его коллеги классика Г.С. Дестуниса (которому Веселовский посвятил

свою книгу «Из истории романа и повести» (1886): «Греческие романы заходят скорее в область Дестуниса, чем в мою: на переходе их в Западную Европу они начинают интересовать и меня» (начало апреля 1876 // *Избр. труды*, 1999, 215).

Критические замечания Веселовского (касающиеся в том числе и хронологии античного романа) вызвали охлаждение со стороны А.И. Кирпичникова. Однако вскоре недоразумения забылись и, судя по тону писем, между учеными возобновились дружеские отношения.

² Одна из первых работ (1867) выдающегося немецкого филолога, археолога и историка культуры *Карла Дильтея* (Dilthey) была посвящена небольшой поэме Каллимаха «Аконтий и Кидиппа», сохранившейся в отрывке. *Филипп Карл Буттманн* (Buttmann, 1764—1829) — знаменитый немецкий эллинист.

³ Книга Адольфа *Николаи* «Происхождение и бытие греческого романа» появилась (вторым изданием) в 1867 г.

⁴ Веселовский еще до «Исторической поэтики» сохранял верность убеждению, которое положено в основу его сравнительного подхода и известно как «встречное течение»: культурное воздействие возможно только там, где для него уже подготовлена почва, где воспринимающая культура дозрела до него в процессе своего внутреннего развития.

⁵ *Вильмен* — Абель-Франсуа Вильмен (Villemain, 1790—1870), французский политик и литератор, автор одной из первых историй литературы Средних веков «Tableau de la littérature au Moyen Âge» (2 vols. 1846).

⁶ *Автофоны* или, как теперь принято, — автохтоны — герои местного происхождения.

⁷ *Квинт Смирнский* (IV в.) — древнегреческий поэт, автор поэмы «После Гомера», представляющей собой рассказ о событиях после гибели Гектора вплоть до возвращения греков и пользовавшейся большой популярностью.

⁸ *Пейфо* (греч. миф) — богиня, олицетворяющая силу убеждения, спутница Афродиты.

⁹ *Аполлоний Тирский* — герой повествования со множеством перипетий, разлук и узнаваний. Греческий оригинал, вероятно, начала II в., как и его латинский перевод III в. не сохранились. В более позднем латинском переложении роман был очень популярен, его сюжет вошел в *Gesta Romanorum* и стал источником многих произведений (включая шекспировского «Перикла»).

¹⁰ *ἑτερότροποι* (греч.) — дети, рожденные от одного отца и разных матерей. Препятствия к браку между такого рода детьми едва не стало препятствием для соединения героев романа Ахилла Татия (Тация) Александрийского «Левкиппа и Клитопонт» (не позднее 300 г. н. э.).

¹¹ *Агафий* (536—582), по прозвищу Схоластик, византийский историк и поэт. Издал сборник эпиграмм. А.Н. Веселовский имеет в виду следующую:

— Что ты вздыхаешь, приятель? — Влюбился. — В кого же? — В девуцу.

— Разве уж так хороша? — Да, хороша на мой взгляд.

— Где присмотрел ты ее? — На обеде одном, где на общем

Ложе я с ней возлежал. — Как же дела? На успех

Есть ли надежда? — О да, и большая, мой друг. Но открытой
Связи я с ней не ищу, жажду лишь тайной любви.

— Брака законного все избегаешь? — Узнал я наверно,
Что состоянье ее вовсе не так велико.

— Если «узнал», так не любишь ты, лжешь. Помраченный любовью,
Разве способен бы был правильно мыслить твой ум?

Пер. Л. Блуменау.

¹² Романы Антония Диогена («Невероятные приключения по ту сторону Фулы») и Ямвлиха («Драматикон», иначе называемый «Вавилонская повесть») известны лишь по отдельным сохранившимся цитатам и пересказу византийского патриарха Фотия (IX в.). Оба произведения относят ко II веку.

¹³ В этом месте, где А.Н. Веселовский излагает хронологический обзор античного романа в том виде, как он был произведен Роде, следует указать, в чем данная хронология наиболее существенно расходится с современными представлениями.

Во-первых, Роде остался неизвестным ранний период развития античной беллестристики, существовавшей, по крайней мере, с конца I в. до н.э. Именно к рубежу веков относят отрывок повествования о царевиче Нине, обнаруженный в числе других папирусов в конце XIX столетия. Сама эта находка показала, что число произведений было гораздо более значительным, чем об этом можно было судить ранее, основываясь на текстах пяти дошедших до нас полностью греческих романов. Даже отрывочное представление о существовании более широкого круга повествовательных произведений отменило прежние суждения о приоритете в открытии или использовании тех или иных сюжетов. Так, Антоний Диоген не был автором первого романа, построенного на мотиве путешествия.

Во-вторых, обнаруженные папирусные отрывки романа Харитона (так называемые фаумский и оксиринхский) безусловно доказали, что роман этот относится к числу не поздних, а ранних в развитии античной повествовательной прозы и был создан, вероятно, на рубеже I—II веков.

В третьих, роман Ахилла Татия (А.Н. Веселовский пишет — Таций) «Левкиппа и Клитофонт» датируется теперь не серединой V в., а концом III в., то есть считается созданным приблизительно в одно время с «Эфиопикой» Гелиодора.

Ошибочность некоторых датировок у Роде предположил уже А.Н. Веселовский (например, романа Лонга).

¹⁴ «Жизнь Аполлония Тианского» Флавия Филострата Старшего (170 — между 244 и 249) — повествование об известном философе-пифагорейце, жившем в I в. н. э., обладателе разнообразного, в том числе и заповедного, знания. Выдержанная в риторическом жанре этопии (описания нравственной личности), «Жизнь Аполлония» одновременно родственна и греческому роману. Русский пер.: *Флавий Филострат. Жизнь Аполлония Тианского* / Изд. подгот. Е.Г. Рабинович. М., 1985.

¹⁵ Понятийный ряд, использованный А.Н. Веселовским, не вполне устойчив и значительно отличается от принятой сегодня терминологии. «Филиация» — это одно из слов, которым он пользуется там, где сегодня было бы естественно ожидать слова «традиция» в значении — литератур-

ная последовательность. Выше, опять же вместо того, чтобы говорить о повествовательной традиции в значении совокупности сюжетов и мотивов, Веселовский прибег к метафорическому выражению — «повествовательный капитал».

¹⁶ Предположение Веселовского оказалось более справедливым, чем датировка Роде: роман Лонга, хотя и предположительно, относят к рубежу II—III вв. (ок. 200 г.).

¹⁷ Это одно из хронологических суждений Роде, которые представляются сегодня ошибочными в силу того, что многое (хотя бы и данное в отрывках) ему осталось неизвестным, а известное, например роман Харитона, он датировал неоправданно поздним временем (см. выше).

¹⁸ Немецкое издание Аполлония Тирского было осуществлено Александром Ризе в 1871 г.

¹⁹ Диктис — уроженец Крита и якобы участник Троянской войны, от чьего имени написан дневник, рассказывающий о том, как происходили подлинные события, искаженные Гомером. Греческий оригинал сохранился частично (папирус III в., публ. 1907); латинский перевод под названием «Троянская война» (в 6 кн.) выполнен в IV в. и послужил основанием для всей средневековой повествовательной традиции и рыцарского «Романа о Трое». Однако А. Н. Веселовский называет сочинение Диктиса «мифологическим романом» не только ввиду той роли, которую ему предстоит сыграть, но и сближая его с романскими тенденциями в самой античности. Тем самым Веселовский предвосхитил оценку этого произведения современными исследователями, среди которых обычным стало называть его «троянским романом». Такая точка зрения утвердилась несмотря на общепризнанно невысокий уровень прозы Диктиса, но благодаря нескольким сюжетным приемам. Прежде всего двум: вымыслу, выдаваемому за безусловную правду (открывается роман выдержанной в духе Вальтера Скотта историей обнаружения рукописи в гробнице ее автора), и введению любовной интриги между Ахиллом и Поликсеной.

²⁰ Греческий сатирик Менипп из Гадары (вторая пол. III в. до н.э.) создал жанр свободного сатирического произведения, смешивающего стихи и прозу, помещающего действия в некоем условном мире, вплоть до неба и преисподней. Сам термин «мениппова сатира» ввел римский ученый-энциклопедист Варрон (116—27 до н.э.). Особое внимание к ней привлек своими исследованиями М. М. Бахтин, рассматривающий ее как образ современного романа, что намечено в оценке ее возможностей у А. Н. Веселовского. Генетически «мениппова сатира» (мениппея) связана с сократическим диалогом, по сравнению с которым в ней «увеличивается удельный вес смехового элемента <...> Важнейшая особенность жанра мениппеи состоит в том, что самая смелая и необузданная фантастика и авантюра внутренне мотивируются и оправдываются, освещаются здесь чисто идейно-философской целью — создавать исключительные ситуации для провоцирования и испытания философской идеи...» (Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 192—193).

²¹ Вопреки приводимым Веселовским мнениям, византийский писатель *Евстафий* (Евматий или Евмафий) *Макреволит* жил во второй половине XII в., а не в X в., то есть в конце правления династии Комнинов (у Ве-

селовского — Комненов). Его роман об Исмени и Исмини (Исмене) принадлежит к традиции византийской любовной прозы и пользовался большим успехом вплоть до XVII—XVIII вв. В России роман был известен во французском переложении П.Ф.Г. де Бошана (пер. 1769) и в посмертно опубликованной переделке А.П. Сумарокова (1782). Современное издание: *Византийская любовная проза: Аристенет. Любовные письма. Евмафий Макремволит*. Повесть об Исмени и Исмине. М., 1995. 2-е изд.

²² Даем дословный перевод среднегреческого текста загадки, из которой Веселовский приводит лишь три заключительных стиха: «Отбрось опять прибавленное и голову (т. е. начальные буквы слова “Флорос”, на которое эта загадка написана); затем, если ты придашь увесистость пятой букве (т. е. поставишь вместо “омикрон” “омегу”), то увидишь языческий род». Толкование Максима Оловола в русском переводе таково: «Если ты это отбросишь и доведешь пятое до долготы, то сразу получишь Россов во всеоружии (*Алексеев, 1939*).

²³ Четвертая загадка Евстафия Макремволита написана на слово «керос» (воск): «Три последние буквы, обременив свою середину (ω вместо о), являют варвара-раба скифа». Толкование Максима Оловола: «Если я по неведению совершу священное похищение начатков (т. е. если я отниму первые буквы “ке”), то я увижу Русский род» (*Алексеев, 1939*).

²⁴ В связи с романом «Флуар и Бланшефлор» Веселовский высказывает предположение (теперь чаще отвергаемое) о его зависимости от традиции греко-византийской любовной прозы. Еще в 1872 г. он писал: «Отголоски греческого романы слышны в “Флоре и Бланшефлоре”...» (*Веселовский А. Мерлин и Соломон. М., 2001. С. 25*). Восточный колорит романа предопределен его сюжетом, передающим историю рожденного в мусульманской вере принца Флуара, с детства влюбленного в Бланшефлор и в конце ради нее принимающего христианство.

²⁵ Речь идет о новелле «Декамерона» об Алатиэль, невесте короля дель Гарбо. В статье о книге Кирпичникова Веселовский высказывал предположение, что эта новелла заимствована из какого-нибудь греческого любовного романа (например, Ксенофонта Эфесского); впоследствии в книге о Боккаччо Веселовский изменил свое мнение, полагая, что и имена ее, и место действия уводят нас на арабский Восток и что Боккаччо познакомился с ее сюжетом путем устной передачи (*Алексеев, 1939*).

²⁶ В основе поэмы Боккаччо «Тезеида» на тему о конфликте между чувством любви и дружбы лежит новеллистический сюжет о двух друзьях, влюбленных в одну и ту же женщину. К сходному сюжету Боккаччо вернулся в новелле «Декамерона» (X, 8), которую возводили к одной из версий византийского стихотворного романа «Атис и Профилиас». По окончании своей работы о Боккаччо, где еще высказано такое предположение, Веселовский принял вывод немецкого исследователя Лизе (1901), доказавшего, что Боккаччо для указанной новеллы воспользовался одновременно старой французской редакцией романа об Атисе и близким ему по сюжету рассказом из «Наставления клирика» Петра Альфонса (XII в.). См.: *Собр. соч. Т. V. С. 584 (Алексеев, 1939)*.

²⁷ *Феодор Продром*, автор романа «Роданфа и Досикл», наряду с уже упомянутым выше Евмафием Макремволитом и упоминаемым впоследствии

Никитой Евгенианом, — один из создателей византийской любовной прозы XII в. См. о ней: *Полякова С. В.* Из истории византийской любовной прозы // Византийская любовная проза. М., 1995; *Алексидзе А. Д.* Византийский роман XII в. // Никита Евгениан. Повесть о Дросиле и Харикле. М., 1969.

^{28*} Заманчивость предположения Роде сразу же не показалась Веселовскому безусловно убедительной. Позже в своей книге о Боккаччо он еще отчетливее подчеркнул, что какими бы ни были источники новеллистических сюжетов, Боккаччо получал их преломленными устным преданием: «...очертания греческого романа, встречающиеся в его новеллах, объясняются посредством устной передачи...». Сомнение Веселовского вполне согласуется с современными представлениями о предпочтении, которое Боккаччо «отдает средневековым источникам перед античными <...> Так, новелла о Чимоне (V, 1) значительно ближе к “Повестям о Варлааме и Иосафате”, чем к позднегреческим романам, опубликованным Роде...» (*Бранка В.* Боккаччо средневековый. М., 1983. С. 26).

^{29*} Сюжет иранского эпоса, присутствующий в поэме Фирдоуси «Шахнаме», повествует о царевиче Сиявуше (точнее — Сйаваршане), ложно обвиненном его мачехой Сендабэ (точнее — Судабой), чью страсть он отверг.

^{30*} *Семь мудрецов* — странствующая обрамленная повесть, скорее всего происходящая из Индии. Ее рама представляет собой повествование о царевиче, оклеветанном мачехой. Он осужден на казнь, которая откладывается, пока семь мудрых советников его отца рассказывают поучительные истории. Веселовский писал об этом сюжете в диссертации «Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине» (1872).

^{31*} *Якшини* (точнее, якши) — полубожественное существо женского рода в древнеиндийской мифологии.

^{32*} *Симплегады* (греч. миф.) — движущиеся скалы, грозящие раздавить проходящие между ними суда. Упоминаются в мифе об аргонавтах, в «Одиссее».

^{33*} *Гессер* (точнее — Гесер или Гэсэр) — герой в тибетских мифах, а также в эпосе монголов, бурят и ряда тюркских народов.

^{34*} *Музей* (точнее — Мусей) — позднегреческий поэт VI в., автор эпиллия «Геро и Леандр». Сюжет о юноше, переплывающем каждую ночь Геллеспонт для встречи со своей возлюбленной и погибшем, когда погас путеводный маяк, был известен гораздо ранее и использован в «Героидах» Овидием.

^{35*} *«Римские деяния»* («Gesta Romanorum») — сборник преданий, легенд на латинском языке, составленный в XIII в. и служивший неисчерпаемым источником сюжетов для нравоучительного рассказа. Только некоторые из них восходили к римской повествовательной традиции, но и те обладали условной мерой исторической памяти, будучи произвольно «привязаны» к тому или иному имени. Это подтверждала легкость, с которой происходила смена «привязки», когда в «бродячем» сюжете вместо *Эрасистрата*, греческого врача (ок. 300—240 до н.э.), мог появиться в соответствии с изменением аудитории и ее ожидания *Авиценна* (Ибн Сина; 980—1037), арабский ученый и философ.

^{36*} *Курциус Эрнст* (Curtius, 1814—1896) — немецкий историк античности, археолог, немало способствовавший развитию интереса к ней и ее изучению в Германии.

³⁷ *Ктесий Книдский* (V—IV вв. до н.э.) — греческий лекарь персидского царя Артаксеркса II. В противовес «Истории» Геродота он создал историю ассирийцев и персов «Персику», а также — на основе персидских представлений об Индии — «Индику». *Мегасфен* (IV—III вв. до н.э.) — греческий путешественник; исполняя дипломатическое поручение, побывал в Индии и создал ее описание — «Индика». Книги этих авторов не сохранились, частичное представление о них дают позднейшие пересказы.

³⁸ *Эвгемер* (340—260 до н.э.) — греческий философ, чье учение о богах известно как эвгемеризм. Согласно ему боги возникают из культа предков. По сведениям, дошедших в позднейшей передаче, Эвгемер уверяет, что на острове Панхей он видел золотой столб с именами первых здешних царей, среди которых были Уран, Кронос и Зевс. На этом острове философ оказался, пересекая Красное море.

³⁹ *Ямбул* — греческий автор III в. до н.э., рассказ которого об открытии острова передает Диодор Сицилийский.

⁴⁰ *Диадочи* — полководцы Александра Македонского, после его смерти (323 г. до н.э.) ставшие правителями отдельных государств, на которые распалась империя. Это начало эпохи эллинизма, отмеченной расширением греческого культурного кругозора, интересом к другим культурам, созданием «этнографических идиллий».

⁴¹ *Псевдо-Каллисфен* — под таким именем известен автор сочинения, нередко именуемого романом, об Александре Македонском. Оно написано якобы внучатым племянником Аристотеля *Каллисфеном* (ок. 370—327 до н.э.), историком, действительно принимавшим участие в походах Александра. Повествование пользовалось огромной популярностью, а в XII в. стало одним из источников рыцарского романа.

⁴² Так называемые «Пестрые рассказы» грека *Клавдия Элиана*, жившего на рубеже II—III вв., одновременны и родственны традиции греческого романа. Его назидательные рассказы из жизни природы и истории были чрезвычайно популярны на протяжении Средневековья и составили важный элемент повествовательной традиции. Веселовский близко к тексту передает фрагмент, начинающийся у Элиана словами: «Феомп рассказывает...» (III, 18). См.: *Элиан*. Пестрые рассказы. М.; Л., 1963. С. 34—35.

⁴³ *Лукиан* (ок. 120 — ок. 190) — греческий писатель-сатирик, создавший остроумно-разговорный стиль в сочетании философского диалога и менипповой сатиры. Лукиан дополняет в этой части работы Веселовского список античных авторов, сыгравших особенно значительную роль в формировании средневековой повествовательной традиции, ее сюжетов и жанров, встречающихся в самых свободных сочетаниях.

⁴⁴ «*Арджу-Борджи*» — монгольская версия сборника индийских сказок и легенд «Викрамачаритра», с разбора которого Веселовский начинает свое исследование «Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе...».

⁴⁵ Эпизод у брода с Тристаном, переодетым юродивым, встречается и в более ранней, чем у Готфрида Страсбургского, версии Беруля (XII в.).

⁴⁶ *Георг Розен* (Rosen) — немецкий востоковед, дипломат; в 1858 г. выпустил в свет двухтомное издание «Сказок попугая» (Tuti-nameh), переведенных им с персидского.

История или теория романа?

I

В истории поэтических родов есть своего рода последовательность, не везде одинаково выдержанная, затемненная иногда посторонними влияниями, ускорившими или извратившими правильный ход развития, но настолько прозрачная, что она производит впечатление законности. Как последовательные изменения быта и рост общественного и личного сознания выражались в новых формах политического устройства, в выделении научного мирозерцания из мифического, философии из религии, истории из эпоса — так выражались они и в поэзии, в чередовании ее форм, обусловленном изменениями ее идеального содержания. Везде, где мы в состоянии наблюдать продолжительную литературную историю, на первом месте являются те произведения народной поэзии, не знающей творца, которые мы обыкли объединять именем эпоса, и надо перенестись к другому концу развития, чтобы встретить тот особый род повестей и рассказов, лишенных традиционного значения и принадлежащих личным авторам, которые назовутся новеллами, романами и т. д. Между ними и эпосом, в определенном выше значении этого слова, прошла целая история, наполненная выделением лирики и драмы. При каких условиях совершилось это выделение?

В начале, в праистории поэтического и вообще художественного развития, следует предположить известный синкретизм, не смешение, а отсутствие различия между определенными поэтическими родами, поэзией и другими искусствами: нечто, до сих пор живущее в поэзии народного обряда, как в старогреческих народных празднествах в честь Диониса: поэзия поется и пляшется, сопровождается известным мимическим действием, выражающим телодвижениями эпическую канву песни. Это в одно и то же время и эпос, и лирика, не отделенная от музыки, и драма; то и другое

и третье, — понятое формально, как *формы* поэтического выражения, которые, наполненные соответствующим содержанием, выступят перед нами последовательно, как — эпос, лирика и драма. На первый раз это — эпический речитатив с лирическими порывами, обращениями, припевом; драматическое действие без драмы.

Из этого синкретического безразличия происходит, с течением времени, ряд выделений. Выделяется, из связи с пляской и драматической игрой, лирико-эпическая песня, с содержанием, заимствованным из старого мифа, предания, либо навеянная каким-нибудь событием, взволновавшим народные симпатии. Мы можем составить себе приблизительное понятие о них по стилю гомеровических гимнов (за вычетом их художественной обработки), по средневековой кантилене, например, о св. Фароне^{1*}, по сербским и малорусским историческим песням-думам. Эпический рассказ, но глубоко захватывающий интересы, страсти певца, потому патетический. Такого рода песня могла еще некоторое время держаться при синкретическом обряде, после того как она уже выделилась из его состава: на Фарейских островах^{2*} плясали, очевидно, мимически, песню о поражении Сигурдом змея Фафнира, как в Греции — свадьбу Зевса и Геры, у Лонга — миф о Пане и Сиринге^{3*}.

Пафос держится немногими поколениями; затем *настроение* замирает вместе с непосредственностью, но остается интерес к *содержанию* песни: из лирико-эпической она становится эпической, материалом не для певца, а для сказителя. Таково отношение малорусских дум к великорусским былинам: над былиной никто не заплачет, как гомеровский грек над рассказом Фемия и Демодока^{4*}, как малоросс над своею думой.

Эпическая песня обособилась, ходит в народе, из поколения в поколение. Близкие лирические симпатии исчезли, не исчез интерес к рассказу: оторванные, отдаленные от живой памяти, песни повторяются, искажаются, группируются вокруг одного лица или события, спеваются около Сида, либо Ильи Муромца, либо битвы на Косовом поле. Такого рода полународные, полусознательные, т. е. личные своды-спевки, сохранились: они-то и могли лечь в *основу* больших эпопей, причем для нас все равно — называются ли эти эпопеи «Илиадой» и «Одиссеей» либо «Песней о Роланде».

Их появлением заканчивается первый период поэтического развития: это как бы венчание здания, общий аккорд, в котором сведены все мотивы, все мирозерцание предыдущей, эпической эпохи.

Эпопея предполагает развитую эпическую поэму, т. е. богатство эпических песен, и не только богатство, но и известное внутреннее единство, обусловленное единством содержания. Поют много и на все лады лишь о том, что всех живо интересует; это что-то и есть живой центр

эпики. Эпохи, следующие за большими народными движениями, за периодами борьбы, в которой участвует и слагается народное самосознание, — такие эпохи дают обыкновенно и обильные эпические всходы. Эпика идет по следам истории. Видеть в древних эпических песнях мифы, приуроченные к земле, в героях — богов, облекшихся в человеческий, хотя еще грандиозный образ, означало бы идти против течения: антропоморфический миф (а о нем только и может быть речь в данном случае) слагается по образцу эпоса, а не наоборот; Гомер создает греческих богов. Сходство мифических, эпических, наконец, сказочных схем не указывает необходимо на генетическую связь; и «в Македонии есть река и в Монмоус также река; в Монмоус ей зовут Вайя, а как зовут другая — совсем вышла из мой память; но это не большой беда; она обе похож на другая, как два пальца на рука, и в обе есть семга» (Генрих V, IV, ст. 7)^{5*} — и тем не менее Македония не Монмоус, как Генрих V не Александр Македонский. Сходство объясняется не генезисом одного мотива из другого, а предположением общих мотивов, столь же обязательных для человеческого творчества, как схемы языка для выражения мысли; творчество ограничивается сочетанием данных схем. В этом смысле сказка может быть настолько же отражением мифа, насколько осадком эпической песни или народной книги.

Характеристика так называемого эпического мирозерцания предложена была не раз. Его черты известны: общность умственного и нравственного кругозора, невыделенность личности; нет поэта, а певец ото всех и за всех, поющий про то, что всем известно и всех интересует, как мог бы спеть всякий другой, а он лучше других лишь потому, что ему более других дарован божеством дар общего слова — эпоса.

Я не развиваю в подробности этих положений, тем более что это было сделано недавно Шпильгагеном с картинностью романиста и односторонностью человека, для которого весь эпос выразился типически — в Гомере.

Сравнивая положение современного романиста с положением эпического певца, Шпильгаген¹ указывает на одно, по его мнению, неоспоримое преимущество последнего перед первым: на чувство общности, «которое, обусловленное одинаковостью привычек семейной жизни, солидарностью общественных интересов, единством духовного кругозора у всех и каждого, от царя до пастуха, действовало в среде гомеровских людей как чисто стихийная сила. Если поход под Троию в самом деле имел место, в чем теперь никто не сомневается, то не надо было большого красноречия, ни веления богов, чтобы побудить к предприятию греческие племена: они собрались и пошли на Троию, как в осеннюю пору собирают-

ся стаи перелетных птиц, направляясь к югу, ведомые таинственным, непреодолимым влечением. Если и был определенный повод к походу, то он имел не большее значение, чем для развития давно подготавливавшегося недуга то, что медики зовут случайной причиной. Когда в этой массе, одушевленной одним овладевшим ею чувством, просыпается личная воля, ее ставят у позорного столба, насильно вгоняют ее в общую волю, как то было с Ферситом, либо она трагически сокрушается, как у Ахилла. Но и об Ахилле следует помнить, что его гнев вызван отобранием у него Бризеиды, принадлежавшей ему по праву почетного дара, что он считает себя, или лучше, *знает* себя оскорбленным в глазах *других*, и в сравнении с мотивом пафос оскорбленного, любящего сердца (сл. Ил. IX, 340—343) почти не имеет значения. Позднее, когда, по смерти Патрокла, ему приносят умиловительные дары, он, отягченный страшным горем, не дает большой или никакой цены этому внешнему восстановлению своей чести; но Агамемнон и другие князья сознают этот акт как необходимый. Но всего характернее сознание самого героя, принимающего утрату друга как косвенную божью кару за гнев, побудивший его забыть свои прямые обязанности перед вождем войска и общественным благом».

Нераздельность индивидуальной и народной души у гомеровского человека указывает на особое положение и гомеровского певца. Он постольку и певец, поскольку принадлежит своему обществу. «Он не созерцает мир из прекрасного далека и лишь в праздничной обстановке, он живет в нем всецело, и каждый день ему праздник. У него нет своего “музея”, своего кабинета: первый же шаг на пути художнической карьеры вводит его в величественную мастерскую, отовсюду освещенную солнцем греческой жизни, вторгающейся в окна со всем богатством своих образов и красок. В этой мастерской он застаёт много работников, мастеров и учеников, всех за одной работой, которая станет и его делом и не поднимет в нем вопросов о том, *что* и *как* делать, потому что на то и другое уже ответило ему готовое предание. Оно указало ему на прошлую историю его народа, теряющуюся кверху — в золотых облаках Олимпа, книзу — в поколении современных певцу людей, “οἱοί νῦν εἰσίν”^а. Что до способа выражения, то оно дано ему в напевах, унаследованных от поколения к поколению, в языке, разработанном и во всех отношениях готовом для художественных целей; наконец, в поэтическом методе, предустановившем для него: ведение басни, соразмерение и соединение частей в одно целое, целесообразную смену света и тени, красоту и необходимость контрастов, гармонию переходов

^а Каковы они есть (*греч.*).

и законы ретардации, необходимость эпизодов, — вообще все те средства, которыми эпическое творчество должно пользоваться свободно, если желает достигнуть своей цели».

«Последнее и высшее, что отличает гомерических певцов от современных поэтов и в чем последние могут особенно им позавидовать, — это горделивое сознание, что они поют лишь про то, что их публика желает, о чем никогда не устанет слушать; радостная, постоянно наполняющая их уверенность, что всякий аккорд, ими взятый, отзовется в душах их слушателей; что их думы, чувствования, впечатления не что иное, как думы, чувствования, впечатления их народа».

«Оттого в их устах воззвание к музе в начале песни, либо и в середине, когда богатство эпического материала их одолевало, — это воззвание — не фраза, а яркое выражение верного, вытекшего из фактов, сознания: что они, единичные певцы, черпают свои песни из реки, которой таинственные источники скрыты от их глаза в неведомой дали; что они передают лишь то, что им было дано, издавна уготовлено, и в них действует сила, которой могучее действие они не объясняли и не могли объяснить из личного дара, а относили, как все непонятное, на счет непосредственного воздействия божества».

«В этом скромном отступлении личности поэта за поэтический гений всего народа, делающий поэта лишь органом и глашатаем своего могущества, наравне с другими органами и глашатаями, и лежит объяснение и возможность той идеальной, не тенденциозной объективности, в целом и частностях, которой мы удивляемся в гомеровских поэмах и которая навсегда недостижима для современного поэта».

«Говорить об “идее” гомеровских поэтов можно лишь в том смысле, в каком Рафаэль понимал свою святую “идею”: тот прототип, который он прозревал своим духовным оком и относительно которого образ, начертанный им на полотне, являлся лишь как несовершенное воспроизведение. Тот прототип, наполнявший все желания гомеровского певца, есть именно мир, понятый как целое, обнимающий жизнь людей и природы, охваченный во всей шире, от одного полюса к другому, от выражений героической силы до глубочайшей печали, какая только овладевала душою древнего человека; от вечного солнечного света, обтекающего высоты Олимпа, — до ночи Тартара, куда никогда не проникает луч Гелиоса...»

«Итогом всего сказанного будет заключение, что у поэта гомеровской поры нечего искать личного, ему принадлежащего воззрения на мир и отношения жизни. Он не столько поэтический орган своего народа, сколько орган своего поэтического народа. У

него нет выбора в сюжете, потому что сюжет ему дан в материале преданий и мифов, издавна выработанных; у него нет выбора и относительно средств, которые подсказаны ему установленным поэтическим методом и обычным для него песнопением. Его герои — не его идеалы, а “представительные люди” его народа, в которых выразилась его сущность, как сущность божества в различных народных богах. Вольно певцу прибавить к этим представительным образам ту или другую черту (что он, несомненно, и делал), но изменить их до основания он не мог; доля его личного участия ограничивалась предпочтением, которое он мог оказывать одному образу перед другим, смотря по своему вкусу и поэтической наклонности. Во всем остальном его личное “я” исчезало в объекте, отстраняя от себя всякую ответственность за содержание и форму песни, всякую критику со стороны слушателя, как несправедливую и непригодную, поскольку она основывалась на индивидуальной симпатии или антипатии. Его отношение к делу и к публике точно характеризуется словами Телемаха к матери, когда она просит Фемия оставить “печальную песню” о “горестном возвращении изпод Трои, уготованном Ахейцам Палладой Афиной”:

Как же ты хочешь певцу запретить в удовольствие наше
То воспевать, что в его пробуждается сердце? Виновен
В том не певец, а виновен Зевес, посылающий свыше
Людям высокого духа по воле своей вдохновение.

Одиссея, I, 347—350⁶

Это единение певца и народа, это царство общей песни при различных, так сказать, стихийных ее исполнителях, было лишь фактом времени. Дальнейший исторический процесс вел необходимо к разъединению, к дезинтеграции быта и мировоззрения, к выделению из общей связи новых сословных и политических групп и обособлению личности в сфере этих новых формаций. Обобщая таким образом, я, главным образом, имею в виду Грецию с ее прозрачным, менее прерванным, чем в других средах, развитием.

Обособленность личности означает: ослабление чувства солидарности между общественной единицей и обществом, понятием всецело; иное понимание религиозных и политических вопросов, чем ходячее в большинстве; у единицы является свой особый, более или менее ограниченный мир, во всяком случае, не тождественный с общим, иногда прямо ему противоположный; есть желание заявиться перед этим общим, сосчитаться с ним, тем более, чем дороже чувство только что отвоёванного внутреннего мира с его новыми откровениями. Они просят исхода и не находят его — в личной

философии, объясняющей себе явления жизни и мироустройства не совсем так, как учило о том общее религиозное предание, нередко вразрез с ним; в личной поэзии, личной не в том только смысле, что она исходит от единицы, впервые ощутившей себя не сказителем общего, всем известного предания, а творцом-поэтом, но и потому, что эта поэзия уйдет на долгое время в анализ собственного «я», его горя и радости, его порывов и разочарований».

Таков генезис лирической поэзии, но в то же время и драмы. Новый, личный поэт не мог относиться к содержанию древнего эпического предания так же, как певец гомеровской эпохи: он настолько отчужден от него, насколько, отчасти по крайней мере, разложил его в своем сознании, вложил в него свою собственную душу. Приученный к самонаблюдению, к анализу своей психики, он вносил его и в те традиционные, мифические рассказы, которые составляли основные темы эпоса. От этого получалось новое освещение: главный интерес не сосредоточивался, как в былое время, на событии, а на участии, которое принимало в нем то или другое лицо, на их мотивах и побуждениях, на их внутренней борьбе, одним словом, на всем том мире личности, который раскрыт был новым прогрессом истории.

Следствием такого взгляда было, что иные стороны общего всем эпоса перестали привлекать внимание, другие выдвинулись на первый план: сюжеты для драмы, которая, с точки зрения содержания, является продуктом разложения эпоса под влиянием личной мысли. За формой дело не стало: мы помним мимический, театральный элемент народного обряда, из которого выделилась когда-то, отвечая зову времени, эпическая песня; эта традиционная форма пришла теперь кстати; в ней Эсхил, Софокл и Еврипид выразили свое лирическое понимание древних сюжетов мифа.

Между Эсхилом и Еврипидом прошла, в каких-нибудь два поколения, целая история. Эсхил еще близок к эпическому пониманию, его трилогии обнимают широкие концы эпоса, и трагическая вина лежит в целых поколениях, не в отдельных личностях; преступление и кара посылаются божеством и мало обоснованы психически. Все это меняется: для Еврипида все дело во внутренней драме; недаром Аристотель назвал его наиболее трагическим из греческих трагиков: мотив мифа является не более, как психологической задачей; весь интерес отдан конфликту, происходящему в личности, драма вырастает из нее, не извне, — по велению свыше.

Религиозное значение мифа оттого умалчалось, на что и указано было противниками Еврипида; в поэтическом смысле это был прогресс; что он не осуществился фактически, еще не говорит против верности заключения. Освобожденная от «веры угольщи-

ка» поэзия могла вращаться в мифах как специально-поэтическом материале, изменять их в известной мере, приобщить к ходячим и те, которые вначале имели лишь значение местного, не общественного верования (Пиндар); а это приучило искать поэтическое содержание за пределом древнего, условного предания: не среди богов и героев, а у простых смертных, где комедия почерпала несложные мотивы своего смеха, а эллинистические рассказчики открывали иного рода струю: поэзию личной жизни, под влиянием которой даже строгие мифы получили более мягкое романтическое освещение.

То, что Эрдманнсдёрфер назвал, может быть, не совсем точно, «периодом греческой *новеллы*», характеризует этот поворот мысли. К нему неудержимо вели исторические обстоятельства: упадок общественной жизни, ослабление национального самосознания, отсутствие прочных кругозоров и общих целей для народной деятельности — все это порывало связь с прошлым, с его поэтической идеализацией, уединяя человека, тем более поэта, в самого себя, в его внутренний мир, откуда он попытается восстановить на свой страх более или менее цельную картину внешнего мира: свой личный эпос (Ich-Epos), сказал бы я, применяя терминологию Шпильгагена.

Таковы общественно-психологические посылки, из которых вытекли, на крайней границе древнегреческого развития, те произведения, которые мы называем новым именем романов, тогда как греки называли их «драмами», «драматическими рассказами». Мы по другую сторону кряжа, за которым лежит общий всем эпос, с его традиционными сюжетами и носителями-певцами. В романе все не традиционно: поэт — сознательный творец своего сюжета, ему принадлежат и герои, обыкновенно влюбленные, занятые исключительно собою, своей любовью: любовь естественно становилась в центре интересов, ограниченных личной жизнью; романисты отвечали лишь голосу времени. Вокруг героев устраиваются другие действующие лица, служащие, главным образом, к их развитию и освещению, притянутые к центру, тогда как герой эпоса высится над своим миром так же естественно, как вершина во главе горного хребта. Обстановка, в которую вдвинуто действие этих романов, двоякая: либо это широкие горизонты, иногда удаляющиеся в фантастическую даль, большие пространства, по которым движутся действующие лица; либо укромный уголок, уединенный в море и природу. И здесь романисты были на высоте того настроения, которое овладевает обществом под впечатлением односторонне развитого личного идеала: я разумею беззаветное стремление вдаль, томительное искание чего-то за тридевя-

тью землями, как в Александрии Псевдокаллисфена, — либо там, где до тех пор никогда ничего не искали, а теперь думают обрести покой и счастье: в идиллии Лонга.

Течения мысли, нам хорошо известные: они не раз повторялись в истории, находя себе идеальное выражение в утопиях, поэтическое в идиллиях Астреи и Робинзона.

В этом смысле Шлоссер был прав, говоря, что историю народа можно написать по его романам; я бы обобщил: по его поэтической литературе. Материал богатый и благодарный, если уметь воздержаться от излишнего недоверия — и от крайней доверчивости к бытовой подкладке поэтической идеализации².

Греческий языческий роман не досказался до конца: он явился слишком поздно, когда иссякли живые поэтические силы нации. Римляне его не досказали, подражатели, как всегда: Апулей лишь обработал сюжет греческого рассказа, поместив в нем прелестный эпизод об Амуре и Психее, народную сказку, которую будут помнить и те, кто поспешит забыть содержание романа. Он написан прозой; греческие романы избрали эту более реальную форму изложения: их проза принадлежит софистической школе, но она под стать сюжетам. Разрыв эпоса с историографией также отмечен водворением прозы, — а роман водворял в литературе новый жанр и интересы к обыденному, хотя бы и опозитизированному³.

II

Византийский роман явился внешним, школьным подражанием греческому: те же положения и типы, те же идеалы, которые жизнь давно оставила позади себя; нового — стихотворная форма, указывающая на забвение стиля, да стремление к простейшим сказочным сюжетам, например в эпизодах Ливистра и Родамны⁴ и в Каллимахе и Хризоррое. Лишь на почве христианской легенды греческий роман нашел продолжение, ответившее идеальной стороне его задачи: явление, мало изученное до сих пор, несмотря на старую популярность и своеобразную прелесть «Климентин»⁵.

Надо перенестись к половине средних веков, чтобы снова встретиться с зарождением поэтических рассказов, которые на этот раз действительно, хотя и несколько случайно, назовутся романами. Говоря о средневековой литературе, следует поступиться той идеей цельности, которую мы выносим, например, из изучения литературы греческой. Новым людям пришлось во многом начинать сызнова, но многое привнесено было и со стороны, и влияние классического предания определило формально или ускорило

ход естественной эволюции. Тем не менее ход ее ясен и последовательность та же. Западные люди также начали с эпоса, остатки которого до сих пор живут в народной былевой песне и синкретическом обряде. У нас есть сведения о древних лирико-эпических кантиленах, и весьма вероятно, что эпические песни прошли через народный свод, прежде чем подвергнуться литературной обработке в древнейших французских *Chansons de geste* и «Нибелунгах».

И на Западе появление лирики как особой литературной формы, в отличие от народной, вызвано было определенным общественным прогрессом, выделением личного сознания из массового — на первый раз на почве сословно-рыцарской. Лирика явилась, когда признана была ценность личного чувства, религиозного или поэтического настроения, личного поэтического подвига. Я указываю на трубадуров и миннезингеров: они так же субъективны и сословно-тенденциозны, как Алкей.

Явление средневековой драмы, по сравнению с греческой, выходит из органической связи развития: церковь рано приняла ее под свой покров, сделала литургической мистерией; ее дальнейшая разработка шла в той же колее, определенной церковным преданием. Для оценки естественного роста литературы она не идет в счет.

Зато рыцарский роман непосредственно обусловлен теми же причинами, которые вызвали и лирику. Он предполагает обособление поэта от народного певца, ослабление интереса к общему эпическому преданию, искание нового слова, новых тем и формы выражения. На все это ответили рыцарские романы. Их содержание не народное: несколько бретонских рассказов, две-три мистические легенды дали материал для целой литературы, в которой элемент личного изобретения взял вскоре перевес над основной канвою подлинников. Но и самое внесение этих сюжетов, до тех пор таившихся в глухом кельтском захолустье, в широкий литературный круговорот, охвативший из Франции всю Европу, был своего рода актом творчества. Ланцелот и *Gauvain*, Тристан и Изольда и т. п. явились неожиданно носителями личного рыцарского идеала, где на первом месте красуются слова: любовь и *courtoisie*. Вокруг этого сосредоточивается все действие романа, копятся подвиги и приключения, как в греческом романе любовники соединяются, помытарствовав и натерпевшись по белу свету. Интересно сходство задачи, особое значение, какое дается чувству любви, незнакомому в таком именно смысле традиционному эпосу. Потому именно, что в общественном развитии наступила новая пора, явились там и здесь и новые задачи поэзии и соответствующие формы выражения: французские романы «бретон-

ского» цикла и romans d'aventures слагаются иным стихом, чем народные chansons de geste, а одна группа бретонских романов рано появляется и в прозаических пересказах¹⁰.

Если припомнить, что Амадисы, которыми так увлекалась европейская читающая публика XVI и отчасти XVII в., и по типу и по содержанию идеалов, лишь несколько преувеличенному, являются прямым продолжением «бретонского» цикла, то мы указали на одно течение, по которому шло в Европе развитие романа. Разрушительная критика Сервантеса не остановила движения: те же излюбленные темы — любви и куртуазии, и военного подвига отражаются и в придворно-героическом романе эпохи Фронды, которому суждено было наводнить Германию и, в далеких отражениях, проникнуть и к нам.

Другой точкой отправления для современного романа была итальянская новелла; вместо рыцарской среды — среда итальянского города с ее богатой буржуазией, развитой личностью и относительной сохранностью классического образовательного предания. Эпоса здесь нет, его забыли еще до Вергилия, зато жива та Lust zum Fabulieren¹¹, которая характеризуется для Средних веков сборниками фальб и легенд, восточных рассказов и нравоучительных прикладов. Они и явились материалом для итальянской новеллы. Я имею, главным образом, в виду создателя этого художественного рода — Боккаччо. В его пересказе ходячие темы преобразились в нечто новое, типические образы прибаутки или умильной повести приближаются к характерам, характеры раскрываются перед нами в их побуждениях, надеждах, опасениях, их обстановка содействует их освещению, как и стиль рассказа, строгий в грустной феодальной легенде о Гризельде, смеющийся в сказке о веселой, беззаботной дочери царя del Garbo¹¹: там замок и бедная деревня, здесь блуждание по морям и долам, точно в греческом романе, с которым Боккаччо был отчасти знаком.

Такова итальянская новелла, один из источников новейшего романа. Сам Боккаччо сделал к нему приступ в своей Fiammetta¹¹, повести, бедной действием, наполненной анализом чувств любящей, оставленной женщины, колеблющейся между отчаянием и надеждой, живущей воспоминаниями, жадно хватающейся за каждое слово, прислушивающейся к каждому слуху о милом, чтобы снова чаять или опасаться. В Fiammetta¹¹ есть длинноты и свойственный Боккаччо приедающийся риторизм; тем не менее это — первая попытка психологического романа в Европе, интересная и по своему биографическому материалу; автор рассказал

¹¹ Желание рассказывать (нем.)

нам, под другими именами, историю своей собственной любви, как в XV в. Эней Сильвий взял сюжет своей латинской повести о Лукреции и Эвриале из романтических походов Гаспара Шлика с одной сиенской горожанкой^{12*}.

После Боккаччо волна новеллы течет неудержимо^{13*}, переходя и за границы Италии: итальянские новеллы переводятся во Францию и Германию; Маргарита Наваррская им подражает; повести Грина всецело, «Euphues» Лилли отчасти, стоят под их влиянием, как и романы Викрама, в которых немецкая критика тшится открыть самостоятельный зародыш немецкого романа. Когда с половины XVI в. старые греческие романы начали являться в изданиях и переводах на новые языки, участь этого рода в Европе была уже упрочена, и ему предстояло широкое развитие: от «Амето» Боккаччо, «Аркадии» Саннадзаро и «Дианы» Монтемайора — к «Астрее»; от романов в стиле *ricarresco* к реальному французскому роману половины XVII в. и Гриммельсгаузену; от Амадисов к Дон-Кихоту, от салонно-героического «Grand Cyrus» и собратий к тонкой психологии «Princesse de Clèves» M-me de la Fayette. Я опустил из этой связи фантазиста Раблэ, как не думаю следить за дальнейшими проявлениями этого рода в XVIII и XIX столетиях, когда роман становится почти общественной силой, любимой литературной формой, грозящей заслонить собою все остальные, отвечающей на все вопросы времени, но и обязанной постоять за себя перед назойливым вопросом: в чем его суть, его эстетическая законность, причина популярности?

Задача романиста — представить нам идеальное изображение жизни, лучше сказать, известной жизненной полосы в образах и действиях измышленных им лиц, исполненных бытовой и психологической правды. Субъективный, как всякий человек нашего времени, он, очевидно, субъективно смотрит и на жизнь и ее явления: в его героях несомненно присутствуют частицы его собственного «я», хотя, быть может, и не в исключительном смысле Шпильгагена, отождествляющего героя каждого романа с его автором; то цельное понимание жизни, под тем или другим углом, которое составляет основу и фон его романа, опять же его личное, которое другие могут не разделять, не принять, потому что личная художественная правда не всегда есть гарантия признания. Положение романиста не то, что у эпического певца: герои не приходят к нему сами, носимые народной симпатией, и его мирозерцание не есть по необходимости общее: старая цельность нарушена. Шпильгаген горько сетует о том:

«Современный человек, и то в исключительных случаях, кончает тем, с чего начинает гомеровский, проникаясь общим чув-

ством своего народа, пафосом своего времени; но и эта цель разумного семейного и общественного воспитания дается лишь одному избраннику, сильному духом! И как часто, достигнув ее, он видит себя обманутым, видит или подозревает, что то чувство было ложное, пафос не настоящий; что все это следует исправить, заменить чем-нибудь другим; что ему самому суждена страшная доля снова вправить в пазы вышедший из них мир. — Не говорите, будто к таким печальным выводам, заключающим в самих себе не кажущееся только противоречие, приходят лишь помраченные гамлетовские натуры, неясные поэтические души. Есть и другие люди, в жилах которых не течет ни капли меланхолической крови датского принца, совершенные антиподы сыновей Аполлона, с трезвым пониманием жизни, с способностью к практической деятельности. Между ними встречаются исключительные натуры, посвящающие в ясном сознании самих себя, все свои мысли, думы и стремления, высокие дарования и горделивую силу — на служение общему делу: неустанно работая для его преуспевания, нередко с успехом, осуществляя на деле давнишние надежды и чаяния народа, они вправе ощущать себя как воплощение его воли. А разве не было замечено не раз, разве не стало это как бы общим правилом, что те даровитые, роковые люди в конце блестящей карьеры жалуются на отсутствие признания у своих современников? Что они апеллируют от не понявшего их настоящего к более разумному будущему, становясь лицом к лицу с задачей, напоминающей квадратуру круга: задачей — создать общее благо народа против желания большей части этого народа?»

Таково положение современного героя-практика: очевидно, Лео из «Один в поле не воин»¹⁴. Но положение поэта-избранника ничем не лучше. Перед живописцем сидел моделью — сам Гёте.

«У него быстрый, пронизательный и, вместе, спокойно-ясный взгляд прирожденного наблюдателя; способность скоро и легко сочетать отдаленное с ближайшим; глубокое, страстное влечение к природе, к жизни; неутомимая страсть разыскивать тайные причины человеческих действий в вожделениях, склонностях людей; творческая фантазия, вступающая в свои права, где кончается опыт, и строящая идеальные выводы из тех нестройных начал, которыми часто все ограничивается в жизни». Одним словом, эпический гений, какой рождается столетиями, не уступающий первому гомериду. Что он будет делать? «Вечное море не баюкало его своим таинственным песнопеньем, с берега не манила его, еще мальчишка, синяя даль, грезы подвигов, и нет вдохновенного певца, который поведал бы пытливому юноше о делах его народных героев». У него нет ни народа, ни героев, будничная, буржуазная жизнь ду-

шит его, и он спасается от нее в природу, с Гомером под мышкой; у него один выход — «уйти в себя и там обрести новый мир». И он находит его и воссоздает ценою крови сердца, долгого художнического искусства, борьбы с языком: он пишет Вертера. И равнодушная публика проснулась против ожидания, и у ней зазвучала где-то в сердце струна: автора превозносят, им зачитываются, молодые люди подражают его костюму, несчастно влюбленные девушки, прежде чем броситься в воду, прочитывают несколько страниц в его романе. На голоса мелких завистников нечего обращать внимание; но вот раздается голос человека, стоящего вне расчетов вражды и зависти, остроумного, знатока искусства, к которому прибегают в художественных вопросах, как к высшему судье. А он говорит, что ни один античный, т. е. настоящий, нормальный человек, не стал бы чувствовать и действовать как герой нового романа; что автор, надо полагать, неверно понял Гомера, которого его герой постоянно носит с собою; что сентиментальный полусвет, в котором представляется его мир, ничуть не напоминает светлое солнце Гомера, а то, что он называет миром, в сущности — его мир, который существует для него одного и будет существовать до тех пор, пока он сам не станет на более высокую и свободную точку зрения. Критика кончалась практическим советом, обращенным к Гёте: присоединить к Вертеру две-три новые главы, новое окончание — и «чем циничнее, тем лучше»! — Совет напоминает такой же, известный, обращенный по адресу Апеллеса¹⁵.

Характеристика современного романиста и его субъективного мира в сравнении с объективным миром эпического певца не может не быть названа удачной. Причем только тут сравнение с Гомером? Разве личный писатель нашего времени может стать на его место, Гомер мыслим ли в положении романиста, не перестав быть Гомером? Вопрос — для теоретиков романа.

III

Первым сознательным теоретиком явился Huet¹⁶ в своей известной книге: «De l'origine des Romans» (Paris, 1670). Его обширная начитанность поставила его на историческую точку зрения: история романа начинается с греков, но в средние века он сплывается для автора с народной эпикеей — смешение, которому суждено было надолго остаться господствующим.

«В былое время, — говорит Huet, — под именем романов разумели не только прозаические, но и более того романы, писанные стихом: Giralди и его ученик Pigna¹⁷ в своих трактатах de' Romanzi

имеют в виду лишь последние, указывая в образец на Боярдо и Ариосто. В настоящее время преобладает другое понимание, и мы называем романами фиктивные изображения любовных приключений, написанные в прозе и художественно, для удовольствия и поучения читателей. Я говорю о фикциях, чтобы отличить их от действительной истории; о любовных приключениях, потому что любовь — главный сюжет романов. Они должны быть писаны прозой, чтобы согласоваться со вкусом нашего времени; написаны художественно и по известным правилам — иначе рассказ будет нагроможден без связи и лишен красоты...»

«Я не говорю здесь о стихотворных романах, тем менее об эпических поэмах, также стихотворных и существенно отличающихся от романов, хотя между ними есть и черты сходства и хотя мнение Аристотеля, по которому поэт — более поэт по изобретению, чем по своим стихам, позволяет причислить к поэтам и писателей романа. Петроний считает отличием поэмы: широкое действие, вмешательство богов, сильный и смелый слог, так что она производит впечатление скорее вещания, исходящего от богов, чем точного и верного рассказа. Романы более просты, менее возвышенны и образны в изобретении и выражении, поэмы более чудесны, в границах вероятности; в романах вероятного больше, хотя встречается и чудесное. Поэмы более выработаны и правильны в композиции, в них менее событий и эпизодов; романы допускают то и другое в бóльшем количестве, ибо, не будучи столь возвышенны и образны, они не настолько утомляют ум, который получает возможность наполняться бóльшим количеством различных идей. Наконец, сюжетом поэмы бывает военное или политическое действие, о любви она говорит случайно, тогда как, наоборот, в романах она — главный сюжет, а политика и война являются на втором плане».

Huet ведет начало романа с Востока и его известной любви к рассказам; но лишь в руках греческих писателей он получил впервые художественное значение. «Греки, в такой степени усовершенствовавшие бóльшую часть наук и искусств, что их считали их изобретателями, занялись и романом, дали более изящную форму тому, что на востоке было грубо и бесформенно, подчинив его правилам эпоса и собрав в одно художественное целое те разбросанные, не упорядоченные части, какие представлял предшествовавший им роман (?)». Huet перечисляет его греческих представителей, между которыми особенно хвалит Гелиодора; из позднейших называет (псевдо-)Дамаскина, Евстафия и Феодора Продрома; характеризует Апулея.

До первых веков христианства «искусство романа еще держалось в некотором блеске; оно пало вместе с образованностью и

империей, когда дикие народы севера привнесли свое невежество и варварство. До тех пор романы писались ради удовольствия, теперь начали сочинять баснословные рассказы, потому что, не зная истины, не могли писать о действительности». Примерами у Нует являются безразлично — романы об Артуре и Круглом столе и Карловингские сказания. Для современной Европы французы представляются обновителями романического рода.

Когда в 1814 году Дёнлоп (Dunlop)¹⁸ написал свою знаменитую «History of fiction», переведенную впоследствии с дополнениями Либрехтом, ему оставалось лишь наполнить схему исторического развития романа, начертанную его предшественником; но для уяснения эстетической сущности романа и его поэтической законности за это время не было сделано ни шагу вперед. В том, что было писано по этому вопросу, замечается всюду то же смешение романа с народным эпосом, кульминирующее в изречении Смоллетта (в предисловии к его Roderick Random): «роман, несомненно, одолжен своим существованием невежеству, тщеславию и суеверию» (Romance, no doubt, owes its origin to ignorance, vanity and superstition)¹⁹.

Между тем факты продолжали бить в глаза и нельзя было эстетической критике не сосчитаться с явлением, которое грозило поглотить или устранить ее старые построения: с романистом — этим «сводным братом поэта», как иронически называл его еще Шиллер. И эстетика не заставила себя ждать: роман, несомненно, относится к повествовательному роду, а во главе его стоит эпос с его идеальным выражением в гомерических поэмах или, лучше, поэмах Гомера, которого Вертер всегда носил с собою, которому Гёте хотел подражать в своей буржуазной идиллии: «Герман и Доротея». Подражание вышло превосходное: тот же покойный горизонт, медленно, с постепенными повторениями развертывающийся рассказ, та же эпическая образность. В. фон Гумбольдт спешит обобщить впечатления этого нового эпоса и гомеровского и дает нам определение эпопеи, до сих пор продолжающее царить в эстетиках, в учебниках, и — у Шпильгагена, для которого эпопея — «повествовательное поэтическое изображение человечества, насколько последнее может быть представлено известным народом в известную эпоху». Это так же прозрачно, как скелет, с которого сорвали живое тело; так обще, что в этом пустом пространстве помещаются, исчезая, и гомеровская поэма, и новелла Боккаччо, и роман Золя. Ясно одно: что воспроизведение гомеровской поэзии, какое позволил себе Гёте, возможно лишь под условием выбора соответствующего сюжета, простых нравов и несложных отношений, допускающих и соответствующее выражение. Гёте совершенно целесообразно выбрал для этого деревенскую идиллию, за

которой, где-то вдалеке, пробегает историческая волна; явись она на авансцене, эпический покой и объективная образность исчезли бы, как призрак. «Один в поле не воин» в изложении «Германа и Доротеи» так же немислим, как гомеровский образный язык и повторения, например, в «Давиде Копперфильде», идеале современного романа, по мнению Шпильгагена.

Все это должно было быть ясным именно для него, так раздельно и характерно представившего нам коренное, историческое отличие эпического певца и современного поэта, цельного и расторгенного мировоззрения, безразличной объективности и страстного субъективизма. Чем объяснить после этого постоянные, обильные ссылки на Гомера по поводу того или другого вопроса, поднятого теорией романа? Тем, что сам автор — субъективист, что правильная, историческая постановка взгляда на отношения эпоса и романа не мешает ему бессознательно вносить в обсуждение первого критерии, выработанные на почве последнего; что, думая поверять себя вечным Гомером, он говорит о Гомере Шпильгагена. Сущность этого Гомера нам не вполне ясна: что это — певец или певцы, песни которых объединились в «Илиаде» или «Одиссее»? Шпильгагену известен так называемый «гомеровский вопрос», он говорит кое-где об *интерполяциях*. Для теории эпоса, стало быть, с точки зрения автора — и теории романа, это вопрос не исключительно археологический. Приведем примеры.

У эпического певца материал готовый: в мифе, в языке, в примерах сказительства, которые подсказывают ему и мастерство сцепления одного рассказа с другим, и умение ввести эпизод. Всеми этому современный поэт принужден обучиться сам — и, надо полагать, Шпильгаген не укажет ему, как на тип художественного эпизода, на длинный рассказ Одиссея, вторгшийся в поэму в ее VII песне (ст. 241—297) и отнявший у ней впоследствии IX-ую по XII-ую. Очевидно, муза здесь изменила певцу, если не подшутила над ним — интерполяция. Рассказ Одиссея о его приключениях Шпильгаген рассматривает в связи с тем, что он называет, в узком смысле этого слова, *Ich-Roman*, т. е. ведущийся от лица героя. Дело легкое и в то же время трудное, ставящее автора в тупик, в тех случаях особенно, когда герою следует рассказать своим читателям или слушателям об обстоятельствах, которых он не был очевидцем, о которых не мог и слышать. Приходится прибегать к уловкам вроде следующих. Одиссей рассказывает, что его спутники прикололи быков Гелиоса, пока сам он блуждал по острову или спал. Лампетия спешит к Гелиосу с докладом; тот — на Олимп с жалобой бессмертным богам и Зевсу, который обещает отомстить оскорбленному. Но как узнал обо всем этом Одиссей, который ничего этого

не видел и не слышал? «Все это слышал я от прекраснокудрой Калипсо, а ей поведал, говорила она, быстрый Гермий» (Од. XII, ст. 389—390). Так поясняет рассказчик — «и с какой, поди, серьезной миной, хитрец!» — замечает Шпильгаген. Замечание вполне понятное разве для какого-нибудь юмористического или комического романа, в рассказе о небылице в лицах. Точки зрения, очевидно, перепутались, потому что в данном случае не надо было ни напускной серьезности, ни хитроумной выдумки ни герою, ни певцу эпоса, в котором люди постоянно общаются с богами. А что если эта ссылка на Калипсо и Гермия, характеризующая будто бы прием личного рассказчика, не что иное, как неловкая интерполяция? Шпильгаген допускает эту возможность.

Если постоянные обращения от романа к Гомеру могут быть истолкованы как уступка исторического взгляда в пользу личной теории, то мы не иначе отнесемся к двум главам книги Шпильгагена, трактующим о вопросе: «Новелла или роман?» «Роман или новелла?»

Дело в том, что современная литература наводнена не только романами, но и «повестями», «рассказами», «новеллами», причем иная новелла — как будто роман, тогда как другому роману лучше бы назваться новеллой, повестью. Шпильгаген недоволен этой чересполосицей, принимает дело к сердцу, как будто оно идет о сути, а не о кличках. Как роман он мерил эпосом, так теперь находит нужным установить особую эстетическую категорию, с высоты которой и будут судиться романисты и новеллисты. В полку Гомера он ставит Боккаччо, его новелла будет образцом, типом всех последующих. Определение ее такое: она выводит на сцену уже готовые характеры, которые, столкнувшись, дают в результате исход, заранее определенный их сущностью; в романе, наоборот, выступают не готовые люди, а развивающиеся в той широкой жизненной обстановке, которая является необходимой декорацией романа: здесь дело в развитии, и конфликт не предусмотрен, так как обусловлен именно ходом развития, может видоизмениться под давлением среды и т. п. Если так, то почему не пооткровенничать и не назвать новеллами тот легион французских романов, которые в сжатом введении рассказывают всю праисторию своих героев, чтобы вывести их, уже готовыми для развязки, в ту часть рассказа, которая одна, собственно, и может быть названа романом? Шпильгаген предпочитает бросить им презрительную кличку, не имеющую стоимости этикетки: это не романы, а разве последние главы романов. Но если уж быть новелле как особо патентованному литературному роду, то как помирить старинную новеллу, в которой главный интерес отдан «особому сцеплению условий и обстоятельств»,

с современной, обращающей внимание на «особенности данных характеров»? Как понять примечание автора (стр. 47—48, прим.), что новелла — «основная форма всякой эпической поэзии, снова выпадающей в нее, как скоро замолкает большая эпопея»?

Наши романы, повести-новеллы пишутся прозой; эпос знает лишь стих. «Это была драгоценная связь (Einband), без которой его листки разлетелись бы в течение его странствований по ту и по сю сторону греческого моря, развеялись бы, как негодная мякина. Стих был Ариадниной нитью для певца, при помощи которой он мог пускаться в лабиринт своих песен, рассчитывая выйти к свету. Более того: он сдерживал фантазию, принуждая ее созерцать мир и людей лишь в свете идеи, изображать из идеально — потому что стих исключает все прозаически-грубое и плоское, как чистая масса льда в глетчерах не принимает в себя сора и щепня. Гекзаметр не допустил бы сказать даже о Ферсите, что он схватил насморк; мы скажем подобное не об одном только Ферсите, мы увидим наших героев в халате и туфлях, не потому, чтобы мы были неизлечимыми филистерами и прирожденными камердинерами, а потому, что мы — люди нового времени. Мы иначе смотрим на все, чем древние, видим дальше и ближе их, видим такие ускользающие величины, которых они не схватили бы своим микроскопическим взглядом, если бы они и существовали в их время; а иные из них и не существовали вовсе. Дело в том, что свет с тех пор расширился настолько, что мы более не знаем, где стоят пограничные столбы Геркулеса — или же знаем, что их и вовсе нет; вместе с тем свет этот стал богаче содержанием, так богат, что тогдашняя точка представляется нам теперь целым миром. И не в области одной лишь физической природы: в нас самих, в нашем мозгу и сердце снует и создается целый новый мир мыслей и ощущений, о которых не чаяли гомеровские греки. И этот ли широкий, богатый, бесконечно разнообразный внешний и внутренний мир воссоздать современному эпика в поэме и песне?»

Разумеется, нет; не думали о том и греческие романисты, и средневековые пересказчики бретонских романов, писавшие прозой — не потому, чтобы не верили в Геркулесовы столбы или усматривали в капле воды целый мир инфузорий, а потому, что ощутили себя чем-то отдельным от эпика, не рассказчиками старого предания, а изобразителями нового, реального, либо того, что казалось реальным. Замена старой формы новой обусловлена была изменением содержания, и новая удерживалась настолько прочно, что теория романа берется упрочить ее законность, подсказывая ей особое, трансцендентальное значение — в уровень с понятиями XIX в.

Но она лучше сделает, если чаще будет прислушиваться к урокам истории. История поэтического рода — лучшая проверка его теории: она сделает невозможными слишком широкие, хотя бы и поэтические обобщения, укажет надлежащее место и тем блестящим, критическим заметкам, которыми исполнена книга Шпильгагена, и удалит из “теории романа” редко, но резко бьющий в глаза характер рецептуры. Нам, разумеется, любопытно бывает проникнуть вместе с поэтом, романистом в тайники его мастерской, узнать, например, от Шпильгагена, что, приступая к роману, он составляет вначале послужные списки всех своих героев, с их паспортными приметами; что большая часть произведений Тургенева навеяна, по его собственному признанию, действительными жизненными фактами и живыми лицами, что измышление фабулы ему давалось не легко, почему Белинский находит в нем относительную слабость фантазии и т. д. Все это — материал для характеристики внешних приемов того или другого романиста; но мы никогда не узнаем тайну единения автора с его героями, заставившую, например, Тургенева плакать над последними страницами своего романа «Отцы и дети». Процесс личного творчества «покрыт завесой, которой никто и никогда не поднимал и не поднимет» (Шпильгаген); но мы можем ближе определить его границы^{20*}, следя за вековой историей литературных течений и стараясь уяснить их внутреннюю законность, ограничивающую личный, хотя бы и гениальный почин.

Примечания А. Н. Веселовского

¹ Friedrich Spielhagen. Beiträge zur Theorie und Technik des Romans. Leipzig, 1883, стр. 135 и след.

² См. оценку этих противоположных увлечений в моих отчетах о книгах Роде (Журн. М. Нар. Пр. 1876, ноябрь, стр. 107—112, 116—118) и Шульца (Журн. М. Нар. Пр. 1882, июнь).

Комментарии

В качестве введения к кн.: *Веселовский А. Н.* Из истории романа и повести. Материалы и исследования. Вып. 1. Греко-византийский период. СПб., 1886. С. 1—27. Книга посвящена коллеге А. Н. Веселовского по Петербургскому университету филологу-классику Г. С. Дестунису (1818—1895).

Печатается по тексту: *Избр. стат.*, 1939, 3—22.

Первый выпуск «Из истории романа и повести» оказался единственным. Кроме вводной статьи, в него вошли три работы:

«Христианские превращения греческого романа. Житие Ксантиппы, Поликсены и Реввекки»;

«Эпизод о Тавре и Мении в апокрифическом житии св. Панкратия»;

«К вопросу об источниках сербской Александрии» (состоящая из двенадцати частей и занимающая большую часть тома);

а также ряд заметок.

Появление книги Веселовского вызвало отклик в научной печати, и особенное внимание привлекла открывающая ее статья «История или теория романа?»: А.Н. Пыпин (Вестник Европы. 1886. № 12. С. 790—826), В. Ягич (Archiv f. Slavische Philologie. 1887. Bd. X. S. 233—244), Н.И. Кареев (Филологические Записки. 1887. Вып. III—IV)

Во вступительной статье к *ИП*, 1940 В.М. Жирмунский предлагает следующую датировку: «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.»

Очень часто разговор о методе Веселовский начинал в связи с обсуждением чужих книг. Поскольку роман — жанр, стоящий вне классической поэтики, теоретические попытки обобщения были единичными на всем протяжении его существования. Тем более заметной стала книга известного немецкого романиста Фридриха Шпильгагена (1829—1911) «Beiträge zur Theorie und Technik des Romans» (1883).

«Книга Шпильгагена распадается на несколько статей (о “пределах” романа и о романе как одной из форм эпоса, о “различии между романом и повестью”, о “герое романа” и др.), порядку расположения которых, в общем, следует и Веселовский в своей статье. Однако чисто догматическим построениям Шпильгагена, отвлеченному теоретизированию и “техницизму” его книги, Веселовский резко противопоставляет задачу сравнительного исторического исследования, которое должно было бы проследить историческое развитие одного поэтического рода, в данном случае романа» (Алексеев, 1939).

Появление книги Шпильгагена стало для Веселовского поводом обнаружить — в полемике с ней — собственные соображения, ранее уже высказанные в лекционном курсе. К изучению романа Веселовский пришел после того, как многое было сделано им в изучении эпоса, сказки, легендарного предания, новеллы. И именно роман дал Веселовскому повод уже в самом названии работы заявить сопряжение проблем истории и теории жанра.

Таким поворотом проблемы Веселовский непосредственно предваряет свою работу над «Исторической поэтикой». Статья «История или теория романа?» открывается кратким очерком тех идей, которые спустя несколько лет А.Н. Веселовский разовьет в главе о синкретизме.

¹ Этот пример был важен для Веселовского как наглядно подтверждающий его теорию развития эпоса через лиро-эпическую кантилену, возникающую внутри обрядового действия. «Веселовский имеет в виду одно из немногочисленных свидетельств о средневековых кантиленах (лиро-эпических песнях), принадлежащее еп. Хельгарю. В биографии св. Фарона, епископа г. Мо (Meaux) VII в., Хельгарий рассказывает, что в 620 г. Лотарь II, разгневанный на послов короля саксов, посадил их в темницу, собираясь обезглавить на другой день; тогда св. Фарон явился к ним с проповедью христианской веры, а когда настало время казни,

объявил королю, что они уже не язычники, а христиане, и послы были спасены. По словам Хельгария, это событие вызвало песню на народном языке, которая переходила из уст в уста: “женщины пели ее хором и сопровождали пенье хлопаньем в ладоши”» (*Алексеев, 1939*).

Веселовский повторит этот пример в работах о «Синкретизме древнейшей поэзии», «Эпические повторения». Однако подлинность данного свидетельства будет в дальнейшем подвергнута сомнению: «Значение этой песни для истории французского эпоса оспаривалось рядом ученых, в недавнее время в особенности Ж. Бедье (J. Bédier “Les légendes épiques”, т. IV, 1913, стр. 290—335). Современный исследователь проф. Ф.А. Беккер рассматривает эту песню как сочинение самого Хильдегария, “подделку, датируемую 869 г.” (Ph. A. Becker “Vom Kurzlied zum Epos”, в Zeitschr. f. franz. Sprache u. Lit., т. LXIII, 1940, стр. 303)» (*Жирмунский, 1940, 622—623*).

На мнение Ф.А. Беккера (процитированное В.М. Жирмунским) ссылается Е.М. Мелетинский, рассматривая его как важный аргумент против «возникновения лиро-эпических кантилен по следам исторического события», против их связи с «первобытным синкретизмом», из которого, согласно А.Н. Веселовскому, возникает форма эпоса (*Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986. С. 7*).

² На Фарейских, или Фарерских, островах (лежащих к северо-западу от Шотландии и колонизированных с IX в. норвежцами) пелись песни об убиении Сигурдом (так был переименован скандинавами Зигфрид немецкого сказания) дракона Фафнира, причем пение сопровождалось мимическим изображением боя между ними (*Алексеев, 1939*).

³ В романе Лонга «Дафнис и Хлоя» пересказ мифа о преследовании Паном нимфы Сиринги влечет за собой изображение услышанного в пляске и действии: «Быстро вскочив, они пляскою изобразили всю сказку Ламона. Дафнис Пана роль представлял, Сиринги — Хлоя. Он умолял ее, соблазнял, она же смеялась, его отвергая...» (кн. 2, 37; *пер. С. Кондратьева*).

⁴ *Фемий и Демодок* — греческие певцы-аэды изображены в «Одиссее» (I, 347—350; VIII, 73, 481). О Фемии см. также ниже.

⁵ Веселовский цитирует слова, сказанные валлийским офицером Флюелленом. Валлиец плохо говорит по-английски и представляет тип «эпического мирозерцания» (таким было традиционное английское представление о жителях Уэльса). В аналогичной роли в «Генрихе IV» у Шекспира выступает вождь валлийцев Глендауэр, доводящий до белого каления Генри Хотспера своими эпическими формулами (Первая часть, III, сц. 1), которые кажутся неуместными или смешными.

⁶ Перевод В.А. Жуковского.

⁷ *Роман водворял в литературе новый жанр и интересы к обыденному, хотя бы и опозитизированному.* — Отметим здесь очень редкое у Веселовского использование слова «жанр», появившееся именно в том месте, где он подводит итог отличию романа как жанра от эпоса как рода.

⁸ «Любовь Ливистра и Родамны» — поздний стихотворный византийский роман; в нем рассказывается о царе Ливистре, который влюбился в дочь царя Хриза Родамну и, обменявшись с ней письмами, которые он, как в сказке, пересылал в замок стрелами, женился на ней; старуха-волшебница

похитила жену у Ливистра, и он отправляется на поиски ее. Таким образом, этот роман представляет собой любопытное слияние двух сказочных тем (добывания невесты и отыскания похищенной жены) со многими приемами греческого любовного романа (*Алексеев, 1939*).

^{9*} «*Климентины*» — под этим именем известно несколько памятников раннехристианской письменности, которые связывают с именем св. Климента Римского. Веселовский имеет в виду один из них, так называемый «роман» (не ранее 300 г.), повествующий об испытаниях, выпавших римскому аристократу Клименту, который принимает христианство и становится спутником апостола Петра. В книге «Из истории романа и повести» (первый раздел ее первой части — «Христианские превращения греческого романа») на примере «Климентин» Веселовский характеризует «некоторые из тех формул и приемов, развитых на почве греческого романа, которые христианский писатель, прошедший известную школу и увлекаемый внешним сходством сюжета и положений, бессознательно находил в своих литературных воспоминаниях».

^{10*} Современное видение эволюции рыцарского романа и его участия в развитии повествовательных форм, помимо классической теории М.М. Бахтина, отражено в следующих работах: *Михайлов А.Д.* Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. М., 1976; *Мелетинский Е.М.* Средневековый роман: Происхождение и классические формы. М., 1983; *Андреев М.Л.* Рыцарский роман в эпоху Возрождения. М., 1993.

^{11*} ...*беззаботная дочь царя del Garbo* — Алатиэль, которая, как явствует из аннотирующего заглавия новеллы, не была дочерью царя дель Гарбо: «Султан Вавилонии отправляет свою дочь в замужество к королю дель Гарбо; вследствие разных случайностей она в течение четырех лет попадает в разных местах в руки к девяти мужчинам; наконец, возвращенная к отцу как девственница, отправляется, как и прежде намеревалась, в жены к королю дель Гарбо».

^{12*} *Эней Сильвио Пикколомини* (с 1458 г. — папа Пий II) — итальянский гуманист, автор написанного на латыни любовного романа «Эвриал и Лукреция». *Гастар Шлик* — знатный дворянин, быстрый умом и приятный речами (как Эней Сильвио скажет в своих «Записках»), которого он знал при императорском дворе.

^{13*} *После Боккаччо волна новеллы течет неудержимо...* — Это не совсем так, ибо, несмотря на отдельных последователей, появившихся сразу вслед Боккаччо как в Италии, так и за ее пределами, «неудержимым» поток новеллистического жанра и новой прозы в целом становится в Европе лишь в XVI столетии. Это и имеет в виду Веселовский, называя далее конкретные имена и заглавия. Он перечисляет не только тех, кто писали собственно новеллы, но говорит шире об успехе новой повествовательной прозы во всем ее разнообразии. *Маргарита Наваррская* (1492—1549) — французская писательница, автор сборника («*Heptaméron*») «Гептамерон». *Роберт Грин* (1558—1592) — драматург, автор многочисленных памфлетов (в одном из которых содержится первое дошедшее до нас упоминание о Шекспире), автор пасторальных романов. *Джон Лили* (1553/1554—1606) — комедиограф, автор прославленного романа в письмах «*Euphues*» («Эв-

фюз») (1578—1580), положившего начало стилю изысканно-остроумной речи не только в английской литературе, но и в светской жизни.

Й. Викам (Vikam, 1510—1562) — выступавший во всех жанрах немецкий писатель, особенно прославившийся как автор шванков и создатель бюргерского романа.

Далее А.Н. Веселовский набрасывает очерк развития романной формы. После публикации итальянским поэтом Якопо Саннадзаро «Аркадии» пасторальный роман становится бестселлером XVI века. Его испанский вариант «Диана» (1554) создает Хорхе Монтемайор. Автором французской вариации этой формы «Астрея» (1607—1627), затмившей своей популярностью произведение предшественников, был Оноре д'Юрфе. Параллельно этому изысканному варианту жанра европейский роман демонстрирует то, что выше Веселовский назвал интересом к «обыденному», и прежде всего в своей разновидности, явившейся сначала в Испании — в *пикареске*. Сходство с этой формой очевидно в романе о бедствиях Тридцатилетней войны немецкого писателя Г.Я.К. Гриммельсгаузена «Симплициссимус» (1668). Во Франции же наметился иной путь: от прециозности д'Юрфе и Мадлен де Скюдери, среди наиболее популярных псевдоисторических романов которой был «Артемон, или Великий Кир» (1649—1653), — к признанному началу психологической прозы в романе мадам де Лафайет «Принцесса Клевская» (1678).

¹⁴ «Один в поле не воин» — роман Ф. Шпильгагена «In Reih und Glied» («В строю») (1866), переведенный (1867—1868) и ставший известным в России именно под этим названием.

¹⁵ Этот эпизод из биографии Апеллеса памятен для русского читателя по эпиграмме А.С. Пушкина:

Картину раз высматривал сапожник
И в обуви ошибку указал;
Взяв тотчас кисть, исправился художник.
Вот, подбоченяся, сапожник продолжал:
«Мне кажется, лицо немного криво...
А эта грудь не слишком ли нага?»...
Тут Апеллес прервал нетерпеливо:
«Суди, дружок, не выше сапога!»

¹⁶ *Первым сознательным теоретиком явился Huet* — Речь идет о знаменитом французском эрудите, епископе авраншском Юэ (Pierre-Daniel Huet, 1630—1721) и его трактате «Lettre sur l'origine des romans», впервые напечатанном в виде письма к Сегре как приложение к роману мадам Лафайет «Zaide» (1669); трактат этот, вышедший отдельным изданием в 1678 г., переиздавался много раз; он пользовался большой известностью и в XVIII в. был переведен на русский язык (Г. Гуэция. Историческое рассуждение о начале романов... Переведено с французского языка Иваном Крюковым. М., 1783) (Алексеев, 1939).

¹⁷ *Giraldi u его ученик Pigna...* — Юэ имеет в виду сочинение Джованни Джиральди Чинтио (1504—1573) о романах («Discorso intorno al comporre dei romanzi»). Написанное в 1549 г., оно вышло в свет лишь в 1654 г. и вовлекло автора в ожесточенный спор о первенстве с Джованбаттиста Пинья, который в том же году опубликовал свой трактат и на ту же тему (Алексеев, 1939, 524).

^{18*} *Данлоп (Дёнлоп) Джон Колин (Dunlop John Calin, 1785—1842)* — шотландец, автор едва ли не первого обзорного труда по истории повествовательной прозы вообще, — а не только английской, как значится в названии («The history of English prose fiction...». Vol. 1—3. Edinburgh, 1814). Целью автора было установить происхождение основных сюжетов (origin of fictitious Narrative). В Англии книга была встречена достаточно сухо. Данлопа укоряли за неполноту (У. Хэзлит сожалел, что совершенно выпущена в обзоре повествовательная литература в стихах), за поверхностность. Однако в Европе, особенно после немецкого перевода Ф. Либрехта (1851), исследование Данлопа получило известность. О важности этой книги для себя Веселовский говорил в *Автобиографии* (см.).

^{19*} *...смешение романа с народным эпосом, кульминирующее в изречении Смоллета...* — Веселовский в данном случае не оценил, что Смоллет был в числе тех, кто не смешивал, а своей оценкой, продолжающей его творческую практику, прокладывая путь к разграничению понятий: романа, восходящего к народному эпосу и рыцарскому повествованию, и современного романа. Для первого Смоллет пользуется старым термином — *romance*. Собственные романы, подобно Дефо и Филдингу, он предпочитает называть словом, заимствованным из документальной прозы: «приключения» (adventures) или «путешествия» (travels, expedition), — и имеющим установку на изображение (как ниже скажет Веселовский) либо «реального, либо того, что казалось реальным». Скоро в отношении этих новых повествований в английском языке установится в качестве общего жанрового обозначения слово «novel».

^{20*} *... но мы можем ближе определить его границы...* — Веселовский начал эту статью постановкой исторической проблемы — с момента рождения родов из первобытного синкретизма; завершил он ее выходом на проблему, общую для создаваемой им поэтики: «Задача исторической поэтики, как она мне представляется, — определить роль и границы предания в процессе личного творчества» (этой фразой начинается «Поэтика сюжетов»).

П.Д. Боборыкин.
«Европейский роман в XIX-м столетии.
Роман на Западе за две трети века». СПб., 1900

Художник-писатель мыслит и обобщает образами; теоретические обобщения на почве его личной практики или в границах того литературного рода, которому он сам служил, ему не всегда удаются. Причин тому несколько; самая невинная — субъективизм писателя, хотя бы проповедника объективности и детерминизма. «Опыт» по теории романа Шпильгагена так же неудачен, как исследование г. Боборыкина, первый, недавно вышедший том которого имеет самостоятельное, принципиальное для автора значение, почему и может быть рассмотрен особо.

Это — плод десятилетней подготовительной работы, старых и повторенных чтений в области шести западных литератур, и притом в оригинальных текстах (стр. XII). Оговорку автора, что он брал «материал, более или менее известный всем образованным людям, у нас и за границей» (стр. XIII), я вменяю писательской скромности; дело, впрочем, не в материале, а в постановке литературно-исторического метода, который автор считает почему-то новым, себя — его провозвестником, и в применении этого метода к эволюции романа. Главная задача труда, говорится в одном месте, «относится не к эрудиции в тесном смысле, а к обобщающей обработке того, что предполагается уже более или менее известным» (стр. XIV). Под эрудицией подразумевается, очевидно, накопление фактов — для фактов; г. Боборыкин виновен не столько в этом своеобразном понимании термина, сколько в предположении, что его читателям известен материал, который он обобщает, и все они согласились с ним в том, что такое роман, что такое сокращенный роман — новелла (стр. 425), о которой автор вспомнил лишь в отделе «пробелов и недосказов» (сл. Послесловие), многие из которых эрудит бы не допустил. Мы не требуем от автора формулы, Боже упаси, а все-таки чего-нибудь более определенного, чем следующее: «роман вбира-

ет в себя, в той фазе развития, до которой он дошел, все ресурсы трех установленных (?) форм поэтического творчества вообще: эпоса, лирики и драмы, представляя собою разновидность эпического творчества» (стр. 41). Это формула Гюйо¹ (стр. 129), но Гюйо не писал специально об эволюции романа; от автора мы вправе были ожидать постановки основной «вехи», которая дала бы нам возможность ориентироваться в последующих обобщениях. И напрасно он косится на эрудита: эрудит, быть может, ничего бы не обобщил, но наверно спросил бы себя: следует ли ему считаться с романами в стихах, составляет ли форма изложения какую-нибудь существенную разницу между ними и романами в прозе? Для автора этот вопрос остается неясным до конца: на стр. 225 он говорит о «Чайльд-Гарольде» и «Дон Жуане» Байрона, «хотя и стихотворных поэмах, но принадлежащих к области романа» (сл. стр. 265), хотя бы косвенно (стр. 324). Оказывается, что такое причисление позволительно (стр. 398), что стихотворная форма не мешает отнести «Пана Тадеуша» «к тому виду эпической поэзии, какой принято называть теперь романом, точно так же, как и нашего “Евгения Онегина”», с которого автор считает «действительное нарожение художественно-реального русского романа» (стр. 557); что если Ламартинонский «Жослен» не попал в его обзор, то потому, что не представлял никаких новых приобретений творчества. И тут же заметка: что если бы расширить стихотворным романом рамки исследования, то его первенствующий объект, роман в прозаической форме, рисковал бы потерять свое главное место (стр. 607; сл. стр. 601: о Гейне). Этого, признаться, мы не понимаем; впрочем, на стр. 494 автор отделяет повествовательную прозу, разумея роман, от «поэзии в тесном смысле», т.е. как он сам поясняет, от стихотворных произведений лирического и эпического рода.

Книга г. Боборыкина распадается на два отдела: методический и исторический, из которых первый делится на две части — отрицательную (Художественно-литературная критика в XIX веке, стр. 54 след.) и положительную (Жизнь и Творчество, стр. 164 след.; Содержание романа в его развитии, стр. 191 след.; Эволюция приемов мастерства, стр. 223 след.); второй отдел трактует о главных вехах западного романа (стр. 371 след.). Главы о Читающей публике (стр. 150 след.), о Между-литературных влияниях (стр. 252 след.), о Личности и судьбе писателей (стр. 302 след.) встраиваются в план книги, порой затемняя его.

Мне желательно было овладеть этим планом, что не легко: г. Боборыкин пишет для большой публики, просторно и дискурсивно, рьяно и плодовито, как сам он о ком-то выразился, по-

втораясь и не раз резюмируя себя в словах «От автора» (стр. IX след.), в Предисловии (стр. XVII след.), в Введении (стр. I след.), в Выводах (стр. 589 след.), в Послесловии (стр. 597 след.); как будто ищет пути или желает кого-то убедить. И «письмо» его, чтобы выразиться его термином, не всегда внятно, порой до халатности небрежно. «Попутно забирая множество лиц и эпизодов, пришлось (Гуцкову в «Римском Волшебнике») нанизывать их на одну якобы руководящую нить, не сдерживая своего чисто авторского желания набить свою вещь пикантным внешним интересом или эффектно-тенденциозным добром» (стр. 475); после Гуцкова «в немецкой беллетристике поднялись требования в сторону реальной правды, и предметом литературного изображения делались нравы, люди, природа, с гораздо большей заботой о верности наблюдения, о передаче настоящего колорита, о более требовательном мастерстве воспроизведения» (стр. 478); Вальтер Скотт своими романами «поддерживал постоянную связь публики с судьбами отечества» (стр. 495); Диккенс облакал все, чему сочувствовал, «в налет поэтических настроений» (стр. 505) и т.д. — Несколько соображений способен вызвать и словарь автора. Я не говорю о выражениях, в которых каждый узнает писателя-реалиста, любителя «красочных» эффектов и живописной правды, оберегающего собственность такой фразы, как «мирное завоевание русским романом западной Европы» (стр. 294, прим.): «это выражение было впервые употреблено в нашей печати автором настоящего труда»), дорожащего, вероятно, и картинностью следующих оборотов и слов: *напирать* на что-нибудь (настаивать, обращать особое внимание); «роман *вбирает* в себя <...> все ресурсы» (стр. 41); Жорж Санд с необычайной жадностью *вбирала* в себя чтения (стр. 327); *Notre Dame de Paris*, по сюжету и приемам, *отлиняла* (= отразилась, повлияла) на сверстниках Гюго (стр. 268), Жорж-Санд — на целую эпоху (стр. 281), на Нодье отлиняли Гёте и Юнг и т.д. (стр. 605); *почвенная* беллетристика (стр. 498); человек *бытовой*, как нынче выражаются, а не кабинетный (стр. 495); *мизеральная* смерть (стр. 526); *злободневный*, что сам автор признает жаргоном (стр. 483); веши, не только *двигательные* (стр. 381), но и поступательные (стр. 607), что граничит с чудом; *резвое* творчество (стр. 352); *делечество* (стр. 317, 327) под стать *маньячеству*; жизнь, как *свалка* appetitов и грубых страстей (стр. 431, 437, 441). — Легче, впрочем, «*отпрепаривать* <...> влияние» (стр. 267; сл. стр. 436: отпрепаровка главной страсти) подобных выражений на читателя, чем освоиться с отвлеченным словарем автора, с ценностью, которую он дает таким терминам, как *эстопсихологии*, *психо-общественный*, *психо-бытовой*, как собирательная

творческая психия европейского человечества во взаимодействии избранного меньшинства и массы, массы и маленькой кучки людей, считающих себя (?) яркими выразителями духа эпохи; кучки и отдельных умов и талантов, получающих значение чего-то как бы независимого от общего хода развития литературного творчества (стр. XIII, 160—161, 185, 187, 259; сл. 262, 282—283). Значение «собирающей психии» сокращается по мере того, как мы подвигаемся в глубь книги: автор не сумел с ней совладать, как не совладал с другими ходячими отвлеченностями, которыми орудует не всегда вразумительно. По смыслу своей задачи он не мог без них обойтись, он видимо их любит, играет ими, как другие играют в порочный «экзотизм» (стр. 427), но в его руках они таят, и читателю не всегда удастся вкусить от их смысла. На стр. 205 я встречаю напр. рубрику «идея», «что обозначается словом *замысел*, которое более цельно выражает тот момент (,), когда в душе писателя зарождается творческое ядро произведения». Очевидно, идея здесь = поэтический замысел; далее говорится *об идеях «в тесном смысле»* («в настоящем коренном значении»), философских и этико-социальных. Это не то, что творческие идеи = органические замыслы, которые художник либо находит в себе «внезапным обнаружением произвольной творческой работы», либо приобретает «путем усвоения жизненного материала»; далее они характеризуются, как «единство, совокупность целого синтетического образа». — «В истории развития замыслов (т.е. творческих идей поэтических произведений) в романе XIX века до 60-х годов включительно мы видим, как идеи (в тесном смысле: философские и т.д.) делались все более и более способными на творческую обработку, расширяли содержание замыслов, делали их крупнее по своему общечеловеческому значению, заключали в себе и более здоровые жизненные идеалы» (стр. 209, 211, 592—593). Выражаясь проще: философские и другие идеи «в тесном смысле» отражались последовательно в поэтических замыслах и образах, расширяя их содержание. Это не ново, наблюдалось и не в одном XIX-м веке; что разумеет автор под *способностью* идей «в тесном смысле» на творческую обработку, на проникновение в замыслы, остается его тайной: о Дон Кихоте говорится в другом месте, что его идея (в тесном смысле) заключала в себе жизненный материал, который напрашивался на образное воспроизведение (=замысел, сл. стр. 225); можно точно также говорить, и с большим, пожалуй, основанием, о способности замыслов обновляться содержанием нарастающих в обществе идей.

Все это рассуждение, внушенное желанием выяснить понятие поэтического замысла, совершенно не приготавливает к определе-

нию, падающему, как снег на голову: что это — единство, совокупность целого синтетического образа. — Тавтология вместо объяснения.

Возвращаюсь к плану книги. Мне кажется, автор неясно представлял себе логическое соотношение двух ее отделов; иначе не соединил бы их под одним заглавием. Во введении и первых частях труда он ратует против тех, которые обрабатывают различные виды изящной литературы с целями, сторонними области прекрасного, выставляя на первый план нравственное или утилитарное значение литературного продукта, либо руководясь в своих суждениях беспринципным, субъективным дилетантством. «Все эти направления, играющие еще роль в современной критике изящной литературы, неминуемо связаны с системой *приговоров, похвал и порицаний*, против которой в последние годы стали раздаваться, особенно на Западе, протестующие голоса тех, кто ратует за более научные приемы критики. Эта система будет держаться до тех пор, пока оценка не явится результатом объективного обследования того, как данная область творчества двигалась и почему она дала те или другие результаты» (стр. 7—8). Другими словами: изучение законов, по которым совершается эволюция поэтического творчества — установить объективные мерилы и определить относительные ценности там, где теперь царит произвол похвал и порицаний. «До сих пор большинство критиков довольствуется приемами оценщиков, которые позволяют себе бесповоротно судить, произнося похвалы и порицания. Эволюционный принцип и мог бы очистить критику от такого рода приемов» (стр. 33). По своим воззрениям на задачу критика-естествоиспытателя Сент-Бёв, «должен был бы воздерживаться от приговоров, в которых есть что-либо больше или меньше того, что прямо вытекает из предварительного обследования творческой жизни писателя». Его личная жизнь несомненно отражалась на тоне тех или иных суждений, «он бывал и слишком строг, и слишком снисходителен» и т.д. (стр. 78). Он *не был достаточно объективен*, может быть потому, объясняет г. Боборыкин, что, как стихотворец и романист не добился крупного имени (ib.); за несколько страниц (стр. 72—73) читаем, как раз, обратное: «как романист и поэт, он (Сент-Бёв) не занял выдающегося положения, и это обстоятельство отразилось на его критическом *беспристрастии*!»

Будем надеяться, что эволюционная критика избегнет в будущем подобных противоречий; пока в лице г. Боборыкина она не только не сделала никаких приобретений, не выяснила никаких законов, которые можно было бы, по выражению автора, отнести на ее актив (стр. 403; сл. стр. 448), но и потопила в неясной

фразеологии несколько уже добытых в этой области результатов. Когда читатель, осиливший первую часть книги, где отменяются старые и водружаются новые принципы, переходит ко второй, где указываются «вехи, какие были вбиваемы отдельными продуктами единичной и собирательной человеческой психии» (стр. XVIII) на пути развития романа, он невольно поставит себе вопрос, какой новый принцип будет руководить выбором вех, и приятно изумится, увидев, что все осталось по-прежнему, по обычному, что автор забыл молодые проказы первой части и незаметно для себя вернулся к старой табели о рангах.

Обозрение «вех» совершается в лишь ограниченной мере по шести литературам; приняты во внимание собственно три: французская, немецкая и английская; первая берет перевес, автор, очевидно, с нею более и знаком, чем напр. с немецкой, в обозрении которой есть недоборы. Так «Люцинда» Фридриха Шлегеля упомянута лишь в примечании к Алфавитному указателю, чем и объясняется, что проповедь женской эмансипации и свободной любви отодвинута в истории немецкого романа к влиянию Жорж Санда (стр. 463), тогда как «Wally» Гуцкова² (1835) повторяет идеи «Люцинды» (1799 г.). Хронологические границы обозрения указаны в заглавии; захватывается в известной мере XVIII-й (напр. Руссо), менее XVII-й век; далее горизонты теряются, и можно было бы пожалеть о том, если бы автор серьезно стал на эволюционную точку зрения: процессы литературной эволюции повторяются, и эти повторения дают впечатление некоторой законности. Но г. Боборыкин всецело стоит теперь на почве приговоров, похвал и порицаний, работает теми же определениями и рубриками, суетность которых признал, ставя их в укор старой критической школе: лжеклассицизм, романтизм, реализм, натурализм (стр. 10 след.). Чтобы иметь некоторое право орудовать этими понятиями, надо, чтобы автор осведомил нас, что он под ними понимает и не забывал бы — хронологии. По поводу романтизма, напр., сказано, что его необузданный субъективизм с беспорядочными полетами фантазии был подготовительною ступенью к художественному реальному творчеству, помогал широкому захвату реальной действительности в области европейского романа новой эпохи (стр. 398, 399). Сказано это, между прочем, по поводу Гофмана и Жан Поль Рихтера; а реализм Стендаля и Бальзака дает повод к таким соображениям: «Не нужно забывать, что в 1830 году романтизм был еще в полном ходу. Что представлял он собою в первую треть века? Торжество фантазии и чувства, эмоции, протест опять-таки во имя страсти, свободы вплоть до самых крайних эксцессов. Этим и поддерживался тот субъективизм, которому

нанесла удар художественно-реальная беллетристика у Стендаля и Бальзака» (стр. 445). О подготовительном значении романтизма автор забыл, забыл, что в первую треть века он не уходил в одни эмоции — и забывает нам сказать, что Бальзак читал Гофмана, что не только Бальзак, но и другие французские романисты испытали его влияние. Детальные описания Бальзака, полные часто ненужных подробностей, нередко напоминающие магазин старьевщика или антиквара, трактует ли он о политике или химии, медицине или парфюмерии — этот жанр, описаний, явившийся чем-то новым во Франции 1830—1840-х, навеян Гофманом. Я привел мнение Брюнетьера^а; автор мог бы отметить это, когда объяснял в Послесловии (стр. 598), почему не разбирал отдельных произведений Ж.П. Рихтера и Гофмана, как «*erochemachend*»^а; он предпочел ограничиться указанием, «какие новые, для Германии, элементы творческого содержания и манеры, тона и писательской фантазии они ввели в общий поступательный ход беллетристической эволюции». К Германии, оказывается, следует присоединить и Францию, чем не отрицается воздействие французской беллетристики на немецкую (стр. 461).

Элементы творческого содержания, оттенки писательской фантазии дают понятие о целом ряде таких же выражений или определений, украшающих ту или другую вежу, напр. *поэтическая правда, жизненная правда, творческий реализм, внутренняя интуиция* (стр. 481) и т.д.; верность, точность и гораздо бо́льшая трезвость чувствуется в «*Chartreuse de Parme*»^б по сравнению с описаниями Виктора Гюго (стр. 412); у Фрейтага не было творческой силы Диккенса, за то чувство художнической требовательности выше (стр. 492) и т.п. Вы охотнее миритесь с эпитетами: огромный, крупный, крупнейший, чем с отвлеченной, невесомой фразеологией, которой поступательно измеряется «удельный вес» писателей, их «сорт»; я считаю себя вправе перенести на них сказанное о читателях с запросами «сортом повыше» (стр. 410). Полагаю, что сам автор, так рьяно выступивший против системы приговоров, удивился, перечитав свою книгу и очутившись — в необойденном доме. Напрасно он уверяет себя и нас на последней странице (стр. 609), что он давал не приговоры, а оценки, сравнительные определения достоинств и недостатков того или другого произведения по отношению к тому, что было позади и что явилось позднее; без этого, говорит он, нельзя ведь и «ставить никаких вех творческой и художественной эволюции». Действительно нельзя,

^а «Эпохальный» (нем.).

^б «Пармская обитель» (франц.).

пока не выработаны ее законы, чего автор не сделал, а последовательность не эволюция, если не внести в нее условный принцип и не принять его логическое развитие за историческое. Для автора например роман XIX-го века развивается, хотя и с колебаниями (сл. стр. 232: Вертер, Рене, Оберман* представляют собою *регресс* в смысле объективности формы), по линии от субъективизма к объективности, от условности к реализму, к реальному роману, типом которого является бальзаковский. Предположим, что это фактически верно, — это будет последовательность, но если на реальный роман станут смотреть как на итог какого-то нормального, органического развития, это я сочту приговором, оценкой, аттестатом, выданным известному литературному жанру. Эта аттестация и проходит красной нитью по книге г. Боборыкина, и он принимает ее за эволюцию: бальзаковский роман — это «созидающий (?) организм», служащий главной задаче изящной литературы XIX века: «захватывать как можно ярче, правдивее и проникновеннее суть современной действительности, угадывать и воспроизводить главные течения психической жизни, принимающей в условиях данной общительности (?) характерные формы, проявляющей себя в целом ряде типов и портретов, в своеобразных особенностях частных и общественных нравов» (стр. 186). Такой роман, жизненный, *нормальный* (стр. 218), ищет соответствия «с объективной научной правдой»; эта правда, «знание, основанное на точном наблюдении», является «почвой, грунтом» для всякой литературной работы, претендующей на художественную правду (стр. 444—445); художественная правда — «слияние наблюдательности (восприятий от научной, жизненной правды) с чисто творческим почином», превращающим восприятия «в самобытные образы», так, чтобы из реальных подробностей жизни, схваченных художником, «выделялось нечто особенное, чтобы получалось впечатление, говорящее в развитом читателе тому, что мы называем чувством прекрасного» (стр. 446—447). Вот это и есть художественный реализм; в сущности автор повторил определение, данное им выше (сл. стр. 4—5) по поводу отношения жизненных идей к идеям-замыслам-образам: то же слияние жизненной правды с художественной, с творческим почином и самобытными образами, то же отрицание всего что называется направлением (стр. 593), предвзятых намерений в изящном творчестве (стр. 523), субъективизма, несовместного с его задачами (стр. 528), идеализации чувствительности (стр. 547), юмора и сатиры, в которых писательское я мешает «свободному созерцанию» жизненной правды (сл. стр. 506 след.; сл. стр. 512, 520, 583), и притом не всей правды, а избранной, потому что изображению особенных психических

настроений и страстей (как напр. у Эдгара Поэ, стр. 526) нет места в беллетристике, стремящейся к воспроизведению правдивых норм жизни (сл. ограничение на стр. 530).

Что такое «правдивые нормы жизни», как не одно из субъективных определений — приговоров, непозволительных при эволюционном методе (стр. 609). Что такое реализм, как не субъективная категория, определяющая зрительный угол известного меньшинства? Автор противопоставляет его разным условностям (стр. 168), хотя бы классической теории поэзии, мешавшей художественной правде (стр. 185), стилистическим традициям и приемам, от которых не освобождались даже гениальные люди (стр. 246, 251, 390), тогда как о лицах Бальзака говорится, что они «удалились от всех прежних условных символов, чтобы зажечь сложной и полной жизнью» (стр. 436). Дело идет, стало быть, об условностях в понимании жизненной и художественной правды, условностях, побежденных реализмом. Но я не вижу здесь противоречий. Жизнь стала сложнее, общественная роль писателя открыла ему более широкие районы наблюдений, но для французского классика XVII века жизнь с ее идейным содержанием, ограниченным кругозором сословия и двора, была таким же предметом наблюдений и восприятий, такой же жизненной правдой, как для Бальзака материал его «Человеческой комедии»; документов по человеческой природе (стр. 433) было меньше, но интерес к ним не менее интенсивен. Что касается правды художественной, то она всегда условна, адекватна реальности, жизненной правде на столько, на сколько она для известной литературной эпохи, для ее «меньшинства», суггестивна, позволяет досказывать недосказанное до полноты реального впечатления или вызываемого реальностью чувства. Когда живопись изображала близкое и далекое на одной плоскости, зритель несомненно видел в ней несуществующую для нас даль; мы требуем перспективы. Это «теперешний наш аршин», как выразился автор о Жорж Санде, говоря, что на наш вкус она претворяет жизнь недостаточно объективно (стр. 467); так и стиль Бальзака не высоко стоит «на теперешний вкус» (стр. 242). В этом смысле дантовский символизм также условен — и вместе реален, как описания *bric-a-brac*³ реалистического романа. Символизм (о нем несколько сомнений мимоходом, стр. 204—205, 588) и реализм, в отношении к художественной правде, лишь различные выражения одной и той же условности; не направления, а приемы, видимые противоречия которых ощущаются лишь в переходные поры, в смене литературных школ,

³ «Всякий хлам» (зд. «бытовые детали») (франц.).

пока они не сгладятся, и что ощущалось, как реализм, не войдет в ряды условностей и символов. Можно сказать, что задача искусства и состоит в создании таких условностей, как наш поэтический язык, как некоторые типы, емкость которых, отвечающая на спросы поколений, может быть, одно из главных условий того, что мы называем красотой. Дон Кихот для нас символ, и то, что мы подсказываем ему, несомненно шире и глубже содержания, которое раскрывалось в нем Сервантесу.

Если воззрения автора на развитие романа внушены понятным в нем влечением к роману реалистического типа, роману-исследованию (о Флобере стр. 569), что указывает не на объективно-научный принцип, а на субъективную оценку, то теоретические соображения, изложенные в первой части труда, но не нашедшие применения во второй, грешат полным несоответствием задачи автора материалу, которым он располагал. С фактами одного литературного рода, и притом субъективно освещенными, нельзя было задаться целью определить природу «прекрасного творчества» вообще — и в связи с ним «заняться эволюцией отдельного вида литературных произведений», т.е. романа (стр. 3).

Автор исходит из положения, что искусство, в данном случае изящная словесность, беллетристика, принадлежит к особой области душевной деятельности, в которой мы имеем дело не с пользой, не с отвлеченной истиной, не с целями морального свойства, а с удовлетворением потребности в красоте (стр. 4). Косвенно она может служить и целям этическим, научным и т.д., критик может пользоваться ею именно с этих точек зрения, — автор ни у кого не отнимает этого права (стр. XX), за что его поблагодарят, — но, говорит он, «не следует брать главными мерилами в деле изучения изящной литературы <...> политические, моральные и разные другие мотивы», превращая «главный предмет исследования в какой-то привесок культурной жизни», тогда как объяснения ему следует искать в самобытных законах «развития той стороны человеческой души, которая способна на чувство прекрасного и на изящное творчество» (стр. 22, 23). Искусство довлеет прежде всего себе, его оценка определяется его специальными задачами и законами, по которым совершается эволюция его явлений.

Итак: *красота, творчество*; к этому присоединяется и *литературное мастерство*; к этим рубрикам сводятся соображения автора.

Что такое *красота*, вопрос этот ставится (стр. 33, 39 след.) и не решается. Одни отрицают существование красоты вне нашего «я», другие признают; казалось бы, автору следовало подвергнуть эту «распрю подробному разбирательству» (стр. 409), но он считает это не нужным, полагая вероятным «существование некоторой

органической связи между нашей потребностью в изящном теми элементами внешнего мира, которые способствовали развитию и закреплению этой потребности» (стр. 41). Но это не решение вопроса: ведь из того, что впечатления, полученные нами от некоторых объектов внешнего мира, возбуждают в нас чувство прекрасного, еще не выходит, чтобы эти объекты были прекрасны сами по себе. Они не всегда и вызывали то чувство; тому доказательством истории вкусов, хотя бы истории художественного идеала природы, которого автор касается не раз, не попытавшись привязать к нему эволюции прекрасного. Вместо того он отделяется таким напр. сравнением: цветок, плод растений нисколько не похожи на другие его части, никто, «имеющий хотя какое-нибудь научное образование», не скажет, чтобы они подчинялись особым законам прозябания, а между тем в плоде, особенно в цветке замечается «такая своеобразная мощь органического творчества», что как-то не верится в их сродство с низменными частями организма, как корень, кора, ствол. «Но что такое роскошный цветок... как не наглядное, прочное, стоящее перед нами доказательство того, как и в мире растительном <...> последним словом, венцом так называемого прозябания является творчество художественное, создается красота, в которой <...> нельзя не видеть высшего выражения всех жизненных элементов?»

О *художественном творчестве*, но уже без метафоры, говорится много и также неопределенно. Под этим термином автор понимает психическую способность к созиданию идей и образов, простых и сложных, новых объектов, имеющих только некоторую общую связь с тем, что существует (стр. 35); так создается область художественной красоты, которую следует признать за вполне самостоятельный мир душевной жизни человечества (стр. 195). Едва ли кто согласится с автором, что, даже после его объяснения, термин творчества «совершенно определенный» (стр. 45); он отграничивает его от фантазии (стр. 192, 200), но это ни к чему не служит, ибо своего понимания фантазии автор не разъясняет, вероятно, полагая его общеизвестным. Дело творческой фантазии — создание идей-замыслов-образов, с учением о которых мы познакомились выше. Они, в сущности, и составляют содержание художественного произведения; мы знаем уже, что их следует отличать от идей в тесном, коренном смысле, из которых не все способны на творческую обработку. К сожалению, то, что сказано о замыслах в главе, посвященной содержанию романа, так запутано посторонними экскурсами, что существенное забыто, если только автор представлял его себе отдельно; забыта и эволюция, а здесь и было место, где ей приложиться. Две строки посвящены «значе-

нию сюжетности» (стр. 197), типам и общим мотивам (197—199). Сюжетности автор не придает большого значения, но замечает, что работа всего культурного человечества завещала нам «огромное творческое содержание идей, образов, сюжетов, фабул», начиная с двух гомерических поэм, которые некоторые эстетические судьи считают за нечто недостижимое. По мнению автора, недостижимости нет, шедевры могут быть и впереди: уже в греческих романах видно развитие «сюжетности и психологических мотивов, вместе с противоречием между тонкостью изобразительных приемов и подчинением известным традиционным рамкам рассказа» (стр. 202—203). Остаются традиционные рамки фабулы, типов, ибо они передаются, мигрируют (стр. 197), обновляясь стилистически и развивая свое психологическое содержание. Автор трижды цитует доказательный пример из Тэна (стр. 198, 224, 288—289): в самую блестящую пору итальянской живописи художники были ограничены незначительным количеством сюжетов из мифологии и Священного Писания, а между тем они питали «целый творческий период в развитии искусства», и «занимательность и значительность содержания» играли более важную роль в успехе произведения, чем самые сюжеты. С точки зрения терминологии г. Боборыкина это не совсем ясно, ибо сюжеты-замыслы равносильны содержанию литературного произведения; если же под содержание разумеются на этот раз не художественные, творческие идеи, а идеи в тесном смысле, этические, религиозные и другие, то представлялся случай поставить вопрос: какие из них и под влиянием каких общественных споров становились способными на «творческую обработку», как выражается автор, или какие сюжеты-замыслы переживали чередование идей и мирозерцаний, оставаясь на очереди новых художественных требований. Это поставило бы вопрос о красоте, о художественно-прекрасном на исторически-эволюционную почву, и кажется странным, почему г. Боборыкин не вступил на нее: это был бы «лучший метод» (стр. 204).

Миновал он ее и в вопросе, который, казалось, вызывал автора по существу. «Только те идеи и замыслы обнаруживают себя в изящной форме, которые имеют эстетический характер» (стр. 224). Под формой, приемами мастерства, автор разумеет стиль, особенности языка, синтаксического склада, композиции, описательные приемы и т.д. (стр. 157—163). Здесь задачам эволюционной критики была честь и место. «Своеобразность, новизна, почин, освобождение от традиций, от преемственности приемов в этой области приобреталась сравнительно труднее, чем в сфере содержания идей, настроений», говорится в одном месте; недо-

статки формы «или слишком медленное развитие новых приемов (более соответственных и содержанию и возрастающему развитию публики) накладывают руку на целый ряд произведений, иногда на протяжении веков» (стр. 227); «разные декламаторские и ораторские приемы» уступают место фразе и ритму, вызванным более искренними настроениями (стр. 246, 251). В стилистическом предании есть, несомненно, задерживающие элементы, медленно уступающие новым, но и воспитывающие их в своих формах, раскрывающиеся для нового содержания, как старые сюжеты для нового освещения. Новшества здесь нет, а есть претворение, эволюция; «ни один писатель, как бы он ни был даровит, не может создавать (язык) целиком, он пользуется готовым материалом, и его почин сказывается главным образом в комбинациях, в новом употреблении слов, в творчестве (?) образов посредством известных символов» (стр. 249). Эту точку зрения и следовало распространить на всю главу, посвященную эволюции приемов мастерства, которая, вместо того, явилась «свалкой» всяких заметок и сообщений, без видимой системы и с постоянным нарушением границ, поставленных непосредственной задачей. Мы слышим, по поводу Вертера и Рене, о «новизне приемов и тона, своеобразности языка, его благородстве и поэтическом лиризме» (стр. 225) — и XIX веку вменяется, как характерное его явление, забота о языке ради языка, как цели художественных забот; в XVII и XVIII веках он являлся, будто бы, более средством, орудием (стр. 234). Автор мог бы припомнить здесь коллективное («собирательное») явление *style grésieux*, эвфуизма. Заметки о композиции, факторе романа разбросаны как-то случайно (стр. 227 след., стр. 251), обобщения отзываются общим местом (стр. 245: двойное движение писательского мастерства: от общего к частному и от частного к общему); непонятно, зачем, в главе о «мастерстве» снова поднять вопрос о тенденциях — по поводу резонерствующих и описательных отступлений в «Новой Элоизе». Ведь в деле «формы» идейные тенденции не при чем; дело в эпизодах, какие бы они ни были, разрывающих композицию.

* * *

Мы можем так резюмировать впечатление, произведенное на нас книгой г. Боборыкина: читателям будет крайне любопытно познакомиться со взглядами нашего известного писателя на развитие, совершившееся за две трети века в излюбленной им области творчества; они поблагодарят его за тонкие наблюдения и оригинальность оценок, плод обширных чтений и наблюдений, гуманистической настроенности и — некоторой литературной партийности,

но едва ли им удастся связать приговоры романиста с положениями теоретика. Ибо г. Боборыкин искренний эволюционист лишь по вожелениям, не по методу; недостаточно говорить о его важности (стр. 589), о лучшем методе (стр. 204), надо было им проникнуться, и не строить широкие схемы эволюционного процесса, что, при настоящем положении подготовительных работ, дает в результате неосязательные обобщения хотя бы Летурно^{5*}, а начать с изучения мелочных фактов, подводя им частные итоги, поверяя их взаимно и, опираясь на них, готовить материалы для будущего синтеза. Кое-что в этом смысле уже сделано, хотя не в том районе критической литературы, который излюбил автор (Taine, Неппекин^{6*} и др.). Если б он уяснил себе неизбежность такого именно рода исследования, первая часть его книги была бы написана иначе, или не написана вовсе, не ко вреду второй.

Комментарии

Известия Отделения русского языка и словесности Императорской Академии Наук. Т. V. 1900. Кн. 3. С. 1007—1020.

Отдельный оттиск. СПб., Типография Императорской Академии наук. 1900.

Оценивая одно из первых исследований жанра романа, его типов и эволюции, выполненное известным романистом, Веселовский признает яркость писательских наблюдений во второй части, однако указывает на ее полное несоответствие части первой — теоретической. Заявка на научную объективность исследования оказывается забытой при переходе к разговору о конкретных произведениях, но и сами теоретические представления автора Веселовский не считает продуктивными. Он остро оценивает и не принимает некоторые критерии, кажущиеся Боборыкину научными и ставшие впоследствии штампами академического литературоведения: «Что такое “правдивые нормы жизни”, как не одно из субъективных определений — приговоров, непозволительных при эволюционном методе. Что такое реализм, как не субъективная категория, определяющая зрительный угол известного меньшинства?». С точки зрения Веселовского, «художественная правда» всегда «условна», и именно ее изменчивая условность должна стать предметом изучения с точки зрения поэтики.

^{1*} *Гюйо Жан-Мари* (Guyau, 1854—1888) — влиятельный в конце XIX в. французский философ, сблизивший понятия прекрасного и полезного. На него Веселовский ссылался в первой части «Исторической поэтики» — «Определение поэзии» (ИП, 2006).

^{2*} «*Wally, die Zweiflerin*» — «Валли, сомневающаяся»; роман Карла Гуцкова (1811—1878), названный по имени героини — Валли. Гуцков считался в

XIX в. одним из писателей «новой школы»; он сочетал романное творчество с философией (в духе Гегеля) и острой публицистикой.

^{3*} *Брюнетьер Фердинанд* (Brunetière, 1849—1906) — французский критик, стремившийся изучать историю литературы в плане ее жанровой эволюции. Веселовский оценил как непоследовательную «попытку систематизации в книге Брюнетьера, классика по вкусам, неопита эволюционизма, завязтого, как всякий новообращенный, у которого где-то в уголке сознания в тишине царят старые боги, — книга, напоминающая тех дантовских грешников, которые шествуют вперед с лицом, обращенным назад» («Из введения в историческую поэтику». ИП, 2006, 57—58).

^{4*} *Вертер, Рене, Оберман* — ряд героев, предваряющих романтический разлад с действительностью и названных в хронологической последовательности написания романов: Гёте, «Страдания юного Вертера» (1774); Шатобриан, «Рене» (1802); Сенанкур, «Оберман» (1804).

^{5*} *Летурно Шарль* (Letourneau, 1831—1902) — французский этнограф, социолог, чьи идеи относительно характера культуры были очень популярны. Многие работы переводились в России, в том числе «Социология по данным этнографии» (СПб., 1896).

^{6*} *Taine, Hennequin* — Об Ипполите Тэне Веселовский высказывался неоднократно, находя его метод прямолинейным и не таким уж новым (см. подробнее коммент. к работе «О методе и задачах...»). Хотя Веселовский и ставит Эмиля Геннекена (Hennequin, 1858—1888) в один ряд с Тэном, но Геннекен скорее известен своим несогласием с излюбленной идеей Тэна о важности факторов природы и климата (он полемизирует с Тэном в своей основной книге «Опыт построения научной критики»; рус. пер. 1892). Отрицая фактор природной среды, Геннекен уделяет особое внимание непосредственно психологическому контакту писателя со своей аудиторией, а также литературным связям. На русский язык была переведена книга Геннекена о Тургеневе (Одесса, 1892).

[Задача исторической поэтики]

¹⁾ *Задача исторической поэтики*: отвлечь законы поэтического творчества и отвлечь критерий для оценки его явлений из исторической эволюции поэзии — вместо господствующих до сих пор отвлеченных определений и односторонних условных приговоров.

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

а) *Красота составляет ли объект поэзии = искусства?* Имманентна ли она природе, или является категорией наших ощущений? Красота, как чувственно-приятное; общность некоторых его категорий (ритм, симметрия, волнистая линия, известные цвета, золотое деление и т.д.) и разнообразие их народных и исторических применений (контрасты и диссонансы; история цветов — до увлечения блеклыми; переживание древних критериев приятного и нарастание новых; история идеала природы); вопрос эволюции вкусов.

б) *Красота*: допустить ли ее природную имманентность, или понять ее как чувственно-приятное, преобразующееся в искусстве: искусство (живопись, скульптура) дает тот лишек, который отличает ее от фотографии; мы можем говорить об этом лишке и в искусствах, не вызывающих идею подражания. В чем он состоит?

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

д) Под *эстетическим* мы разумеем тот акт *восприятия* нами объектов внешнего мира, который посредствует между разбросанностью массовых впечатлений и тем аналитическим усвоением явлений, которое мы называем научным. В эстетическом акте мы отвлекаем из мира впечатлений звука и света *внутренние образы* предметов, *их формы, цвета, типы, звуки, как отдельные от нас, отображающие предметный мир.* Они отображают все это условно: предметы схватываются интенсивно со стороны, которая представляется нам *типической*; эта типическая черта дает ему известную цельность, как бы *личность*; вокруг этого центра собираются по смежности ряды ассоциаций.

Типичность условная: эстетические типы = внутренние образы не научные; сл. эстетические типы языка: содержательный анализ *корнеслова*, как и разнообразие *эпитетов*, указывает на *разнообразии типических восприятий, удерживающихся в народно-исторической традиции, развивающихся путем тех же ассоциаций*. — Переживание этих внутренних образов и групп ассоциаций вызывает вопрос об условиях и законах их эволюции.

Чем далее образ или ассоциация образов удерживается в предании человечества, тем более мы вправе заключить об их эстетичности.

е) *Эстетическое восприятие* внутренних образов света, формы и звука — и игра этими образами, отвечающая особой способности нашей психики: *творчество искусства. Его материалы в области поэзии: язык, образы, мотивы, типы, сюжеты — и вопрос эволюции*. (Сл. к вопросам здесь поднятым Гроос, *Введение в эстетику*, пер. Гуревича (Киев-Харьков, Иогансон) стр. 21—23, 17, 30, 33, 39, след.; 62 след.; 68 след.; 124, 126—127, 128, 132—133, 177 след.; 186, 192—193).

Комментарии

В качестве примеч. к «Поэтике сюжетов» // *Собр. соч.* СПб., 1908. Т. 1. Вып. 2. С. 9—10.

Как отдельный текст: *ИП, 1989, 299—300.*

В.Ф. Шипмарев сделал следующее примечание: «Возвращаясь в одном из последующих курсов к поднятым ниже вопросам и резюмируя их вкратце, автор [Веселовский] предпосылает своему резюме несколько общих соображений, касающихся вопроса о поэзии и поэтике. Приводим их здесь».

И.О. Шайтанов
«Историческая поэтика»:
опыт реконструкции
ненаписанного

Реконструкцию «Исторической поэтики» в полном объеме представляют оба тома настоящего издания. В первом томе все работы, написанные А.Н. Веселовским для «Исторической поэтики», собраны вместе и расположены (что никогда не делалось ранее!) согласно составленному им плану. Во втором томе предпринята попытка реконструкции *ненаписанного* с тем, чтобы восполнить отсутствующие части и разделы за счет работ сходной проблематики, создававшихся на протяжении всего творчества ученого.

Кроме того, предметом реконструкции стал метод, положенный в основу исторической поэтики. Веселовский очень рано и навсегда избрал его для себя: «Метод новой поэтики будет сравнительный» (Определение поэзии. — *ИП*, 2006. С. 83). Сравнительный метод, который мог бы стать основанием новой поэтики, не существовал в готовом виде. Его идеи нуждались в преобразовании, его приемы — в развитии. Задолго до того, как Веселовский воспользуется словом «поэтика» для определения своей системы, он будет говорить о методе, полемизировать с его различными направлениями и отрабатывать его технику в собственных работах.

Относительно того, когда Александр Веселовский начал работу над исторической поэтикой, существуют два мнения, которые могут показаться противоположными.

Издатель «Исторической поэтики» В.М. Жирмунский в комментарии к изданию 1940 года и позже не раз повторял мысль, восходящую к свидетельству самого Веселовского: «В первом моем курсе, читанном в С. Петербургском университете (1870), — сообщает Веселовский, — я затеял дать схему поэтики, приблизительно по указанной выше программе». 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.¹

¹ Жирмунский В.М. А.Н. Веселовский и сравнительное литературоведение // Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Л.: Наука, 1979. С. 103.

Другую точку зрения озвучивает А.Л. Топорков, полагая, что еще и в 1880-е годы Веселовский был прежде всего известен как исследователь «литературных источников фольклора и <...> путей усвоения христианской традиции европейскими народами. Естественно, что будущего автора “Исторической поэтики” угадать в А.Н. Веселовском было еще невозможно»¹. Это мнение подтверждается и современником, чутко отозвавшимся на работы Веселовского восьмидесятых годов и увидевшим в них новое направление исследования — теоретическое, — избранное «таким видным ученым <...> и притом ученым, который так редко подымает в своих работах общие теоретические вопросы»².

Кто же прав? Если иметь в виду проблему хронологическую, то мы имеем противоречие более кажущееся, чем реальное. Оно разрешается с помощью кавычек, которые нужно поставить или снять, произнося слова «историческая поэтика». Если говорить о книге, воплощающей законченную систему, то тогда работа над «Исторической поэтикой» началась немногим ранее, чем возник сам термин, впервые употребленный Веселовским в 1893 году при чтении лекции «Из введения в историческую поэтику». Если же иметь в виду направление научной мысли, обратившее внимание на определенный круг проблем и их решений, то прав В.М. Жирмунский, со ссылкой на Веселовского относящий начало его работы ко времени первой заграничной командировки и к отчетам, которые были присланы из Германии и Чехии и опубликованы в «Журнале Министерства народного просвещения» в 1862—1864 гг.

Это то, что касается существа дела. Что же касается репутации Веселовского, видимо, вплоть до 1880-х годов о нем не привыкли думать как об ученом, склонном поднимать «общие теоретические вопросы». Здесь есть повод посетовать на невнимательность или на непроницательность современников, поскольку взгляд, брошенный на творчество Веселовского в свете «Исторической поэтики», различает путь, к ней ведущий. Такой ретроспективной возможности современники не имели — но, видимо, у них не остались в памяти и те вопросы, которые Веселовский поставил публично при начале чтения в Петербургском университете первого лекционного курса по истории всеобщей литературы «О методе и задачах истории литературы как науки» (1870).

В 1913 г. этой работой открыли первый том посмертного собрания сочинений — «Поэтика». Это было понятно с точки зре-

¹ Топорков А.Л. Теория мифа в русской филологической науке XIX века. М.: Индрик, 1997. С. 291.

² Кареев Н.И. Литературная эволюция на Западе. Воронеж, 1886. С. 1. См. подробнее в моем предисловии: ИП, 2006. С. 20—22.

ния хронологии, которой подчинен состав в собраниях сочинений, но по сути это оказывалось забеганием вперед, поскольку и в 1870 г. и много позже Веселовский не решался назвать свою систему представлений о словесном искусстве поэтикой, полагая, что «Времена пиитик и риторик прошли невозвратно»¹. Но когда в 1940 г. В.М. Жирмунский открыл той же работой «Историческую поэтику», это было прямым своеволием составителя, поскольку Веселовский в план издания ее не подразумевал включить.

О прошедших временах пиитик Веселовский сказал в первом же из своих «Отчетов», присланном из Германии в декабре 1862 года. Эти «Отчеты» — документ научного становления Веселовского, не менее показательный, чем лекция 1870 года. Лекция, даже в формулировке задач истории литературы как науки, представляет собой первое подведение итогов. «Отчеты» содержат первые вопросы, требующие ответа и осознания академической ситуации, в которой их предстоит решать.

В отличие от лекции 1870 года, «Отчеты» гораздо менее и неполно известны. Два из них (I и III) с сокращениями того, что касается «учебной работы Веселовского», в 1940 г. в томе «Исторической поэтики» опубликовал В.М. Жирмунский. Всего же отчетов — пять. И едва ли только за отсутствием интереса к ним они оказались опущены.

Вот начало четвертого отчета: «Мы часто и много жили заимствованиями. Разумеется, заимствования переживали сызнова; внося новый материал в нравственную и умственную жизнь народа, они сами изменялись под совокупным влиянием той и другой. Итальянский Pelicapo становился Полканом русских сказок. Трудно решить в этом столкновении своего с чужим, внесенным, какое влияние перевешивало другое: свое или чужое. Мы думаем, что первое. Влияние чужого элемента всегда обуславливается его внутренним согласием с уровнем той среды, на которую ему приходится действовать».

Здесь легко узнается один из компаративных законов, позже сформулированных Веселовским, — «встречное течение». Именно потому он не боится говорить о заимствовании, что полагает «чужое» не вредным или опасным, но необходимым (как катализатор) для развития «своего». Эта же тема представлена в ряде других отчетов: насколько многосоставна провансальская культура и что она определяет в общей судьбе романских культур (II); каково соотношение английской литературы и английского языка — и шире: языка — народности — литературы (V).

¹ ЖМНП. 1863. Ч. CXVII. Февраль. Отд. 2. С. 155.

Ограниченность культурного горизонта — знак провинциализма и культурной потерянности. Тому Веселовский сам стал свидетелем, путешествуя по Сербии. В момент пробуждения своего культурного самосознания она если и расширяет кругозор, то не на Восток, не в поиске связей со славянским миром: «Во время моего пребывания в Новом Саде только что вышел сербский перевод Лермонтова: “Герой нашего времени” (перев. Поповича, редактора “Даницы”), давным-давно известного на Западе. Славянская взаимность и здесь опоздала. Я узнал между прочим, что в России французский язык чуть ли не официальный; меня пренаивно спрашивали по поводу новосадской театральной труппы, есть ли у нас в России русский театр; и выходят ли такие обстоятельные журналы, как “Даница”? А “Даница” за год, что одна книжка любого русского журнала за месяц. Вообще, в своих сведениях о России, дальше 30-х годов нынешнего столетия здесь не пошли» (IV).

Для Веселовского и такого рода опыт оказался продуктивным, чтобы в первую очередь преодолеть замкнутость русской культуры и ее мысль о собственной исключительности. Эта заслуга была оценена еще при его жизни — А. Н. Пыпиным в «Истории русской этнографии»:

По старой исторической традиции мы привыкли думать, что она [Древняя Русь. — *И.Ш.*] держалась особняком, мало сносилась с другими народами, имела небогатую, почти только церковную письменность, рано отделилась от католического Запада и его литературного содержания и таким образом создала себе свою исключительную область поэтических сказаний; между тем, исследование раскрывало следы неподозреваемого ранее общения, путем которого приходила масса чужих преданий и воздействий культурных <...> необходим был новый пересмотр всего состава народного предания, новое указание своего и чужого, распределение мифологических и чисто поэтических элементов, расположение их (насколько возможно) по хронологии народной жизни и письменности, определение их источников <...> Этот труд предпринят был в особенности г. Веселовским¹.

Этот труд займет десятилетия, но задача для него будет впервые поставлена в беглых — в несколько страниц — отчетах, присылаемых из-за границы академическим стипендиатом (вчерашним студентом — 24—25-летним человеком). Отчеты производят впечатление, которое, наверное, должны производить юношеские

¹ Пыпин А. Н. История русской этнографии. Т. 2. СПб., 1891. С. 256, 257.

записи гениального физика или математика: зная перспективу, видишь, что практически все — на уровне вопросов, а иногда и на уровне методологических догадок — намечено.

Сама атмосфера научной жизни, в которую окунулся Веселовский по приезду в Германию, ускоряла мысль, столкнувшуюся с тем, что мы теперь назвали бы «научной революцией». Именно так ее воспринимал и описывал Веселовский:

В области историко-филологических наук совершается теперь переворот, какого не было, быть может, со времени великого обновления классических знаний. Перевороты всегда соединены бывают с неожиданным расширением кругозора в нравственном и физическом смысле <...> Переворот наступает, когда в это тихое развитие из своих собственных начал вторгается масса новых начал и фактов, с которыми приходится считаться (III).

Умение «считаться» с совокупностью новых «начал и фактов» предполагает построение новой научной системы (по Т. Куну — парадигмы). Тогдашний предел научной новизны для гуманитарной науки как будто бы все еще представляла позитивистская аналогия с естественным знанием. Веселовский довольно рано отстраняет ее от себя (не в силах, однако, переубедить своих будущих критиков, которые и по сей день именуют его позитивистом). Для него Бокль и Тэн — краткое юношеское увлечение: «История не есть физиология; если она развивается на исключительно физиологических началах — она уже не история. Бокль попытался сделать для европейской исторической жизни, что возможно разве для каких-нибудь эскимосов или готтентотов, да и то пока они не увидели первого иноземца...» (III).

Приход первого же иноземца создает ситуацию, которую невозможно понять из эволюционно-растительных начал: «Первый иноземец уже возмутил бы физиологический покой их жизни, правильный ход их мысли нарушил бы обмен с чужой мыслью, выросшей на иной почве, в другом круге представлений».

Первый же иноземец являет собой *повод для сравнения*, а сравнение — повод выйти из позитивистской аналогии. Только сравнительный метод видится Веселовскому настолько универсальным, чтобы, не отвергая «физиологических начал» («климата, пищи и природных условий»), обратиться к истории самого человека, не заслоняя ее «физиологией»: «Одним словом, строится история над человеком и вопреки человека, между тем как следовало бы построить ее из самого человека, как физиологической и психологической единицы, состоящей, разумеется, под влиянием

окружающего, но имеющей достаточно материала в самой себе, чтоб из самой себя развиться».

Сравнительный метод первоначально возник (о чем и сегодня любят напоминать в словарных статьях о компаративистике) в области сравнительной анатомии. В гуманитарной сфере первыми объектами сравнения стали миф и язык. Но продуктивный метод требует все нового пространства, расширения: «Недаром Штенцлер еще в этом году провозгласил сравнительную грамматику частью сравнительной истории культуры».

В начале своей деятельности Веселовский стал свидетелем совершающегося научного переворота. На то, чтобы принять в нем участие, потребуется вся оставшаяся жизнь: накопить факты, осознать начала, построить систему поэтики, чего он до конца довести не успел (хотя продвинулся несравненно дальше, чем принято думать).

Причину своей неспешности Веселовский также очень рано осознал и объяснил — в момент подведения первых итогов в 1870 г. В лекции он несколько раз повторяет слово «обобщение». Чувствуется, что автору ведомо теоретическое искушение, но побеждает ответственность: «...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. Работа более или менее продолжительная, смотря по обширности предмета...»

Предмет, намеченный Веселовским для изучения, был обширен — история литературы, взятая в истории общественной мысли и представленная как история культуры. Новизна ее изучения «состоит в методе, которому я желал бы научить вас и, вместе с вами, сам ему научиться. Я разумею метод сравнительный». Он уже дал немалые результаты: «...на почве литературы <...> сравнительно-исторический метод во многом изменил ходячие определения поэзии, порасшатал немецкую эстетику».

И едва ли не главное достоинство сравнительно-исторического метода состоит в том, что он не подталкивает к поспешным обобщениям, а позволяет собирать и обдумывать факты. Если же кто-то начинает спешить, то Веселовский готов вступить в полемику. Основным ее полем становится для него *сравнительная мифология*.

Во фразе Веселовского о том, что «мы часто и много жили заимствованиями», мы сегодня различаем другие смысловые оттенки, чем те, которые должны были звучать в 1862 г. Для нас не секрет, почему В.М. Жирмунский не решился опубликовать этот текст в 1940 г. и как бы он прозвучал в 1949 г., когда и без того Веселовский был объявлен космополитом. В то же время сама идея

заимствования — общее место компаративистики. Но в 1862 г. она отнюдь не была таковым, а манифестировала принадлежность к новейшей научной теории, достаточно дерзкой, бросающей вызов влиятельному учению — сравнительной мифологии.

Историю этого научного вызова обычно представляют так, что в своем предисловии к индийским сказкам «Панчатантры» (1859) Теодор Бенфей предложил альтернативу мифологическому способу объяснения сходства в повествовательных сюжетах. Веселовский сразу же оценил значение новой теории, отвечая ее оппонентам: «Заимствование, видите ли, оскорбительно, наследство не оскорбительно, хотя наследство то же заимствование, особенно из таких далеких рук, как наши праотцы на Иранской возвышенности» (Отчеты о заграничной командировке. III). Он готов поддержать «теорию заимствований», но — как видно из приведенной цитаты — *не собирается отменить сравнительной мифологии*. Эти подходы различны, но, по сути, оба имеют дело с заимствованиями. И Бенфей ничего не отменял, он лишь сделал существенную поправку.

В своей первой большой работе, выполненной на сравнительном материале, — докторской диссертации «Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине» (1872) — Веселовский в самом начале и со всей определенностью говорит о том, что речи о замене одной теории другой нет, что мифологическая гипотеза «принуждена поступиться долей своего господства историческому взгляду», но именно — долей, а не уйти со сцены. Гримм и Бенфей «не исключают друг друга», и оба направления «должны идти рука об руку, только так, что попытка мифологической экзегезы должна начинаться, когда уже кончены все счета с историей»¹.

Об этом приходится напоминать так настойчиво, потому что Веселовскому не поверили. В нем заподозрили убежденного противника мифологического подхода, и подозрение только нарастало с течением времени, чтобы укрепиться в XX веке: от О.М. Фрейденберг до Е.М. Мелетинского.

Неоднократно полемически высказываясь о сравнительной мифологии, Веселовский *сомневался не столько в мифе, сколько в корректности применения сравнительного метода*. Попытка вывести все разнообразие сюжетов из единого мифологического источника представлялась ему либо упрощающим редуционизмом, либо произвольным обобщением. Упрощение виделось там, где европейские

¹ Веселовский А. Мерлин и Соломон. М.: Эксмо-пресс; СПб.: Terra fantastica, 2001. С. 17–18.

эпические и сказочные сюжеты, даже не пытаясь выяснить их природу и происхождение, возводили к источникам в небесной мифологии Древней Индии. Этот прием Веселовский подробно разобрал в развернутой рецензии на книгу Анджело де Губернатиса «Животная мифология» — «Сравнительная мифология и ее метод» (Вестник Европы. 1873. Кн. V, октябрь). Однако произвольные попытки расширить круг источников, скажем, при замене Индии на Египет вызывали еще более резкую оценку: «...произвол толкований и “чаромутие” достигают пределов, до каких никогда еще не доходил ни один мифолог сравнительного направления, как бы он ни был боек»¹.

Веселовский проницательно угадывал опасность мифологических построений: «Но что более всего повредило ее [сравнительной мифологии] делу в глазах серьезных деятелей — были *преждевременные обобщения*, попытки популяризации. Еще наука не определилась, не выяснила себе ни свойств своего материала, ни приемов исследования: она едва успела выставить несколько вопросов, задаться двумя-тремя гипотезами — а уже книги Кокса и Бюрнуфа спешат познакомить публику с ее результатами, которых еще нет, с целой системой, когда она еще в работе и может еще перестроиться так или иначе, смотря по данным, какие принесет с собою изучение какого-нибудь специального ряда фактов» (там же).

Очередной случай поспешного обобщения? Да, но случай, далеко выходящий за пределы научной гипотезы, поскольку популярный британский историк Дж.У. Кокс и почтенный французский филолог Эмиль-Луи Бюрнуф почти одновременно выступили с книгами по мифологии древних ариев. «Мифология ариев» (The Mythology of the Aryan Nations, 1870) Кокса до конца века будет издана 18 раз и вместе с «Наукой религий» (Le science des religions) Бюрнуфа послужит в следующем XX столетии возникновению другой мифологии — нацистской. Этого Веселовский, разумеется, знать не мог. Он просто чувствовал опасность поспешных обобщений, особенно когда они подрывали основание сравнительного метода, на который он возлагал надежды.

И тем более внимательно сопровождал сомнениями, вынеся это слово в название своей первой большой научной работы, опубликованной в России, — «Заметки и сомнения о сравнительном изучении средневекового эпоса (По поводу итальянских сказок)» (ЖМНП. 1868. Ч. CXI. Ноябрь. Отд. 2). Об этом времени своей жизни Веселовский вспоминал в автобиографии: «...я так освоил-

¹ Веселовский А.Н. Сравнительная мифология и ее метод // Веселовский А.Н. Собр. соч. Т. 6. Статьи о сказке. 1868—1890. М.; Л., 1938. С. 126. В дальнейшем ссылки на все работы, вошедшие в настоящий том, даются в тексте — с указанием страницы.

ся в Италии, что о России перестал думать: интересы у меня явились местные, явилась даже идея и возможность совсем устроиться в Италии. В это время я получил письма от Буслаева и Леонтьева: звали на кафедру в Москву...». Так что первая большая работа была научным итогом, который Веселовский мог предъявить по возвращении на родину. И речь в ней шла о сравнительном методе.

Суть сомнений, высказанных Веселовским в 1868 г., сводится к тому, что мифологическая гипотеза затемняет смысл происхождения эпического материала:

Нам кажется, что в новейших исследованиях средневекового суеверия, при непременном желании добраться, во что бы то ни стало, до мифического зерна (даже там, где оно не существует), обращается слишком мало внимания на физиологию народного творчества, и тем самым упускаются из виду очень многие жизненные его процессы. Упущена из виду та *пластическая сила*, которая творит в сказке, песне, легенде, не столько развивая их внутреннее содержание (что собственно и подлежит мифологической экзегезе), сколько их чисто формальную сторону.

Мифологическая основа эпических сюжетов может быть общей или возникшей независимо друг от друга при сходных условиях, но повествовательное оформление есть плод «народного суеверия» или его христианской перелицовки, а прежде всего — пластической силы, заключенной в языковом воображении. Объяснить эти процессы «мифологической экзегезой» невозможно. Они требуют кропотливого восстановления контактов внутри своей культуры, а уж потом — на пересечении культур или в поисках их общего истока: «...требуется объяснить жизненное явление прежде всего из его времени и из той самой среды, в которой оно проявляется, и лишь тогда раздвигать границы сравнения, когда ближайшие условия не дают исследователю удовлетворительного ответа».

Поспешного установления взаимодействий (в рамках теории заимствований) Веселовский опасался не менее, чем поспешного применения мифологической гипотезы, и предупреждал против этого уже в своих ранних работах:

Недостаточно предположить возможность взаимодействия или влияния, чтоб объяснить сходство, бросившееся в глаза; необходимо доказать эту возможность, раскрыть, по каким путям протягивались влияния и где они скрещивались, чтобы снова разойтись в разные стороны, разнося с собой те же сказания, но уже дифференцированные, обогащенные обоюдным обменом.

Первые абзацы докторской диссертации Веселовского как будто бы вписываются в его полемику с мифологической школой, но необходимость разработки сравнительного метода почти тотчас же приводит его к осторожному применению и бенфеевских идей, поскольку «вопрос о влиянии восточных сказаний на повествовательную литературу Запада остается по-прежнему» в таком положении, что ни одна из гипотез не исключает другие, «но ни одна из них не доказана».

В своей полемике с мифологической школой Веселовский не отдавал предпочтения «бенфеевскому» методу. Для него это были два равно обязательные и равно ожидающие разработки подхода к сравнительному изучению того, что в рамках «исторической поэтики» он назовет «поэтикой сюжетов». Это будет последняя часть, над которой он успеет поработать, но которую не успеет ни завершить, ни опубликовать. Задача ее создания была намечена сорокаами годами ранее в первых же работах ученого по сравнительному изучению эпического материала. Буквально десятки конкретных работ Веселовского на протяжении всего этого времени демонстрируют, как он разрабатывал и усовершенствовал технику сравнительного исследования, восстанавливая всемирную миграцию сюжетов и идей.

Хронологически Веселовский — один из первых, кто не просто предложил заниматься «историей идеалов», но включил этот подход в свою систему литературы, взятую в широком культурном контексте: *сюжет — идеал — жанр*. Такой установлена последовательность ключевых понятий в исторической поэтике согласно расположению ее частей. Но она не прижилась в истории идей в тех ее вариантах, которые утвердились в XX веке. Историей идей занимались преимущественно не в литературном контексте (хотя литература, разумеется, служила источником примеров), а в контексте культуры — Шпенглер; в контексте интеллектуальной истории — американская школа истории или биографии идей; в контексте языка — изучение концептов, столь распространившееся в последнее время.

Ни одно из этих направлений не чуждо тому, что Веселовский называл «историей идеалов», но ни одно из них не предполагает включенности в поэтику или даже сознательно уводит от нее. Свидетелем такого рода исследования культуры Веселовский стал во время первого же своего визита в Германию — и тогда же подверг его сомнению: «Цельного ничего не вышло, всего понемногу, политическая история и быт, археология и литература, философия и чего-чего еще нет? Что если все науки поднимутся и пойдут походом на *Kulturgeschichte*, и всякая возьмет свою часть? Всю Kul-

turgeschichte разберут по частям и ничего не останется» (Отчеты о заграничной командировке. I).

В этом разнообразии составляющих Веселовский предлагает найти смысловой центр — и находит его в литературе: «...история литературы и есть именно история культуры» (там же).

Интеллектуальная история XX века видела свою задачу в другом — освободиться от литературности или, во всяком случае, от литературоцентричности.

Как школа история идей наиболее памятно утвердила себя в 1920-х годах в США. В 1923 г. в Университете Джона Хопкинса создается клуб истории идей. Среди его основателей — А.О. Лавджой, Дж. Бозс. К ним примыкает М.Х. Николсон, исследующая роль науки как культурного фактора. У истоков школы стояли философы, ищущие контакта с учеными разных — не только гуманитарных (и даже преимущественно негуманитарных) — профессий, чтобы проследить движение основных понятий в широкой сфере истории культуры.

Методология школы формировалась с тем, чтобы истории философии как последовательности разного рода «измов» и великих имен противопоставить изучение ментальности. Отвергая гегелевскую «философему», историки идей изначально занимаются тем, что много позже М. Фуко назовет «эпистемой» — идеей, не оторванной от корней, от своего непосредственного повода, от процесса познания и восприятия, от образного и языкового воплощения. История идей, в отличие от истории философии, более сосредоточена на «внутренней форме» понятий и образов, в которых выражает себя мысль.

В статье, посвященной пятидесятилетию «Журнала истории идей» (1990, № 3), его тогдашний главный редактор Д.Р. Келли подвел некоторые итоги существования школы, отвечая на три вопроса: что такое история идей? Как она пишется и что собой представляет? В каком отношении она находится к философии и какой ей предстоит быть?

Своими предтечами историки идей видели В. Кузена с его понятием «культурной среды», В. Дильтея с его представлением о единстве и специфичности духовного бытия личности. Им близко убеждение, возникшее в XVIII веке (И.Г. Гердер, Ж. Кондорсе), что философия более, чем принято считать, зависима от языка, хотя среди тех, кто предупреждал против излишнего доверия к языку как пути познания идей, был основоположник школы А.О. Лавджой, вступивший по этому поводу в полемику с Лео Шпицером.

Ключевой термин «школы истории идей» — «unit ideas» — восходит к «элементарным идеям» немецкого этнографа и антрополога Адольфа Бастиана (1826—1905). Веселовский, кстати, нечасто, но упоминал его имя (однажды в работе «Психологический паралле-

лизм и его формы в отражениях поэтического стиля»). Мысль Бастиана о том, что человечеству в целом присуще сходство психической организации, объясняющее наличие у разных народов общих образов и представлений, оказала большое влияние на развитие антропологии вплоть до идеи «коллективного бессознательного» у Карла Юнга. В свое время М.К. Азадовский высказал предположение, что труды Бастиана в не меньшей мере, чем английских этнографов, оказались важными для Веселовского в плане разработки учения о самостоятельном генезисе или самозарождении идей¹.

В истории мысли и культуры следует определить круг понятий, которые, будучи выявлены и исследованы, дадут возможность судить о меняющемся сознании. Классической работой «школы истории идей» становится книга А.О. Лавджоя (1936), посвященная Великой цепи существ (иначе — Великой цепи бытия)². История этого образа прослеживается от одной фразы у Платона до эпохи романтизма в качестве воплощения идеи полноты и цельности мироздания, простирающегося от червя до Бога.

Идеи рассматриваются в своих образных воплощениях, неотделимо от них. Скажем, историк идей, занимаясь сенсуализмом Локка, сосредоточится на образе *tabula rasa* в его связи и соседстве с другими сходными метафорами: чистого листа, темной комнаты, зрения вообще³.

В ее современном состоянии история идей смыкается с «археологией знания» Мишеля Фуко, «тропологией» Хейдена Уайта. Основными исследовательскими вопросами в отношении идей становятся следующие: какими интеллектуальными матрицами формируется мысль, что представляет собой «опыт традиции» (Х.Г. Гадамер), каким был контекст возникновения, развития и восприятия мысли? Однако история идей продолжается и на путях более традиционного прослеживания биографии основных понятий в истории культуры (романтизм, классицизм, барокко) или рождения современных политических идей (Исайя Берлин).

Не будет преувеличением сказать, что в XX веке история идей, манифестированная или подразумеваемая, сформировалась как важнейшая составляющая всей методологии гуманитарного знания. По мере того, как все глубже разочаровывались в великих идеологемах

¹ Азадовский М.К. А.Н. Веселовский как исследователь фольклора // Изв. АН СССР. Отд. общественных наук. 1938. № 4. С. 105.

² Lovejoy A.O. The Great Chain of Being: A Study of the History of Idea. Cambridge (Mass.), 1942. Русский перевод: Лавджой А. Великая цепь бытия. М.: Дом интеллектуальной книги, 2001.

³ См.: Vogt Ph. Seascope with Fog: Metaphor in Locke's Essay // Journal of the History of Ideas. 1993. № 1. С. 1—18.

(«измах»), все настойчивее хотели рассмотреть непосредственный состав знания и, следовательно, установить набор существенных для него показателей. Концептуальным обобщениям предпочли непосредственные реакции: мысли, эмоции, аффекты. Где они зафиксированы? Едва ли не прежде всего — в литературных текстах. Литература была неизменной соучастницей в истории идей, но история идей, вопреки мысли Веселовского, была все менее склонна соучаствовать в понимании литературной специфики — поэтики.

Для истории идей, как полагали, достаточно безразлична природа порождающих текстов. Более того, отношение к текстам, исходящее из некоей предустановленной их иерархии или классификации, мешает пониманию сплошной «текстуальности истории»: бытовое письмо или счет из прачечной равноправны с текстами «Гамлета» или «Дон Кихота». Эта позиция сторонников влиятельного «нового историзма»¹, может быть, и оправдана на пути к «поэтике культуры», но не к поэтике текста. Впрочем, достаточно сомнительно, что сведения, добытые для «поэтики культуры», окажутся корректными при извлечении из текстов неустановленной жанровой природы. Чтобы иметь дело с текстами, нужно уметь их читать.

Что же мы имеем в результате развития истории идей и как с нею соотносится поэтика Веселовского? Слово тогда виделось организующим центром культуры, а сегодня перестало им быть. Сегодняшняя «поэтика культуры» рассматривает культуру как текст, но отказывает литературному тексту в какой-либо исключительности или даже специфичности. Поэтика, которую строил Веселовский, выводила общекультурные законы из понимания словесного искусства в его развитии.

Нет сомнения в том, что со времени Веселовского история идей приобрела большой фактический и методологический опыт. Но проблема, какой он ее поставил — в плане исторической поэтики, — была не принята к решению, а фактически отменена. Во всяком случае, сегодня есть смысл поставить ее заново, не отбрасывая мысль о «поэтике культуры», но корректируя ее необходимостью понимания специфики текстов — и в первую очередь тех, которые мы можем назвать для данного случая — литературными, художественными или поэтическими.

Было бы несправедливо сказать, что история идей никогда не давала повода к исследованию поэтики текста. Можно найти немало конкретных работ, где идеи самого разного рода становились для нее составляющей или даже поводом. История литературы, к

¹ См.: Шайтанов И. «Бытовая» история // Вопросы литературы. 2002. № 2. С. 3—24.

счастью, пишется не только по методологическим предписаниям, но нередко — скрыто или явно сопротивляясь им. Однако если взглянуть со стороны истории идей, то едва ли не на всем ее протяжении и со все возрастающей убежденностью методология этого направления была равнодушна, а в последние десятилетия и прямо враждебна к поэтике. Современный теоретизм узаконил потребительское отношение к литературе как к необходимому поставщику текстов, отчуждаемых от нее «текстуальностью истории».

Раздел «История идеалов» должен был завершать вторую часть «Исторической поэтики» и следовать сразу за «Поэтикой сюжетов». В том едва ли окончательном, но позднейшем варианте плана, который был опубликован В.М. Жирмунским в 1959 г., этот раздел имел следующий вид:

История идеалов.

- а) История *Naturgefühl* <чувства природы>.
- β) Идеал красоты в историческом развитии.
- γ) Мифологическое, символическое и аллегорическое мирозерцание...¹

На других листах рукописей Веселовского (Рукописный отдел ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом). Ф. 45. Оп. 1, Ед. хр. 159. Л. 103 и др.) мелькают варианты этих пунктов: «История поэтических идеалов (и типов)... Поэтические и общественные идеалы». Или пояснения к ним: «Выбор определен свойствами поэтического опыта... материал образов дают природа и [нрзб] Мы разберем а) историю идеала природы в) историю идеала красоты с) историю идеала любви в связи с вопросами (семья, женственность, договоренность) d) идеал героизма (долга, славы)».

Обещанного Веселовский исполнить не успел. Он лишь начал собирать материал. Так сразу вслед за планом к *Naturgefühl* он сделал выписки из книги Альфреда Бизе о развитии чувства природы у древних греков (*Die Entwicklung des Naturgefühls bei den Griechen*. Kiel, 1882). Но за пределами «Исторической поэтики» остаются работы на темы тех или иных «идеалов». О книге Бизе Веселовский написал рецензию для *ЖМНП* (1883. Ч. ССХХХ. Сентябрь. Отд. 2 С. 105—112). Любви в связи с вопросами «семьи, женственности» посвящена его ранняя работа «Из истории развития личности: женщина и старинные теории любви» (1872). Истории идеала красоты — небольшая поздняя работа «Из поэтики розы» (1898).

¹ Русская литература. 1959. № 3. С. 121.

Все они имеют оттенок предварительности, обозначенный в самом названии — «из...» (как отдельные работы, создававшиеся уже в рамках «Исторической поэтики»: «Из введения...», «Из истории эпитета...»). Но они позволяют судить, каким был бы подход Веселовского к истории идей: раздел, ей посвященный, предварял бы третью и четвертую (ненаписанные) части «Исторической поэтики» — «Личность поэта» и «Внешняя история поэтических родов и частные процессы литературной эволюции».

Без перспективы «личности» и «жанра» смысл исторической поэтики оказывается сильно урезанным, как и все сделанное Веселовским. Без них историческая поэтика может действительно показаться задержавшейся в «долитературном периоде сюжета и жанра» (О.М. Фрейденберг). Проблема личного творчества, как известно, не только запланирована Веселовским, но ввиду нее сформулирована вся задача новой поэтики: «Задача исторической поэтики, как она мне представляется, — определить роль и границы предания в процессе личного творчества» (ИП, 2006. С. 537).

Ненаписанным частям легко отыскать аналоги в творческом наследии Веселовского. Достаточно напомнить о некоторых основных темах его научного исследования: он начал свою карьеру как историк итальянского Возрождения и никогда не изменял этой первоначальной специальности италиниста, фактически завершив свой путь монографией о Боккаччо и исследованием «Книги песен» Петрарки. С 1870-х годов в поле его зрения была жанровая история — развитие романной формы. При рассмотрении любого из этих предметов: эпохи Возрождения, личного творчества, жанра романа — Веселовский оставался верен сравнительному методу и, следовательно, задаче создания поэтики.

Эпоха Возрождения, когда ею начал заниматься Веселовский, была еще новой проблемой, особенно — для сравнительного изучения. Первые попытки создания сравнительной истории литературы были предприняты французскими учеными на материале европейского Средневековья, которое в силу невыевленности национальных культур и наличия общего культурного языка — латыни — казалось наиболее подходящим объектом. Это были книги Абея Франсуа Вильмена (Villemain) «Tableau de la littérature au moyen age en France, en Italie, en Espagne et en Angleterre» (2 vols, 1830) и Жан-Жака Ампера (Ampère) «Histoire de la littérature française au moyen age comparée aux littératures étrangers» (1841).

Веселовский уже во вступительном слове к магистерской диссертации («Взгляд на эпоху Возрождения в Италии», 1870) утверждает, что «эпоха Возрождения, Renaissance XV—XVI в., принадлежит к тем эпохам, на которых с особенным вниманием

останавливается историк, который бы задумал приложить к фактам литературной жизни сравнительный метод...» И обосновывает свое мнение тем, что именно тогда «народы выступали из космополитической цепи, в которой империя и католицизм держали все средневековое человечество».

Повод для сравнения есть только там, где в силу входит культурное различие. И смысл Возрождения видится Веселовскому именно в сопоставлении античного прошлого с настоящим, а в настоящем — различных судеб национальных культур. В результате возникает оценка Возрождения в Италии, не только расходящаяся с недавней и навсегда классической книгой Я. Буркхардта (1860), но и по сей день вызывающая полемический отклик. Так, первый том новейшей «Истории литературы Италии» начинается с назидательно-полемического ответа Веселовскому: «Неправильно, как это делал А.Н. Веселовский, а вслед за ним и некоторые советские ученые в 30—40-е годы, противопоставлять “ученые” *studia humanitatis* якобы “народному” ренессансному гуманизму...»¹

Разность точек зрения в нем определяется пониманием культурного контекста, внутри которого исследователь формирует свою концепцию Возрождения. Для Веселовского явление культуры всеохватно и всесторонне в отношении национального бытия. Историческое достоинство каждого фактора оценивается в зависимости от его способности участвовать в становлении целого. Культурное воспоминание как таковое с точки зрения Веселовского мало чего стоит. Отсюда уничижительный вывод о смысле подражания античности в Италии XV—XVI вв., где оно не привело к созданию национальной культуры в рамках данной эпохи. Этот вывод сделан в сравнении с тем, каким был культурный результат эпохи к Северу от Альп, где «Возрождение являлось раскрытием нового культурного принципа...» («Положения к диссертации “Вилла Альберти”»)

Свою концепцию итальянского Возрождения Веселовский впервые обнародовал на русском языке в том самом 1870 г, когда он пообещал слушателям своего первого университетского курса всеобщей литературы начать учиться вместе с ними сравнительному методу. Для Веселовского было свойственно опережать свои обещания. Однако замысел «Исторической поэтики», манящей и незавершенной, все еще побуждает к недоверию, будто Веселовский пообещал больше, чем успел сделать. Оценивая поэтику, подзревают (как правило, не зная или не принимая во внимание даже ее опубликованного плана), что она не рассчитана на оценку личного творчества; судя о книгах, посвященных творчеству пи-

¹ История литературы Италии. Т. 1. М.: ИМЛИ РАН «Наследие», 2000. С. 11.

сателей, полагают, что в них слабо сказался Веселовский — автор поэтики: «...когда дело доходит до ярких поэтических индивидуальностей, “генетизм” у него дополняется биографизмом. Здесь сказывается не только “позитивистская” ограниченность А.Н. Веселовского, но и слабое развитие в его время теории литературы как специфической дисциплины»¹.

Уличить Веселовского в «позитивизме» — общее место. Интересно, что имеют в виду? Не говорят, ограничиваются констатацией «ограниченности». Что же касается «теории литературы», то, вероятно, этой «слабо» развитой дисциплины в современном смысле слова тогда и вовсе не существовало. В целом же этот пассаж (как и многие другие в статье Е.М. Мелетинского) — отзвук традиционного недовольства Веселовским, наследственного у представителей мифологической школы.

Но действительно ли в работах о писателях итальянского Возрождения «генетизм» у Веселовского «дополняется биографизмом» или даже «дополняется и вытесняется»? Неужели «Веселовский, меняя исследовательские ракурсы, менялся так же, как какой-нибудь средневековый автор при переходе из одного жанра в другой»²?

М.Л. Андреев начинает (как будто бы соглашаясь с Е.М. Мелетинским) с того, что замечает: «...акцент на предании ставится Веселовским только в специальных дантоведческих работах», — а «личный почин» сводится к «эмоциональной биографии поэта, преобразованной в магистральный сюжет его творчества»⁴. Как наиболее яркий тому пример — монография о Боккаччо.

Веселовский исходил из биографической легенды, творцом которой был сам Боккаччо и которая с тех пор была опровергнута. Но в данном случае — методически — это значения не имеет и не дает повода полагать, будто здесь (или где-либо еще у Веселовского) «биографизм» вытеснил предание, т.е. традицию. Ее понимание не сводится к установлению источников, а ее развитие в эпоху «личного почина» точно оценивает по Веселовскому (хотя на языке других понятий) М.Л. Андреев: «Эволюция, как можно видеть, совершается от субъективности, уже не растворенной в объективной безличности форм и формул, но еще не способной ею овла-

¹ Мелетинский Е.М. «Историческая поэтика» А.Н. Веселовского и проблема происхождения повествовательной литературы // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. С. 26.

² Андреев М.Л. А.Н. Веселовский // Андреев М.Л. Литература Италии. Темы и персонажи. М.: РГГУ, 2008. С. 271.

³ Там же. С. 273.

⁴ Там же. С. 273—274.

доть, к такому художественному моменту, когда индивидуально-психологическое начало само становится объективным фактором и начинает художественно перестраивать материал традиции»¹.

Получается, что Веселовский не менял своего метода в зависимости от предмета исследования, но сам метод позволял ему видеть то, что он и хотел увидеть: *изменчивую роль и подвижные границы «предания в процессе личного творчества»*. Монография о Боккаччо об этом свидетельствует.

Из трех книг о писателях, изданных в последние десять лет жизни Веселовского и, значит, одновременных его работе над «Исторической поэтикой»: Боккаччо, Жуковский, Петрарка, — монография о Боккаччо — важнейшая в плане поэтики. Книги «В.А. Жуковский. Поэзия чувства и “сердечного воображения”» и «Петрарка в поэтической исповеди *Sanzoniere. 1304—1904*» самым названием сосредоточены на моменте личности, а проблемно — на том, как биографическая личность становится поэтической, или, если повторить М.Л. Андреева, как она начинает «перестраивать материал традиции». Это гораздо более точная формулировка для того, что и зачем объективируется Веселовским, чем найденная исследователями книги о Жуковском. Интересно показав, как Веселовский полемизирует с биографом-мемуаристом К.К. Зейдлицем и преобразует его материал в своих целях, они сочли, что Веселовский «стремится рассмотреть личность Жуковского не столько как индивидуальность, сколько как определенный общественно-психологический тип, показать его жизнь как драматический процесс самовоспитания и самоограничения и подчеркнуть связанные с этим потери»².

Личность, «перестраивающая материал традиции», — это, безусловно, тема для «Исторической поэтики». В этом смысле все три монографии восполняют отсутствие ее третьей части — «Личность поэта». Но в случае с Боккаччо Веселовский гораздо шире берет план традиции — «Боккаччо, его среда и сверстники». Боккаччо, как, пожалуй, никто другой, дает повод, чтобы от безличной повествовательной памяти перейти к жанрам личного творчества.

Исследование Веселовского о Боккаччо восполняет отсутствие не только третьей части в «Исторической поэтике», но в какой-то мере и четвертой — «Внешняя история поэтических родов и частные процессы литературной эволюции». История поэтической личности неотделима от изменчивой истории жанровых форм, в которых личность себя выражает.

¹ Там же. 274—275.

² Киселева Л., Степанищева Т. К источникам книги Веселовского о Жуковском (К. Зейдлиц) // Вопросы литературы. 2007. № 6. С. 112.

Повествовательная традиция итальянского Возрождения, можно сказать, — первая исследовательская тема Веселовского. Найденную им, опубликованную и откомментированную сначала по-итальянски, а потом по-русски рукопись XV века («Вилла Альберти», 1870) Веселовский мыслил как роман. Параллельно занимаясь малыми эпическими формами, сказкой и новеллой, Веселовский не упускал роман из виду. Десятью годами ранее монографии о Боккаччо в статье «Противоречия итальянского Возрождения» (1887) Веселовский уже ставил вопрос о жанровом составе творчества Боккаччо и о его традиции, указывая на «первый психологический роман в европейских литературах, как по справедливости назвали “Fiammetta”»: условия его даны итальянским Возрождением, почин принадлежит Боккаччо, формы указаны “Героидами” Овидия <...> Такое соединение старого и нового, такое наивно-интимное соприкосновение древних образцов с течениями современности не давалось только эксцерпированием классиков, а всем характером среды, где оба течения сосуществовали в живом обращении, где и очертания ландшафта и памятники древности, овященные незабытой легендой, говорили, что старое не прошло, а лишь медленно влилось в новое русло, указанное историей».

Книга о Боккаччо вполне могла бы претендовать на то, чтобы занять место ненаписанной третьей части «Исторической поэтики» — «Личность поэта», — если бы не ее огромный объем, говорящий о совсем ином исследовательском жанре. Как бы размашисто — в духе старого академизма — ни писал свои главы из «Исторической поэтики» Веселовский, все-таки там материал дается в качестве иллюстрирующих примеров, а в монографии он имеет первостепенное значение. Метод же дополнителен и инструментален, идеи поэтики работают изнутри материала, специально не оговариваются и не обсуждаются.

Веселовский всегда сознавал новизну материала, который он предлагал русскому читателю. Так было и в случае с Боккаччо. Даже «Декамерон» в полном виде был совершенной новинкой и нуждался в объяснении: свой перевод Веселовский опубликовал в 1891—1892 гг. И хотя небольшие купюры были сделаны, книга столкнулась с предсказуемым осуждением критики. Вышедшая первым изданием в 1893 г. монография о ее авторе должна была восстановить культурный контекст, объяснить современному читателю смысл того, что ему могло казаться недопустимой скабрзностью, а также с возможной подробностью представить сюжеты, которые в передаче именно Боккаччо были восприняты последующей европейской традицией: Флуар и Бланшфлор («Филоко-

ло»), «Тезеида», Троил и Крессида («Филострато»), не говоря уже о сокровищнице повествовательной памяти — «Декамероне».

Десятки страниц посвящены пересказу. По сей день история одного из великих любовных сюжетов — Троил и Крессида — на русском языке наиболее подробно существует в передаче Веселовского. Пересказывая, Веселовский сопоставляет сюжеты и намечает их жанровое развитие: «“Филострато” заставляет предчувствовать “Декамерон”»: это уже новелла, хотя еще в формах рыцарского романа; тот же реализм, тот же психологический анализ, с его тонкостями и недочетами, то же отношение к источникам».

И пресловутый «биографизм» преобразует не традицию вообще, а традицию, воплощенную в жанровых формах:

Боккаччо стоит за плечами Амето, и его глаза также спускаются от линии волос к бровям, глазам, носу, губкам, подбородку, медленно подбирая черту за чертой, не минуя ни одного мелкого штриха, например, что ни один волосок не выделился из гладкой прически; видимо, любясь каждой подробностью. Таковы его описания природы, зданий, характеров; точно перед ним ландшафт или оригинал, и он задался мыслью воспроизвести их с возможной точностью, предоставляя нам схватить в них то общее, то впечатление жизни, которое выносил сам. Средневековой поэме, народной песне знакомы такие же статистические описания, например, красоты, но это — реализм, одеревеневший в постоянно повторяющейся формуле; у Боккаччо она раскрылась для личных целей; те же приемы, но задача другая, он — начинатель художественного реализма. И он достигал своих целей, когда дело шло об объектах движущихся во времени: для характеристики психологического или общественного типа дорога всякая фраза, движение, обрывок разговора, склад речи; общее получится в конце, как вывод, в котором вы сами желаете участвовать работой мысли.

Пока что не вполне установились термины: то, что Веселовский в «Поэтике сюжетов» обозначит как соотношение «личного творчества» и «предания», еще носит название «биографического» и «хронологического» моментов. Когда речь идет о том, что «биографический» момент определяет новизну меняющейся манеры Боккаччо, имеется в виду взросление автора, который творит новое, отбирая для себя в литературной традиции то, что способно увести из Средневековья:

Биографическим, не хронологическим моментом объясняется в «Филострато» совершенство характеристик: Пандар, Гризеида, Троил смело могут подать руку лучшим образам «Декамерона»;

сложный и тонкий профиль Пандара стоит выше многих из них. В «Филоколо» нет ничего подобного, лица тусклы и вялы, нет того смеха и жизнерадостности, которая проникает «Филострато», перебивая его скорбные ноты. С «Филоколо» Боккаччо на несколько лет уйдет в гореванье и созвучный ему дантовский аллегоризм; лишь пережив то и другое, освободившись от гнетущего чувства, он очнется, и смех и жизнерадостность наполнят «Декамерона». Между «Филострато» и «Филоколо» разница не столько таланта, сколько настроения и литературных влияний.

И — далее, указывая на то, каким конкретно жанром народной итальянской поэзии воспользовался Боккаччо, перелагая в октавах сюжет, пришедший из рыцарского романа и претендующий на гораздо более древнюю родословную — от Гомера:

«Филострато» — первая известная нам попытка художественно овладеть той народно-эпической формой, в которой пересказывались в Италии, на площадях и посиделках, сюжеты легенды, заочной новеллы и французского эпоса, когда, обнароднев, он освободился от перенятой, вместе с содержанием, формы долговязых ассонансированных тирад <...> Приемы Боккаччо, в сущности, те же, но его поэтический ценз выше, и у него публика другая: он пишет для неаполитанских придворных кружков, для Фьямметты. И у него коротенькая тема — эпизод любви и неверности, пространственный описаниями, рассуждениями, посланиями; в них много риторики, но всё носит личную печать; и у него прием обращения, но не к слушателям, собравшимся вокруг рассказчика, а к новичкам в любви, которые научатся на примере Троила, — к Фьямметте, которую он хочет разжалобить.

Жанровый разговор по поводу «Декамерона» начинается с внимания к «раме», устанавливающей «маски» рассказчиков, во власти которых — повествовательная традиция. Она преломлена их отношением, отмечена, пусть не всегда и везде равномерно, их характерами, и в то же время не забыта: «Кто хоть немного начитан в средневековой повествовательной и вообще сказочной литературе, тот встретит в них множество знакомых мотивов, черты международного бродячего предания и — группу местных или исторических повестей, лишенных традиционного значения, рассказов об остроумных выходках и шутках, одним словом — “новостей дня”»; это и могло быть основным значением провансальских повес, итальянской новеллы».

Установление источников не входит здесь в прямую задачу для Веселовского. Он намечает ее лишь от случая к случаю, оговари-

вая ее трудность и огромность: «Изменения, внесенные Боккаччо в традиционные сюжеты, могли бы дать нам меру его таланта и направления, если бы везде был ясен его источник. К сожалению, мы добираемся до него лишь в редких случаях, в других — принуждены обойтись неведением».

Как бы ни была важна «поэтика сюжетов», ею не исчерпывается «историческая поэтика». Когда в поэтику входит *личность*, Веселовский стремится увидеть, какой отпечаток наложился даже не на сюжеты, а на их жанровый облик: «Уже одно сравнение новеллы Боккаччо с предшествовавшим ему литературным рассказом обличает большую разницу: там все схематично, зачаточно в фразе и плане, здесь все развито, чувствуется стремление к полноте, нередко переходящей в излишество. Боккаччо видимо и сознательно выписывает новеллу, внося в ее обработку не только свой психологический опыт, но и неистощимый запас формул и оборотов, вычитанных у классиков».

Ощущение полноты в новеллах Боккаччо обеспечено отнюдь не только узко понятым «биографизмом». Биографический миф, который сложил о себе Боккаччо и которому доверился Веселовский, мог оказаться ложным, но самим фактом создания он подтверждает «романность» жизни и личности своего творца. Современный роман проживается одновременно с тем, как он начинает создаваться. Современность обретает узнаваемость — личную, бытовую, национальную. Последнее обстоятельство особенно подчеркивается Веселовским как необходимый культурный контекст: «Интересно в этом анекдоте тесное сплетение классических воспоминаний с злобой дня: оно возможно было лишь в Италии». Именно в Италии «все это может относиться лишь к новеллам-анекдотам, новеллам-былям, которые рассказывались о действительном лице, хотя бы самые элементы рассказа и принадлежали к числу бродячих. С такими чертами международной сказки нам уже приходилось считаться, но ей же принадлежат и схемы особой группы повестей “Декамерона”: параллели к ним нетрудно указать, несмотря на итальянское приурочение многих из них: из ста новелл 87 помещены в Италии, в итальянские исторические отношения».

Новизна современности проявляется в творчестве Боккаччо не только в сравнении его с предшествующей традицией (преданием — на языке Веселовского), но она возрастает по мере его развития: «В “Филоколо” имен нет, в “Декамероне” рассказ обставлен именами и итальянской географией». С изменением манеры писателя иными предстают «идеалы». Вспомним, что в числе первых «идеалов», подлежащих исследованию, Веселовский называл чувство природы. И здесь, в книге о Боккаччо, о нем не раз за-

ходит речь — как об умении видеть и сохранить пейзаж в рамках «итальянской географии».

Веселовский стремится заметить и подчеркнуть новизну Боккаччо, даже позволяя себе анахронизм: «В Боккаччо художник дополняет фотографа». Фотограф — это тот, чей объектив нацелен на бытовое и мгновенное, но в современности на равных правах присутствует, как и в стиле Боккаччо, память о прошлом, раннегуманистическая выучка: «...у Боккаччо реализм наблюдения — такой же признак времени, как и любовь к диалектическому развитию, отвечавшему условным требованиям классически украшенного стиля».

У Боккаччо *новелла* — основной жанр, переводящий предание во власть современности. Но Веселовский знает, что в историческом развитии эту задачу осуществит *роман*.

Для Веселовского, исследователя разнообразных форм эпоса, при переходе к личному творчеству роман обладал особой привлекательностью. Именно этому жанру он посвятит специальные исследования, непосредственно предваряющие «Историческую поэтику». Роман он будет угадывать даже в произведениях писателей, далеких от этой формы, — у Петрарки, чью «Книгу песен» он пытается выстроить по законам психологического романа; или (как заметил еще Г.А. Гуковский) подчиняя творческую биографию Жуковского истории его любви — «лирическому роману». Универсальность романной формы у Веселовского подсказывает термин Бахтина — «романность». Этот термин имеет обратную силу в случае с Веселовским уже и потому, что Бахтин мыслил свое исследование о романе как «Очерки по исторической поэтике» (подзаголовок к работе «Формы времени и хронотопа в романе»), и, безусловно, «на одно из первых мест» по степени важности идей о романе для Бахтина «должен быть поставлен А.Н. Веселовский».

Понимание романа как «жанра, поэтизирующего обыденное», у Веселовского предвосхищает трактовку Бахтиным романа, устанавливающего «максимальный контакт с настоящим» и противостоящего тем самым различным формам эпоса с их, если воспользоваться характеристикой самого Веселовского, «идеальным выражением». Предварение бахтинской «прозаики» можно увидеть и в ряде других характеристик этого жанра, данных Веселовским. Так, излагая Шпильгагена, он согласен с его противопоставлением героев Гомера и романских героев: Гомер «выводит на сцену уже готовые характеры, которые, столкнувшись, дают в результате исход, заранее определенный их сущностью; в романе, наоборот, выступают не готовые люди, а развивающиеся в той

широкой жизненной обстановке, которая является необходимой декорацией романа...»

«Неготовые» герои соответствуют сути романной формы по Бахтину — впрочем, как и понимание этой формы в отношении к ее автору у Веселовского: «В романе все не традиционно: поэт — сознательный творец своего сюжета, ему принадлежат и герои, обыкновенно влюбленные, занятые исключительно собою, своей любовью: любовь естественно становилась в центре интересов, ограниченных личной жизнью; романисты отвечали лишь голосу времени».

«В истории поэтических родов есть своего рода последовательность...» — начинает Веселовский одну из своих самых теоретических — уже по ее названию — статей «История или теория романа?» (ею он откроет сборник: «Из истории романа и повести. Материалы и исследования. Вып. 1. Греко-византийский период», 1886). Мысль о «последовательности», услышанная от Веселовского, вероятно, в очередной раз породит у кого-то желание уличить его в позитивизме (как будто только позитивист может заинтересоваться законами эволюции и развития!). То, как это делает Веселовский, отвечая на поставленный в заглавии вопрос, скорее не уводит назад, а предсказывает в будущем мысль о «теоретической истории» литературы, которая вслед ему неоднократно не только высказывалась, но и принималась как руководящий принцип в 1960—1970-х годах¹.

Хотя исследование романа было логично предсказано стойким интересом Веселовского к развитию повествовательной литературы, эпических сюжетов и форм, но, как это часто бывало, его теоретическая мысль должна была получить дополнительный повод. Она нередко формулировалась при оценке чужих высказываний — в жанре рецензии или обзора. Именно так и произошло в случае с романом. Классическая книга немецкого филолога Эрвина Роде побудила его высказаться о греческом романе, а книги известных романистов Фридриха Шпильгагена и Петра Боборыкина о современности и в ее свете об истории жанра. Во всех этих случаях Веселовский — с присущей ему академической корректностью, но весьма отчетливо — обозначил свои несогласия. Часто они были связаны с тем, что ни один из этих авторов не имел в виду создания исторической поэтики, в контексте которой оценивались бы жанр и роман.

Спор с Роде шел по поводу исторической судьбы греческого романа и смешения жанровых явлений, происходящего от того, что под одним именем «роман» скрываются слишком разные обозначаемые:

¹ *Осовский О.Е.* Теория романа Бахтина и проблемы изучения романного жанра // *Осовский О.Е.* Человек. Слово. Роман. Саранск: РНК «Трио», 1993. С. 73.

Я ограничусь несколькими заметками на эти замечания Роде. Мне кажется несостоятельным сравнение судеб греческого романа с судьбами западноевропейского: из слов Роде, например, легко заключить, что он привязывает развитие последнего на романской почве к народно-героическому эпосу. Здесь, очевидно, произошло не столько смешение понятий, сколько смешение названий: прозаические переложения *chansons de gestes*, являющиеся в конце жизни эпоса, могли быть названы романами, но не в том значении, какое мы даем этому слову. Мы скорее дадим это название рассказам из цикла Круглого Стола, не имеющим ничего общего с народным эпосом; мы говорим также о романах из цикла Амадисов, о романах XVI, XVII веков, которые развиваются не столько под народными, сколько под посторонними литературными влияниями. Наконец, реальный, буржуазный роман, непосредственно отражающий народную жизнь, является в новоевропейских литературах так поздно, что нельзя искать соответствующей ему фазы в неполной, быть может, истории греческого романа.

В данном абзаце, как нередко бывает в работах Веселовского, синкретично объединены несколько проблем, относящихся к эволюции романного жанра.

Во-первых, вопрос о месте, которое в этой эволюции занимает греческий роман. Мнения расходятся довольно значительно. Исследователи греческого романа видят свою задачу в том, чтобы максимально расширить круг его связей со всеми последующими эпохами и традициями: Кретъен де Труа, Рабле, Сервантес, Тассо, Сэмюэль Ричардсон, Фанни Берни...¹ С другой стороны, в отличие от историков жанра, теоретики склонны не преувеличивать, против чего предупреждал и Веселовский. Созвучно с ним Бахтин полагал, что в менипповых сатирах «подлинный дух романа как становящегося жанра присутствует <...> в несравненно большей степени, чем в так называемых “греческих романах”...»² Что же касается мнения Э. Роде, то все сходились на том, что самая сильная сторона его книги, обещанная в ее названии, — реконструкция источников и того отношения, в котором к ним оказался роман. Бахтин подчеркивал, что ценит книгу Роде, называя ее

¹ В числе авторов, сознательно строивших историю литературы как «теоретическую», пожалуй, первым должен быть назван Г.Д. Гачев — автор книги «Ускоренное развитие литературы на примере болгарской литературы первой половины XIX века» (М., 1964); наиболее памятный пример: *Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X—XVII в.: Эпохи и стили.* М.: Наука, 1973.

² Именно такую расширительную тенденцию исследования: «...греческий роман и...» — обнаруживают многие авторы сборника: *The Search for the Ancient Novel / Ed. by J. Tatum.* Baltimore; L.: Johns Hopkins UP, 1994.

лучшей по истории античного романа, ибо она «не столько рассказывает его историю, сколько изображает процесс разложения всех больших высоких жанров на античной почве»¹.

Отсюда рождается и второй вопрос: в каком отношении роман как жанр находится к эпосу? Веселовский предостерегает против легкого отождествления с романом прозаических переложений *chansons de gestes*, эпических песен, полагая, что скорее артуровские легенды, за которыми он не видит связи «с народным эпосом», могут быть сочтены романами. В общем своем направлении эта мысль опять же предваряет наиболее авторитетное на сегодня мнение по этому поводу Бахтина, для которого между эпосом и романом существует отношение «борьбы жанров», не допускающее развития одной формы в другую, ибо их существенные (хронотопические) основания противоположны. Их связь осуществляется через пародию, через карнавализацию — у Рабле и Сервантеса...

И, наконец, третий вопрос — о современном романе, его корнях и традиции, об отсутствии прямых аналогий ему в античности.

Вся вторая часть статьи Веселовского в большей мере, чем становлению жанра романа, посвящена миграции сюжетов между Востоком и Западом, античностью и современностью. В этом смысле здесь намечены принципы той части исторической поэтики, которая позже получит название «Поэтика сюжетов». И именно ввиду нежелания Роде заниматься установлением «генетической связи» Веселовский выскажет в финале свое наиболее принципиальное с ним несогласие. Веселовский оценивает греческий роман не только в сравнении с предваряющим его эпосом, но и в связи с возможностями его собственного развития вместе с иным типом культуры, хотя и полагает эти возможности не реализованными в античности: «Это явление — не старческое в смысле безжизненного и не обещающего жить, а заторможенное развитием христианства и судьбами греческой культуры на византийской почве».

Античный роман предстал первым неожиданным и небывало смелым фактом трансформации эпоса в сторону личности и быта. Если — с опережением — произнести бахтинское понятие, то можно сказать, что, говоря именно о греческом романе, Веселовский подошел к «романности» как к характеристике определенного состояния культуры и связанного с ним типа сознания. Сначала — «стиль народного эпоса» в своей всеобщности сменяется «местными народными легендами», затем «романисты идут

¹ Бахтин М. Эпос и роман // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 465.

далее: всякая связь с поэтическим достоянием народа исчезла, являются самодельные, личные темы».

Рецензия на книгу П. Боборыкина — последнее высказывание Веселовского о жанре, наиболее приближенное к современности, — в том числе и к современности литературных категорий. Веселовский назвал и отверг основные понятия, тем не менее на десятилетия возобладавшие в эпоху советского идеологизированного литературоведения, когда главным научным критерием покажется «правда жизни». Боборыкин ими широко пользуется и встречает непонимание у ученого: «Что такое “правдивые нормы жизни”, как не одно из субъективных определений — приговоров, непозволительных при эволюционном методе <...> Что такое реализм, как не субъективная категория, определяющая зрительный угол известного меньшинства?»

Задав этот вопрос, Веселовский продолжает обнаруживать в рецензируемой книге мнение, будто бы современный роман поверх всех условностей обратился к некоей жизненной правде:

...о лицах Бальзака говорится, что они «удалились от всех прежних условных символов, чтобы зажить сложной и полной жизнью» (стр. 436). Дело идет, стало быть, об условностях в понимании жизненной и художественной правды, условностях, побежденных реализмом. Но я не вижу здесь противоречий. Жизнь стала сложнее, общественная роль писателя открыла ему более широкие районы наблюдений, но для французского классика XVII века жизнь с ее идейным содержанием, ограниченным кругозором сословия и двора, была таким же предметом наблюдений и восприятий, такой же жизненной правдой, как для Бальзака материал его «Человеческой комедии»; документов по человеческой природе (стр. 433) было меньше, но интерес к ним не менее интенсивен. Что касается правды художественной, то она всегда условна, адекватна реальности, жизненной правде на столько, на сколько она для известной литературной эпохи, для ее «меньшинства», суггестивна, позволяет досказывать недосказанное до полноты реального впечатления или вызываемого реальностью чувства.

В ответ Веселовский повторяет мысль о том, что искусства без условности не бывает.

В этом смысле дантовский символизм также условен — и вместе реален, как описания *вгис-а-вгас* реалистического романа. Символизм (о нем несколько сомнений мимоходом, стр. 204—205, 588) и реализм, в отношении к художественной правде, лишь раз-

личные выражения одной и той же условности; не направления, а приемы, видимые противоречия которых ощущаются лишь в переходные поры, в смене литературных школ, пока они не сгладятся, и что ощущалось, как реализм, не войдет в ряды условностей и символов. Можно сказать, что задача искусства и состоит в создании таких условностей, как наш поэтический язык, как некоторые типы, емкость которых, отвечающая на спросы поколений, может быть, одно из главных условий того, что мы называем красотой. Дон Кихот для нас символ, и то, что мы подсказываем ему, несомненно шире и глубже содержания, которое раскрывалось в нем Сервантесу.

Эта рецензия появилась в 1900 г. Веселовский продолжает много печататься, но новых публикаций согласно плану «Исторической поэтики» больше при жизни ученого не будет. Это не значит, что он прекратил работу. Скорее, напротив, он работает сразу над слишком многим. Читает курс и собирает материал для «Поэтики сюжетов» (она будет издана незавершенной посмертно). Впереди две книги — о Жуковском и Петрарке, т. е. идет предварительная работа над третьей частью — «Личность поэта».

Хотя самого слова «жанр» Веселовский старается не произносить (как будто своим французским акцентом оно напоминает о нормативной поэтике), им уже очень много накоплено о жанре. Со словом «поэтика» Веселовский тоже примирился далеко не сразу, оправдав его существование определением «историческая», утвердившим ее новое направление — исследование не *правил*, а *законов развития*.

Вместо «жанр» Веселовский говорит «род», в том числе и когда предполагает завершить свою новую поэтику «историей поэтических родов». Это не уход от поэтики в историю, поскольку «история поэтического рода — лучшая проверка его теории», — сказано Веселовским в своей самой теоретической работе о романе.

Веселовский всегда воспринимал теорию, в том числе и поэтику, как прикладную, требующую подтверждения на широком материале. Трудно сказать, каким был бы текст частей и разделов, так и не написанных по плану «Исторической поэтики», но едва ли можно сомневаться в том, что их основные идеи были уже не только проговорены, но и неоднократно проверены. Оставалось подвести итоги, свести сделанное в систему, однако до конца сказывалась боязнь обобщений, замедлявшая работу и надолго определявшая ее восприятие как незавершенной — незавершенной в гораздо большей мере, чем она действительно таковой является.

Список работ

по эстетике, литературе, фольклору, на иностранных языках
цитируемых и упоминаемых А.Н. Веселовским¹

1. *Alt Th.* System der Künste mit Rücksicht auf die Fragen der Vereinigung verschiedener Künste und des Baustils der Zukunft. Berlin, 1883.
2. *Arréat L.* Mémoire et imagination. Paris, 1895.
3. *Arnold Th.* Manual of English literature, Historical and Critical. With an Appendix on English Metres. London, 1862.
4. *Barzelotti S.* Saggi psicologici. 2-a edizione. Bologna, 1886.
5. *Benfey Th.* Übersetzung der Rig-Veda. Sieben Hymnen von Nodhaus von Gotamiden // Orient und Occident. 1860 (1862). Bd I. Hft 1. P. 575—605.
6. *Berger de Xivrey J.* Les traditions teratologiques, ou Recits de l'antiquité et du moyen âge sur quelques points de la fable du merveilleux et de l'histoire naturelle. Paris, 1834.
7. *Bernays J.* Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Dramas. Berlin, 1880.
8. *Biese A.* Die Entwicklung des Naturgefühls bei den Griechen. Kiel, 1882. Kiel, 1882—1884. Тl. 1—2. [Русский пер.: *Бизе, Альфред.* Историческое развитие чувства природы / Пер. Д. Коробчевского. СПб., 1890].
9. *Biese A.* Die Philosophie des Metaphorischen. Hamburg, 1893.
10. *Bloomfield M.* Contributions to the interpretations of the Veda. From The «Journal of the American Oriental Society». 1893. Vol. XVI. [Оттиск].
11. *Bobertag F.* Geschichte des Romans und der ihm verwandten Dichtungsgattungen in Deutschland. Breslau, 1876. Bd. 1—2.
12. *Bonnechese E. de.* Les quatre Conquêtes de L'Angleterre son histoire et ses institutions... Paris, 1852. Vol. 1—2.
13. *Borinski K.* Zur Legende von Robert dem Teufel // Zeitschrift für Völkerpsychologie. 1889. Bd. XIX. Hft. 1. P. 77—87.
14. *Bosanquet B.* A History of Aesthetic. London, 1892.
15. *Bourgé P Ch. J.* Etudes et portraits. Paris, 1889.
16. *Braun J.* Naturgeschichte der Sage. München, 1864.
17. *Bréal M.* Hercule et Cacus, études de mythologie comparée. Paris, 1863.
18. *Bréal M.* Le mythe d'Oedipe. Paris, 1864.
19. *Breul K.H.* Sir Gowther. Eine englische Romanze aus dem XV Jahrh. Un-

¹ Настоящий библиографический список относится к работам, помещенным в данном томе и в томе *III*, 2006. Здесь были учтены те исследования, которые А.Н. Веселовский цитирует или упоминает, не раскрывая подробно в собственных примечаниях. Не все прямые отсылки оказалось возможным установить особенно в тех текстах, что сохранились в рукописи и не были подготовлены автором к печати.

- terschung über ihre Quelle, sowie den gesamt ihr verwandten Sagen- und Legenden-Kreis, mit Zugrundelung der Sage von Robert dem Teufel. Oppeln, 1886.
20. *Breton J.* Souvenirs d'un peintre paysan // *Revue Bleu.* 1895. № 12.
 21. *Bruchman K.* Poetik. Naturlehre der Dichtung. Berlin, 1898.
 22. *Bruchman K.* Psychologische Studien für Sprachgeschichte. Leipzig, 1888.
Brugmann K. Nominalgeschlecht in den indogermanischen Sprachen // *Internationale Zeitschrift für allgemeine Sprachwissenschaft.* 1889. Bd. IV. P. 100—109.
 23. *Brunétiere F.* Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française. Paris, 1880.
 24. *Brunétiere F.* L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature française. Leçon professées à l'école normal supérieure. T. 1. Paris, 1890.
 25. *Bühler G.* Zur Mythologie der Rig-Veda. I. Parjanya // *Orient und Occident.* 1862 (1860). Bd. I, Hft. 1. P. 214—229.
 26. *Burckhardt J.* Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch. Basel, 1860.
 27. *Burnouf É.-L.* Le science des religions. Paris, 1872.
 28. *Cardonne D.D.* Mélanges de littérature orientale. Paris, 1770. T. 1—2.
 29. *Carriere M.* Das Wesen und die Formen der Poesie. Leipzig, 1874
 30. *Carriere M.* Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwicklung und die Ideale der Menschheit. Bd. 5 Leipzig, 1863—1873. Bd. 1—5.
 31. *Cherbuliez V.* L'art et la nature. Milano, 1895.
 32. *Cohen H.* Die dichterische Phantasie und der Mechanismus des Bewusstseins // *Zeitschrift für Völkerpsychologie.* 1863. VI. Hft. 2. P. 171—263.
 33. *Comparetti D.* Der Kälwala oder die traditionelle Poesie der Finnen. Historische-kritische Studie über den Ursprung der grossen nationalen Epöen. Halle, 1892.
 34. *Cosquin E.* Contes populaire de Lorraine, Paris, 1886.
 35. *Cox G. W.* The Mythology of the Aryan Nations. London, 1870. Vol. 1—2.
 36. *Crescini V.* Contributo agli studi sul Boccaccio, con documenti inediti. Torino, 1887.
 37. *Dallas E.S.* An Essay on Poetry. London, 1852.
 38. *Gubernatis A. de.* Zoological Mythology. London, 1872. Vol. 1—2.
 39. *Gubernatis A. de.* Le fonti vediche dell'epopea indiana. Firenze, 1867.
 40. *Diez Ch. F.* Die Poesie der Troubadours. Zwickau, 1826.
 41. *Diez Ch. F.* Leben und Werke der Troubadours. Zwickau, 1829.
 42. *Dilthey C.* De Callimachi Cydippe. Leipzig, 1863
 43. *Draper J. W.* History of the intellectual development of Europe. London, 1864. Vol. 1—2.
 44. *Dumeril Ed.* Histoire de la Comédie. Paris, 1864.
 45. *Dunlop J.C.* The history of English prose fiction: being a critical account of the most celebrated prose works of fiction, from the earliest Greek romances to the novels of the present age. Edinburgh, 1814. Vol. 1—3.
 46. *Dunlop J.C.* Geschichte der Prosadichtungen, oder Geschichte der Romane, Novellen, und Märchen aus dem englischen übersetzt von F. Liebrecht. Berlin, 1851.
 47. *Emiliani-Giudici P.* Storia della letteratura italiana. Firenze, 1855. *Engel E.* Psychologie der Französischen Literatur. Wien und Teschen, 1884. Vol. 1—2.
 48. *Götschenberger St.* Geschichte der englischen Literatur mit besonderer Berücksichtigung

- sichtigung der politischen und Sitten-Geschichte Englands. Wien, 1859; 1862; 1863. Bd. 1—3.
49. *Geiger L.* Renaissance und Humanismus in Italien und Deutschland. Berlin, 1882.
 50. *Gerber G.* Die Sprache als Kunst. Bromberg, 1871—1874. Bd. 1-2.
 51. *Gottschall R.* Poetik: die Dichtkunst und ihre Formen. Ausg. I. Breslau, 1858.
 52. *Fechner G. Th.* Vorschule der Ästhetik. Leipzig, 1874 (Aufg. 2, 1876). Bd. 1—2.
 53. *Fauriel C. Ch.* Histoire de la poésie provençale. Paris, 1846. Vol. 1—3.
 54. *Hahn J.G. von.* Griechische und albanische Märchen, gesammelt, übersetzt und erläutert. Leipzig, 1864. Tl. 1-2.
 55. *Hartung J. A.* Die Religion und Mythologie der Griechen. München; Leipzig, 1865—1866. Tl. 1—2.
 56. *Henry V.* [Пер. на Bloomfield M. Contributions to the interpretations of the Veda] // Revue Critique d'histoire et de littérature. Nouvelle serie. 1894. T. XXXVII. № 15. P. 279—282.
 57. *Hertzberg W.* Nachlese zu Chaucer // Jahrbuch für romanische und englische Litterature. 1867. Bd. 8. P. 129—169.
 58. *Jacobowski L.* Die Anfänge der Poesie. Leipzig, 1891.
 59. *Kessler L.* Das Wesen der Poesie. Leipzig, 1889.
 60. *Knight Ch.* The Philosophy of the Beautiful. London, 1891.
 61. *Köhler A.* Über der Stand berufsmässiger Sänger im nationalen Epos germanischer Völker // Germania. 1870. Neue Reihe. Bd. XV. P. 27—50.
 62. *Körting G.* Boccaccio's Leben und Werke. Leipzig 1878.
 63. *Körting G.* Geschichte der Litteratur Italiens in Zeitalter der Renaissance. Bd. 3. Die Anfänge der Renaissancelitteratur. Leipzig, 1884. Bd. 1—3.
 64. *Kralik R.* Weltschönheit. Versuch einer allgemeinen Ästhetik. Wien, 1894.
 65. *Kuhn A.* Die Herabkunft des Feuers und des Göttertrankes: Ein Beitrag zur vergleichenden Mythologie der Indogermanen. Berlin, 1859 (2 Aufg., 1886).
 66. *Landau M.* Giovanni Boccaccio, sein Leben und seine Werke. Stuttgart, 1877.
 67. *Laprad V. R. de.* Le sentiment de la nature chez les modernes. Paris, 1868.
 68. *Lemcke L.* Über einer bei der Kritik der traditionellen schottischen Balladen zu beobachtende Grundsätze // Jahrbuch für romanische und englische Literatur. Leipzig, 1862. Bd 4. H. 1. S. 1-15; H. 2. S. 142-157; H. 3. S. 297—310.
 69. *Liebrecht F.* Rose und Cypresse // Orient und Occident. 1862 (1860). Bd 1. Hft 1. P. 91—97.
 70. *Lotze H.* Geschichte der Ästhetik in Deutschland. München, 1868 (Geschichte der Wissenschaften in Deutschland. Neuer Zeit. Bd. 7).
 71. *Marsh G. P.* Lectures on the English language. London, 1860.
 72. *Marsh G. P.* The origin and history of the English language and of the early literature it embodies. London, 1862.
 73. *Masson D.* Essays biographical and critical, chiefly on English poets. Cambridge, 1856.
 74. *Meyer E.H.* Abhandlung über Roland. 1868.
 75. *Meyer J.B.* Das Wesen der Einbildungskraft // Zeitschrift für Völkerpsychologie. Bd. X. Hft. 1. P. 26—41.
 76. *Michaut N.* De l'imagination. Paris, 1876.
 77. *Michels V.* Zur Beurtheilung von Jacob Grimms. Ansicht über das grammatische Geschlecht // Germania. Neue Reihe. Bd. XXIV. Hft. 2. P. 121—136.
 78. *Milá y Fontanals Manuel.* De los trovadores en Espana. Barcelona, 1861.
 79. *Montegazza P.* Fisiologia del piacere. Milano, 1891 (первое изд. — 1835, многократно переиздавалась).

80. *Nicolai A.* Über Entstehung und Wesen des griechischen Romans 2. Aufl. Berlin, 1867.
81. *Ölzelt-Newin A.* Über Phantasie-Vorstellungen. Graz, 1889.
82. *Osterhage G.* Anklänge an die germanische Mythologie in der altfranzösischen Karlsage // Zeitschrift für romanische Philologie. Bd. XI. Hft. 1. P. 1—21; Hft 2. P. 185—211; Hft. 3. P. 327—344; Bd. XII. Hft. 3—4. P. 365—380.
83. *Paris G.* La poesie du moyen-Age. Paris, 1887.
84. *Pictet A.* Les origines Indo-Européennes ou les Aryas primitifs. Essai de paléontologie linguistique. Paris, 1859—1863. Vol. 1—2.
85. *Pio L.* Sagnet on Holger Danske. Kjobenhavn, 1869.
86. *Posnett H.M.* Comparative Literature. London, 1886.
87. *Ranke L.* Zur Geschichte der italienischen Poesie. Berlin, 1837.
88. *Raynouard F.* Choix des poésies originales des Troubadours. Paris, 1816—1821. Vol. 1—6.
89. *Roethe G.* Noch einmal. Das indogermanische genus // Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Litteratur. 1891. Bd. XXXV. Hft 3. P. 181—184.
90. *Rohholz E.L.* Deutscher Glauben und Brauch in Spiegel der heidnischen Vorzeit. Berlin, 1867.
91. *Rohde E.* Der griechische Roman und seine Vorläufer. Leipzig, 1876
92. *Rolston W.R.S.* Russian Folk-tales. London, 1873.
93. *Rosa G.* Dialetti, costume e tradizioni delle provincedi Bergamo e di Brescia. Milano, 1857.
94. *Rosenkranz K.* Ästhetik der Hässlichen. Königsberg, 1853.
95. *Sanctis F. de.* Storia della letteratura italiana. Napoli, 1870—1871. Vol. 1—2.
96. *Schasler M.* Kritische Geschichte der Aestetik von Plato bis die neuste Zeit. Berlin, 1872. Bd. 1—2.
97. *Scherillo M.* La commedia dell'arte in Italia. Studi e profili. Torino, 1884.
98. *Scherr J.* Geschichte Deutscher Kultur und Sitte. Leipzig, 1852—1853.
99. *Scherr J.* Deutsche Kultur- und Sittengeschichte. Leipzig, 1870.
100. *Scherer W.* Poetik / Hrsg. von R.M. Meyer. Berlin, 1888.
101. *Scherer W.* Geschichte der deutschen Literatur. Berlin, 1883 [Русский пер.: Шерер В. История немецкой литературы / Пер. А.Н. Пыпина. СПб., 1893]. Ч. 1—2.
102. *Schmidkunz H.* Analytische und synthetische Phantasie. Halle, 1889.
103. *Schmidt W.* Der griechische Roman: gegenwärtiger Stand unserer Kenntnis über seinen Begriff und Ursprung // Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur. 1904. Bd. XIII. P. 465—485.
104. *Schuchart H.* Romanisches und Keltisches. Gesammelte Aufsätze. Berlin, 1886.
105. *Schulz A.* Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger. Leipzig, 1877—1880
106. *Schwartz W.* Die melkenden Götter bei den Indogermanen // Zeitschrift für Völkerpsychologie. 1889. Bd. XIX. Hft. I. P. 66—77.
107. *Settembrini L.* Lezioni di letteratura italiana. Napoli, 1869—72. Vol. 1—3.
108. *Souriau P.* Les éléments de la science du beau // Bulletin hebdomadaire des cours et conférence, 1895, № 35.
109. *Spielhagen F.* Beiträge zur Theorie und Technik des Romans. Leipzig, 1883.
110. *Steinthal H.* Der Durchbruch der subjectiven Persönlichkeit bei dem Driechen. Ein geschichts-psychologie Versuch // Zeitschrift für Völkerpsychologie. 1862. Bd. II. H. 3. P. 279—342.
111. *Steinthal H.* Poesie und Prosa // Zeitschrift für Völkerpsychologie. 1869. Bd. VI. Hft. 3—4. P. 285—352.

112. *Stem A.* Geschichte der neuern Litteratur. 3-e Aufg. Leipzig, 1882. Bd. 1—2.
113. *Stoppato L.* La commedia popolare in Italia. Padova, 1887.
114. *Stumpf C.* Tonpsychologie. Leipzig, 1883. Bd. 1—2.
115. *Sybel H. von.* Geschichte des ersten Kreuzzugs. 2-e neu bearbeitete Aufl. Leipzig, 1881.
116. *Taine H.* Philosophie de l'art dans les Pays-Bas. Paris, 1869.
117. *Taine H.* Philosophie de l'art en Grèce. Paris, 1870.
118. *Tobler A.* Über das volkstümliche Epos der Franzosen // Zeitschrift für Völk-
erpsychologie. 1866. Bd. IV. Hft. 2. P. 139—210.
119. *Torraca F.* Il italiano dei secoli XIII, XIV e XV. Firenze, 1885.
120. *Trolle A.* Das italienische Volkstum und seine Abhängigkeit von den Naturbed-
ingungen. Leipzig, 1885.
121. *Valentin V.* Das Associationprinzip und der Anthropomorphismus in der
Ästhetik. Von Alfred Biese; Poetik. Von Wilhelm Scherer // Zeitschrift für
vergleichende Literaturgeschichte und Renaissance-Literatur. Neue Folge. Bd.
IV. Hft. 5. P. 256—259.
122. *Vicher F. Th.* Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Zur Gebrauche für
Vorlesungen. Stuttgart, 1857. Tl. 1—3.
123. *Wackernagel W.* Vor liebe Fressen // Zeitschrift für deutsches Altertum. 1849.
Bd. 6. P. 294-297.
124. *Wackernagel W.* Poetik, Rhetorik, Stilistik. Akademische Vorlesungen. Halle,
1873.
125. *Weinhold K.* Die deutschen Frauen im dem Mittelalter. Wien, 1851.
126. *Werner R.M.* Lyrik und Lyriker. Eine Untersuchung. Hamburg; Leipzig,
1890.
127. *Wollner W.* Untersuchungen über die Völksepik der Grossrussen. Leipzig,
1879.
128. *Wright Th.* Womankind in Western Europe. London, 1869.
129. *Wundt W.* Grundzüge der psychologische Psychologie. Leipzig, 1873—1874.
Hälften 1—2.
130. *Zanelli A.P.* Le schiave orientali a Firenze nei secoli XIV e XV. Firenze,
1885.
131. *Zanelli A.P.* Les courtisanes et la police des moeurs à Venise. Documents
officiels empruntés aux archives de la République, accompagnés de quelques
observations. Bordeaux, 1886.
132. *Zimmermann R.* Geschichte der Ästhetik als philosophische Wissenschaft. Wien,
1858.

Сост. И.О. Шайтанов

А.Н. Веселовский

Библиография 1906—2004 гг.

І. Труды А.Н. Веселовского

1. *Веселовский А.Н.* Собрание сочинений. СПб., Пг.; Л.: Отд-ние рус. яз. и словесности АН; Изд-во АН, 1908—1938. Т. 1—16.
Т. 1: Поэтика. СПб.: Отд-ние рус. яз. и словесности АН, 1913. 622 с. (Сер. I).
Т. 2: [Поэтика]. Вып. 2: Поэтика сюжетов: СПб.: Отд-ние рус. яз. и словесности АН, 1913. 148 с. (Сер. I).
Т. 3: Италия и Возрождение. СПб.: Отд-ние рус. яз. и словесности АН, 1908. 586 с. (Сер. II).
Т. 4: Италия и Возрождение. Вып. 2. СПб.: Отд-ние рус. яз. и словесности АН, 1911. 336 с. (Сер. II).
Т. 5: Боккаччо, его среда и сверстники. Т. 1. Пг.: Отд-ние рус. яз. и словесности АН, 1915. 659 с. (Сер. II).
Т. 6: Боккаччо, его среда и сверстники. Т. 2. Пг.: Отд-ние рус. яз. и словесности АН, 1919. 816 с. (Сер. II).
Т. 8. Вып. 1: Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине. Пг.: Отд-ние рус. яз. и словесности АН, 1921. 416 с. (Сер. III).
Т. 8. Вып. 2: Роман и повесть. Л.: Изд-во АН СССР, 1930. С. 417—606. (Сер. III).
Т. 16: Статьи о сказке. М., Л.: Изд-во АН СССР, 1938. 368 с. (Сер. V).
2. *Жуковский В.А.* Письма-дневники 1814 и 1815 гг. / Вступ. заметка Веселовского А.Н. // Памяти В.А. Жуковского и Н.В. Гоголя. Пб., 1907. Вып. 1. С. 143—213.
3. *Веселовский А.Н.* Из ранних лет // Памяти Н.И. Стороженко. М., 1909. С. 45—64.
Н.И. Стороженко в молодые годы.
4. *Веселовский А.Н.* Из истории развития личности. Женщина и старинные теории любви. СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1912. 96 с.
5. *Веселовский А.Н.* Петрарка в поэтической исповеди Canzoniere. 1304—1904. СПб.: Имп. АН, 1912. 157 с.
6. *Веселовский А.Н.* Пушкин — национальный поэт. СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1912. 24 с.
7. *Веселовский А.Н.* Пьер Бейль // Голос минувшего. М., 1914. Апр. С. 5—28.
8. *Веселовский Ал-р.* Данте Алигьери // Новый энциклопедический словарь. СПб., 1913. Т. 15. С. 545—555.
9. *Веселовский А.Н.* В.А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». Пг.: Жизнь и знание, 1918. XIII, 550 с.
10. [*Веселовский А.Н.*] Из юношеских дневников А.Н. Веселовского // Памяти академика Александра Веселовского: По случаю десятилетия со дня его смерти (1906—1916). Пг., 1921. С. 43—126.

11. *Боккаччо Дж.* Декамерон / Пер. Веселовского А.Н. Л.: Academia, 1927. Т. 1—2. 567 с.
Всего с 1927 по 1933 гг. в издательстве «Academia» вышло пять изданий.
12. *Бедье Ж.* Роман о Тристане и Изольде / Реф. Веселовского А.Н.; Введение Веселовского А.Н.; Общ. ред., предисл. и примеч. Смирнова А.А. Л.: Гослитиздат, 1938. 228 с.
13. *Веселовский А.Н.* Из Новгородской глуши: (Неизд. рукопись) / Предисл. Виноградова Г.С. // Советская этнография. М.; Л., 1939. С. 11—19.
14. *Веселовский А.Н.* Избранные статьи / Под общ. ред. Алексеева М.П.; Десницкого В.А., Жирмунского В.М., Смирнова А.А.; Вступ. ст. Жирмунского В.М., коммент. Алексеева М.П. Л.: Худож. лит., 1939. 572 с.
15. *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. Ред., вступит. ст. и примеч. В.М. Жирмунского. Л.: Худож. лит., 1940. 648 с.
16. *Веселовский А.Н.* Фрагменты «Поэтики сюжетов»: Экскурсы в области сюжетности / Публ. и послесл. Алексеева М.П. (с. 17—29) // Учен. зап. Ленингр. гос-ун-та. Л., № 64: Сер. Филол. наук. Вып. 8. С. 5—16.
17. Из литературного наследия Александра Веселовского: (К южнославян. эпосу) / Сообщил Берков П.Н. // Науч. бюл. Ленингр. гос. ун-та. Л., 1946. № 12. С. 16—17.
18. [*Веселовский А.Н.*] Неизданная глава из «Исторической поэтики» А. Веселовского / Вступ. ст., примеч. Жирмунского В.М. // Рус. лит. Л., 1959. № 2. С. 175—190; № 3. С. 89—123.
19. *Веселовский А.Н.* О народной поэзии в Италии / Предисл. и публ. Гусева В.Е. // Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз. М., 1959. Т. XVIII. Вып. 4. С. 358—364.
20. Из лекций А.Н. Веселовского по истории эпоса / Публ. Гацака В.М. // Типология народного эпоса. М., 1975. С. 287—319.
21. *Веселовский А.* Миф и символ / Предисл., публ., примеч. Ровды К.И. // Русский фольклор. Л., 1979. Т. XIX. С. 186—199.
22. *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика / Авт. вступ. ст. Горский И.К.; Сост., авт. коммент. Мочалова В.В. М.: Высш. шк., 1989. 406 с., портр. (Классика лит. науки).
23. *Веселовский А.Н.* Былины о Волхве Всеславьевиче и поэмы об Ортните / Публ. Азбелева С.Н. // Русский фольклор. СПб., 1993. С. 273—312.
24. *Веселовский А.Н.* Тристан и Изольда // Прекрасная дама: *Бедье Ж.* Тристан и Изольда. М., 1996. С. 301—318.
25. *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика // Идея подражания в гуманитарном познании в очерках и извлечениях. Новосибирск, 1998. С. 149—170.
26. *Веселовский А.Н.* Байрон в русском переводе // Англистика — Anglistica. Ассоциация преподавателей английской литературы. Вып. 6. М., 1998. С. 68—77.
Рецензия А.Н. Веселовского на сб.: Сочинения лорда Байрона в переводах русских поэтов, изданных под редакцией Ник. Вас. Гербея. СПб. 4 т.] / Публ., вступит. заметка И.Ш. [И. Шайтанова]. Рецензия была опубликована в петербургской газете «Северный вестник». 1877. 12 (24) мая.
27. *Александр Веселовский:* Избранные труды и письма / РАН. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); Редкол.: Заборов П.Р. (отв. ред.) и др. СПб.: Наука, 1999. 365 с., 1 л. портр. Указ. имен.: с. 353—364.
28. *Веселовский А.Н.* Мерлин и Соломон: Славян. сказания о Соломоне и Китоврасе и зап. легенды о Морольфе и Мерлине. М.: ЭКСМО-Пресс; СПб.: Terra Fantastica, 2001. 864 с.

29. А.Н. Веселовский о похоронных причитаниях Русского Севера / Публ., вступ. ст., пер. с нем. Т. Говенько // Начало. М., 2002. Вып. 5. С. 238—277. Рецензия А.Н. Веселовского на сборник причитаний Северного края, подготовленный Е.В. Барсовым (М., 1872). Рецензия опубликована в «Russische Revue» (1873, Bd. III).
30. Теоретическая поэтика: Понятия и определения: Хрестоматия для студентов / Авт.-сост. Тамарченко Н.Д. М.: РГГУ, 2002. 467 с. Цитаты из работ А.Н. Веселовского: с. 46, 100, 122, 143, 149, 150, 202, 203, 207, 271.
31. Тристан и Изольда / Пер. с фран. Веселовского А.Н. М.: Рипол-Классик, 2002. 160 с.
32. *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика / Ред., вступ. ст. и примеч. Жирмунского В.М. 2-е изд., испр. М.: Едиториал УРСС, 2004. 648 с.
33. *Веселовский А.Н.* Работы о фольклоре на немецком языке (1873—1894): Тексты. Опыт парал. пер. Комментарии / РАН. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. М., 2004. 543 с. (Междунар. связи рос. фольклористики). Библиогр.: с. 538—543.

II. Эпистолярные материалы

34. Чехов: Новые письма: (Из собраний Пушкинского Дома) / Под ред. Модзалевского. Пб.: Атены, 1922. 134 с.
В т.ч. письма А.П. Чехова А.Н. Веселовскому.
35. *Короленко В.Г.* Письма А.Н. Веселовскому // *Короленко В.Г.* Избранные письма. М., 1932. Т. II. С. 172—173, 178—180, 185—186.
Письма от 17 марта, 6 апреля, 29 апреля 1902 г.
36. *Арсеньев К.К.* Письмо А.Н. Веселовскому. 1 дек. 1901. // Вестн. АН СССР. М., 1932. № 2. С. 27.
37. *Козлин Н.К.* Переписка А.Н. Веселовского // Вестн. АН СССР. Л., 1932. № 7. С. 47—48.
38. Из писем И.В. Ягича к А.Н. Веселовскому / Публ. Кржевского Б.А. // Науч. бюл. Ленингр. ун-та. Л., 1996. № 11/12. С. 17—20.
39. *Кардуччи Дж.* Письма А.Н. Веселовскому / Публ. Гороховой Р.М. // Неизданные письма иностранных писателей XVIII—XIX веков из ленинградских рукописных собраний. М.; Л., 1960. С. 328—334.
40. *Веселовский А.Н.* Письма к Л.Н. Толстому / Публ. Поповкина А.И.; Коммент. Грызловой И.К. // Яснополянский сборник: ст. и материалы: 1910—1960. Тула, 1960. С. 138—142.
41. Письма И.В. Ягича к русским ученым: 1865—1886. / Изд. подгот. Блок Г.П., Лысенко Т.И.; Под ред. Виноградова В.В., Блока Г.П. М., Л.: Изд-во АН СССР, 1963. 528 с.
Письма И.В. Ягича А.Н. Веселовскому по «содержанию» (с. 524—528).
42. Письма Бодуэна де Куртенэ А.Н. Веселовскому / Письма 1881—1887. Вступ. ст. и коммент. Кузьмина А.И. // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. М., 1969. Т. XXVIII. № 5. С. 456—462.
43. Письма А.А. Шахматова А.Н. Веселовскому / Публ. Кузьмина А.И. // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. М., 1974. Т. XXXIII. № 2. С. 103—106.
44. Письмо А.А. Шахматова А.Н. Веселовскому / Публ. Кузьмина А.Н. // Нерешенные вопросы русского правописания. М., 1974. С. 300—302.
45. *Куликова А.М.* Первое путешествие И.П. Минаева на Восток в его пере-

- писке с А.Н. Веселовским // Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока. XII годичная научная сессия Ленинградского отделения Института востоковедения АН СССР. М., 1977. Ч. 1. С. 118—124.
46. *Лавров А.В. И.Ф. Анненский в переписке с Александром Веселовским* // Рус. лит. Л., 1978. № 1. С. 176—180.
47. Письма Г. Париса к академику А.Н. Веселовскому (1802—1884 гг.) / Публ. Заборова П.Р. // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. М., 1981. Т. XV, № 5. С. 456—464.
48. *Заборов П.Р. А.Н. Веселовский и французские ученые: (По арх. материалам)* // Рус. лит. Л., 1988. № 1. С. 140—149.
49. Из писем к Веселовскому // Наследие Александра Веселовского: Исследования и материалы. СПб., 1992. С. 272—380.
50. Переписка Веселовского с С.А. Венгеровым / Публ. Эльзона М.Д. // Наследие Александра Веселовского: исследования и материалы. СПб., 1992. С. 239—266.
- Письма 1900—1910 гг.
51. Письма Веселовского к Е.А. Ген (Веселовской) / Публ. Свиясова Е.В. // Наследие Александра Веселовского: Исследование и материалы. СПб., 1992. С. 209—239.
52. *Александров В.А. Изабелла Хэпгуд и деятели русской культуры: Автографы Л. Толстого, Я. Полонского, М. Горького, И. Репина, А.Н. Веселовского в Нью-Йорке* // Лит. обозрение. М., 1993. № 9/10. С. 70—83.
53. Из эпистолярного наследия К.Д. Бальмонта: Письма к А.И. Урусову и А.Н. Веселовскому / Публ., предисл. Куприяновского П.В. // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Иваново, 2002. Вып. 5. С. 277—279.

III. Литература об А.Н. Веселовском

54. *Верховский Ю.* Памяти А.Н. Веселовского // Весн. М., 1906. № 12. С. 43—45.
55. А.Н. Веселовский. [Некролог] // Вестн. Европы. СПб., 1906. № 11. С. 479.
56. *Г.И. А.Н. Веселовский* // Византийский временник. СПб., 1906. Т. 13. Вып. 2. С. 580.
57. *Рудаков В.Е.* Памяти А.Н. Веселовского // Речь. СПб., 1906. 14 окт.
58. *Рудаков В.* Учено-литературная деятельность академика А.Н. Веселовского // Ист. вестн. СПб., 1906. № 12. С. 979—992.
59. *Шишмарев В.Ф.* А.Н. Веселовский (+) // Изв. Отд-ние рус. яз и словесности. СПб., 1906. Т. 11. Кн. 3. С. 1—5.
60. *Аничков Е.В.* Историческая поэтика А.Н. Веселовского // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1907. N. 1. С. 322—430.
61. *Браун Ф.А.* А.Н. Веселовский // Отчет о состоянии и деятельности императорского Санкт-Петербургского университета 1906 г. СПб., 1907. С. 25—31.
62. *Браун Ф.А.* А.Н. Веселовский (Некролог) // Журн. Мин-ва нар. просвещения. СПб., 1907. № 4. С. 74—88.
63. *Жданов И.Н.* О трудах А.Н. Веселовского. Исследование народных преданий, поверий и песен // *Жданов И.Н.* Сочинения. СПб., 1907. Т. 2. С. 392—396.

64. *Кондаков Н.П.* А.Н. Веселовский (некролог) // Сб. Отд-ние рус. яз. и словесности АН. СПб., 1907. Т. 82. С. 1—6.
65. *Петров Д.К.* А.Н. Веселовский и его историческая поэтика // Журн. Мин-ва нар. просвещения. СПб., 1907. № 4. Отд. 4. С. 89—106.
66. *Трубицын Н.* Александр Николаевич Веселовский // Изв. II отд-ние АН. СПб., 1907. XII. Кн. 3. С. 1—50.
67. *Лобода А.М.* Значение А.Н. Веселовского в разработке истории литературы // Чтения в Историческом обществе Нестора летописца. Киев, 1908. Кн. 20. Вып. 2. С. 19—27.
68. *Тиандер К., Карташов Ф.* Синкретизм в поэзии. Драма. Эпос. Роман. Лирика (Опыт популяризации «Исторической поэтики» Александра Н. Веселовского для высш. и средн. учеб. заведений). СПб. Изд-во А.С. Суворина. 1909. 340 с.
69. *Шамбинаго С.К.* Памяти А.Н. Веселовского // Древности. Труды Московского Археологического общества. М., 1909. Т. 11. Вып. 1. С. 56—61.
70. *Евлахов А.* Введение в философию художественного творчества. Опыт историко-литературной методологии. Варшава, 1910. Т. 1. 537 с.
В частности: История литературы и истории культуры: эволюция взглядов А.Н. Веселовского.
71. *Ягич И.В.* История славянской философии. СПб.: Отд-ние рус. яз. и словесности АН. 1910. 976 с. Указ. личных имен: с. 933—959 (Энциклопедия славян. филологич. Т. 1).
О А.Н. Веселовском: с. 842—851 и по указателю личных имен.
72. *Аничков Е.* Историческая поэтика А.Н. Веселовского // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1911. Т. I. 2-е изд. С. 84—139.
73. *Горнфельд А.* Поэзия // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1911. Т. I. 2-е изд. С. 399—408.
В частности, о концепции развития поэтических форм А.Н. Веселовского.
74. Восточный сборник в честь А.Н. Веселовского. М., 1914. 479 с. (Тр. по востоковедению, изд. Лазаревским ин-том вост. яз. Вып. XI).
75. *Беем А.* К уяснению историко-литературных понятий // Изв. Отд-ние рус. яз. и словесности РАН. Пг., 1918. Т. XXIII. Кн. 1. С. 226—245.
В частности, понятия «сюжет», «мотив», «содержание» по А.Н. Веселовскому.
76. *Лопатто М.* Эпитет XIII главы «Капитанской дочки» // Пушкинист. Пг., 1918. Т. III. С. 54—63.
В частности, критика определения эпитета А.Н. Веселовского.
77. *Шкловский В.* Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // Поэтика. Пг., 1919. С. 115—150.
Критика теории сюжета, генезиса мотивов и теории заимствований А.Н. Веселовского.
78. Памяти академика Александра Николаевича Веселовского: По случаю десятилетия со дня его смерти: (+ 1906—1916 гг.). Изд. Отд-ния рус. яз. и словесности Рос. АН. Пг.: Двенадцатая гос. типография. 1921. 128, 68 с.
Содерж.: *Соболевский А.И.* А.Н. Веселовский как деятель по истории древнерусской литературы, с. 1—12; *Истрин В.М.* Методологическое значение работ А.Н. Веселовского, с. 13—34; *Перетц В.Н.* От культурной истории — к исторической поэтике, с. 35—42; Из юношеских дневников А.Н. Веселовского, с. 43—126.
Приложение (с особым счетом страниц):
Симоны П.К. Библиографический список учено-литературных трудов

- А.Н. Веселовского, с. 1—57; *Веселовская А.А.* Некоторые поправки и дополнения к «Библиографическому списку», с. 58—59; Указатели к «Списку», с. 60—68.
79. *Машкин А.* Литературная методология позитивизма // Наука на Украине. Харьков, 1922. № 4. С. 297—313.
В частности, об А.Н. Веселовском.
80. *Аничков Е.* Александр Веселовский // *Slavia. Praha*, 1923. Roč. 1, ses. 4—S. 524—551.
81. *Пиксанов Н.К.* Замыслы и результаты разработки исторической поэтики в трудах А.Н. Веселовского // *Пиксанов Н.К.* Два века русской литературы. 2-е изд. М., 1924. С. 247—248.
82. *Энгельгардт Б.М.* Александр Николаевич Веселовский. Пг.: Колос, 1924. VIII, 214 с.
90. *Казанский Б.* // Рус. современник. Пг.; Берлин, 1924. № 2. С. 296—297; *Лелевич Г.* // Октябрь. М., 1924. № 2. С. 202—203; *Переверзев В.* // Печать и революция. М., 1924. Кн. 6. С. 217—218.
83. *Шкловский В.Б.* Искусство как прием // *Шкловский В.Б.* О теории прозы. М., 1925. С. 7—20.
- С. 10: А.Н. Веселовский о законе «экономии творческих сил».
84. *Григорьев М.* О «психологизме» в поэтике // Родной яз. в школе. 1926. Кн. 11—12. С. 62—73.
В частности, об историко-литературном методе А.Н. Веселовского.
85. *Казанский Б.* Идея исторической поэтики // Поэтика: Сб.ст. Л., 1926. I. С. 6—23.
«Формальный метод» и «историческая поэтика» А.Н. Веселовского.
86. *Шкловский В.* Третья фабрика. М.: Криг, 1926. 139 с.
С. 94—95: А.Н. Веселовский и «Опояз» о литературной эволюции.
87. *Якобсон Л.* Александр Веселовский и Вильгельм Гаузенштейн // Печать и революция. М., 1926. Кн. 6. С. 35—54; Кн. 8. С. 39—55.
88. *Гольденберг Г.* Понятие темы, мотивы и сюжета // Родн. яз. в шк. М., 1927. № 2. С. 41—51.
В частности, в трудах А.Н. Веселовского.
89. *Якобсон Л.* Формальный метод и «историческая поэтика» // Родной яз. в школ. М., 1927. № 1. С. 3—20.
90. *Григорьев М.* Задачи критики // На лит. посту. М., 1928. № 18. С. 30—38.
В частности, сравнительный метод и его возможности в марксистской критике.
91. *Якобсон Л.* Александр Веселовский и социологическая поэтика. // Лит. и марксизм. М., 1928. I. С. 10—45.
92. *Михайлов П.М.* Сюжет и мировоззрение автора: (Первый опыт определения мотива и сюжета) // Изв. Крым. пед. ин-та. Симферополь, 1930. Т. 3. С. 99—115.
93. *Яковлев М.А.* Сравнительный метод в исследованиях о русской литературе эпохи феодализма // Труды Отдела древнерусской литературы / Ин-т рус. лит-ры АН СССР. Л., 1934. С. 299—326.
В частности, о работах А.Н. Веселовского.
94. *Петров В.* Буржуазные фольклористика и проблемы стадиальности // Советский фольклор. М., Л., 1936. 2/3. С. 31—49.
95. *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра: период античной литературы. М.: Гослитиздат, 1936. 454 с.
А.Н. Веселовский о генезисе литературных жанров, с. 19—33.

96. *Шишмарев В.Ф.* Н.Я. Марр и А.Н. Веселовский // Язык и мышление. М., 1937. VIII. С. 321—343.
97. *Азадовский М.К.* А.Н. Веселовский как исследователь фольклора // Изв. АН СССР. Отд.-ние обществ. наук. М., 1938. № 4. С. 85—119.
98. *Алексеев М.П.* А.Н. Веселовский и западное литературоведение // Изв. АН СССР. Отд.-ние обществ. наук. М., 1938. № 4. С. 121—138.
99. *Алексеев М.П.* А.Н. Веселовский. К столетию со дня рождения. // Лит. газета. М., 1938. 1 марта.
100. *Азадовский М.К.* Литературное наследие акад. [А.Н.] Веселовского. К 100-летию со дня рождения // Реценз. Л., 1938. № 6. С. 23—24.
101. *Алексеев М.П.* А.Н. Веселовский и западное литературоведение // Изв. АН СССР. Отд.-ние обществ. наук. М., 1938. № 4. С. 121—138.
102. *Бархин К.Б.* Александр Николаевич Веселовский: К 100-летию со дня рождения // Лит. учеба. М., 1938. № 2. С. 68—88.
103. *Десницкий В.А.* А.Н. Веселовский в русском литературоведении // Изв. АН СССР. Отд.-ние обществ. наук. М., 1938. № 4. С. 67—84.
То же // Учен. зап. Ленингр. гос. пед. ин-т им. А.И. Герцена. Л., 1938. Т. XIV. С. 17—37.
104. *Михайлов И.* А.Н.В.[еселовский] // Книжные новости. М., 1938. № 4. С. 11—12.
105. *Тамарченко Д.* Историческая поэтика А.Н. Веселовского // Звезда. Л., 1938. № 5. С. 232—242.
106. *Шишмарев В.Ф.* Александр Николаевич Веселовский // Изв. АН СССР. Отд.-ние обществ. наук. М., 1938. № 4. С. 3—42.
107. *Якобсон Л.* Александр Николаевич Веселовский: (К 100-летию со дня рождения) // Новый мир. М., 1938. № 4. С. 261—275.
108. *Жирмунский В.М.* Историческая поэтика А.Н. Веселовского и ее источники // Учен. зап. Ленингр. гос. ун-та. Л., 1939. № 46. Сер. филол. наук. Вып. 3. С. 3—19.
109. *Жирмунский В.М.* Историческая поэтика А.Н. Веселовского // *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. Л., 1940. С. 3—37.
110. *Азадовский М.К.* Вопросы происхождения былевого эпоса в концепции А.Н. Веселовского // Советский фольклор. М.; Л., 1941. № 7. С. 248.
111. *Азадовский М.К.* Литературное наследие и советская фольклористика // Советский фольклор. М.; Л., 1941, № 7. С. 3—30.
112. *Алексеев М.П.* К фрагментам «Поэтики сюжетов» А.Н. Веселовского // Учен. зап. Ленингр. гос. ун-та. Л., 1941. № 64. Сер. филол. наук. Вып. 8. С. 17—29.
Послесловие к публикации «Экскурсов в области сюжетности».
113. *Виноградов Г.* Из архива А.Н. Веселовского. Заметки // Советский фольклор. М.; Л., 1941. Т. 7. С. 161—168.
114. *Жирмунский В.М.* «Историческая поэтика» А.Н. Веселовского и ее источники: Тез. докл. на фольклорной конф. 7—11 июня 1938 г. // Советский фольклор. М.; Л., 1941. Т. 7. С. 245—246.
115. *Шишмарев В.* А.Н. Веселовский и литературоведение // Изв. АН СССР. Отд.-ние лит. и яз. М., 1944. Т. III. Вып. 6. С. 264—273.
116. *Алексеев М.П.* Академики-филологи и Ленинградский университет // Ленингр. ун-т. Л., 1945. 1 июля. № 24.
В частности, о А.Н. Веселовском.
117. *Гуковский М.* Итальянское Возрождение в трудах русских ученых XIX века // Вопр. истории. М., 1945. № 5/6. С. 97—118.

- В частности, о работах А.Н. Веселовского, с. 103—111.
118. *Берков П.Н.* Из литературного наследия Александра Веселовского: (К южнославянскому эпосу) // Науч. бюл. Ленингр. гос. ун-та. Л., 1946. № 11/12. С. 16—17.
 119. *Белецкий А.И.* Русская наука о литературах Запада // Учен. зап. Моск. гос. ун-та. М., 1946. Вып. 107. С. 151—160.
 120. *Соколов А.Н.* А.Н. Веселовский — основоположник исторической поэтики // Учен. зап. Моск. гос. ун-та. М., 1946. Вып. 107. С. 161—172.
 121. *Шишмарев В.Ф.* Александр Веселовский и русская литература / Отв. ред. Алексеев М.П. Л.: Ленингр. гос. ун-та, 1946. 62 с.
 122. *Виноградов Г.С.* Архив А.Н. Веселовского: Краткий обзор // Бюллетени Рукописного отдела Пушкинского Дома. М.; Л., 1947. Вып. 1. С. 58—65.
 123. *Глаголев Н.* К вопросу о концепции А.Н. Веселовского // Октябрь. М., 1947. № 12. С. 182—186.
 124. Движение души: Неотправленное письмо академика В.Ф. Шишмарева И.В. Сталину / Публ., вступ. заметка и примеч. Эльзона М.Д. // Звезда. СПб, 1997. № 6. С. 183—185.
Об отношении к наследию А.Н. Веселовского.
 125. *Дмитраков И., Кузнецов М.* Александр Веселовский и его последователи // Октябрь. М., 1947. № 12. С. 165—174.
 126. *Кирпотин В.* Об отношении русской литературы и русской критики к капиталистическому Западу // Октябрь. М., 1947. № 9. С. 161—181. В частности, о воззрениях А.Н. Веселовского.
 127. *Поспелов Г.Н.* Проблема романтизма // Доклады и сообщения филологического факультета Московского государственного университета. М., 1947. Вып. 3. С. 59—68.
В частности, романтизм в трактовке А.Н. Веселовского.
 128. *Шишмарев В.Ф.* Александр Веселовский и его критики // Октябрь. М., 1947. № 12. С. 158—164.
 129. *Шкловский В.* Александр Веселовский — историк и теоретик // Октябрь. М., 1947. № 12. С. 174—182.
 130. *Дементьев А.Г.* За большевистскую партийность науки о литературе // Лит. в шк. М., 1948. № 4. С. 21—27.
Критика сравнительного метода.
 131. *Кирпотин В.* О низкопоклонстве перед капиталистическим Западом, об Александре Веселовском, о его последователях и о самом главном // Октябрь. М., 1948. № 1. С. 3—27.
 132. *Кузнецов М.* А.Н. Веселовский поллинный и приукрашенный // Лит. газета. М., 1948. 14 янв.
 133. Против буржуазного либерализма в литературоведении: (По поводу дискуссии об А. Веселовском) // Культура и жизнь. М., 1948. № 7. 11 марта. С. 3.
 134. Против идеализации учения А. Веселовского // Изв. Отд-ние лит. и яз. М., 1948. Т. VII. Вып. 4. С. 362—364.
Отчет об открытом заседании Ученого совета ИМЛИ АН СССР.
 135. *Тарасенков А.* Космополиты от литературоведения // Новый мир. М., 1948. № 2. С. 124—137.
 136. *Дмитраков И.* Теория «аристократического» происхождения фольклора: (А. Веселовского и его последователей) и ее реакционная сущность // Сов. этнография. М.; Л., 1950. № 1. С. 155—169.
 137. *Дементьев А.* О советском литературоведении // Звезда. Л., 1951. № 8. С. 164—174.

- Критика методологии А.Н. Веселовского и его последователей в советском литературоведении.
138. *Гудзий Н.К.* Забытые имена: (Ф.И. Буслаев, А.Н. Веселовский) // Лит. газета. М., 1956. 22 ноября.
Ср. Ф.И. Буслаев, А.Н. Веселовский.
139. *Алексеев М.П.* [Вступительное слово на заседании Ученого совета Института русской литературы, посвященном памяти академика А.Н. Веселовского в связи с пятидесятилетием со дня его рождения. Краткое изложение] // Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз. М., 1957. Т. XVI. Вып. 2. С. 183—186.
140. *Гудзий Н.К.* О русском литературоведческом наследстве // Вестн. Моск. гос. ун-та. Сер. ист.—филол. М., 1957. № 1. С. 128—140.
Ср. Ф.И. Буслаев, А.Н. Веселовский.
141. *Гусев В.Е.* А.Н. Веселовский и проблемы фольклористики // Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз. М., 1957. Т. XVI. Вып. 2. С. 114—128.
142. *Гусев В.Е.* Еще раз о наследии А. Веселовского // Лит. газета. М., 1957. 24 января.
143. *Азадовский М.К.* История русской фольклористики. М.: Учпедгиз, 1958—1963. Т. 1—2.
Т. 1. 1958. 458 с.
Т. 2. 1963. 363 с.
Имен. указ.: с. 350—362.
Об А.И. Веселовском по именованному указателю.
144. *Будагов Р.А.* Академик А.Н. Веселовский как переводчик Боккаччо: (К проблеме художественного перевода) // Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз. М., 1958. Т. XVII. Вып. 4. С. 342—352.
145. *Гусев В.Е.* Неизвестная статья Александра Веселовского // Изв. АН СССР. Отд. лит. и яз. М., 1959. Т. XVIII. Вып. 4. С. 358—361.
146. *Десницкий В.* А.Н. Веселовский в русском литературоведении // Десницкий В. Избранные статьи по русской литературе XVIII—XIX вв. М.; Л., 1958. С. 229—252.
147. *Абрамович Г.Л.* Историческое изучение литературных связей и наше отношение к наследию А.Н. Веселовского // Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур: Материалы дискуссии 11—15 янв. 1960 г. М., 1961. С. 291—296.
148. *Гусев В.Е.* Проблемы теории и истории фольклора в трудах А.Н. Веселовского конца XIX—начала XX в. // Русский фольклор: Материалы и исслед. М.; Л., 1962. VII. С. 217—240.
149. *Виноградов В.В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М.: Изд-во АН СССР, 1963. 255 с.
О трудах А.Н. Веселовского: с. 136, 137, 172—174, 205.
150. *Рутенбург В.И.* Русские медиэвисты об Италии // Объединение Италии: 100 лет борьбы за независимость и демократию: Сб. ст. М., 1963. С. 155—165.
В частности, о работах А.Н. Веселовского.
151. *Белецкий А.И.* Избранные труды по теории литературы / Под общ. ред. Гудзия Н.К. М.: Просвещение, 1964. 479 с.
Об А.Н. Веселовском: с. 8, 41, 327, 339, 349—352, 354—355.
152. *Рутенбург В.И.* История средневековой Италии в трудах русских ученых XIX—начала XX в. // Средние века. М., 1964. Вып. 25. С. 264—271.
В частности, о работах А.Н. Веселовского.

153. *Куртка А.* О языке Боккаччо в двух переводах «Декамерона» // Мастерство перевода. М., 1965. С. 204—213.
О переводах А.Н. Веселовского на русский язык и И. Семпере на эстонский.
154. *Шишмарев В.Ф.* Об А.Н. Веселовском // Рукописное наследие В.Ф. Шишмарева в Архиве Академии наук СССР. М.; Л., 1965. С. 201—204.
1. Предисловие редакции к собранию сочинений [1934].
155. *Гельгардт Р.Р.* Избранные статьи: Языкознание. Фольклористика / Вступ. ст. и ред. Бархударова С.Г. Калинин: Калинин. гос. пед. ин-т, 1966. 534 с.
О А.Н. Веселовском по указателю имен.
156. *Токарев С.А.* История русской этнографии: (Дооктябрьский период). М.: Наука, 1966. 453 с.
О А.Н. Веселовском: с. 294—297.
157. *Аникин В.П.* Миграционная теория // Краткая литературная энциклопедия. М., 1967. Т. 4. Стб. 821—822.
158. *Аникст А.А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М.: Наука, 1967. 454 с.
С. 97—99. Трактат Боккаччо «О роковой участи великих людей» и его разбор в труде А.Н. Веселовского Боккаччо, его среда и сверстники».
159. *Чернец Л.В.* К типологии жанров по содержанию: (Постановка проблемы у Гегеля и у А.Н. Веселовского) // Вестн. Моск. гос. ун-та. Сер. 10: Филология. М., 1969. № 6. С. 26—37.
160. *Голенищев-Кутузов И.Н.* Творчество Данте и мировая культура. М.: Наука, 1971. 551 с.
С. 474—479. А.Н. Веселовский о А. Данте. См. также сс. 323, 392, 402, 464, 488, 494, 495, 517.
161. *Горский И.К.* Наследие А.Н. Веселовского и сравнительное изучение славянских литератур // Научная конференция «Сравнительное изучение славянских литератур» / Тезисы докладов и сообщений. М., 1971. С. 30—32.
162. *Шишмарев В.Ф.* Александр Николаевич Веселовский // *Шишмарев В.Ф.* Избранные статьи. История итал. литературы и итал. языка. Л., 1972. С. 284—335.
163. *Горский И.К.* Данте и некоторые вопросы исторического развития Италии в трудах и высказываниях А.Н. Веселовского // Дантовские чтения. М., 1973. С. 65—141.
164. *Горский И.К.* Данте и некоторые вопросы исторического развития Италии в трудах и высказываниях А.Н. Веселовского // Дантовские чтения. 1973. М., 1973. С. 65—141.
165. *Горский И.К.* Наследие А.Н. Веселовского и сравнительное изучение славянских литератур // Сравнительное изучение славянских литератур: Материалы конф. 18—20 мая 1971 г. М., 1973. С. 214—228.
166. *Муратова К.Д.* Архив Ф.Д. Батюшкова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома. 1972. Л., 1974. С. 28—48.
С. 30—34; Ф.Д. Батюшков и 42, 48; А.Н. Веселовский.
167. *Ровда К.И.* Страницы большой жизни: (Новые материалы об академике А.Н. Веселовском) // Рус. лит. Л., 1974. № 3. С. 130—144.
168. *Соколов А.* Поэтика историческая // Словарь литературоведческих терминов. М., 1974. С. 288—290.
169. *Флегонтова С.М.* А.Н. Веселовский о социально-психологическом методе исследования литературного процесса // Герценовские чтения. Филология и социальная психология. Л., 1974. С. 104—106.

170. Академические школы в русском литературоведении / Отв. ред. Николаев П.А. 516 с.
О А.Н. Веселовском: с. 204—280 и по указателю имен.
171. Возникновение русской науки о литературе / Отв. ред. Николаев П.А. М.: Наука, 1975. 464 с.
О А.Н. Веселовском по указателю имен.
Рец.: *Иезуитов А.Н.* // Рус. лит. Л., 1976. № 3. С. 213—217; *Курилов А.С.* // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. М., 1977. Т. XXXVI. № 6. С. 555—558.
172. *Дегтярев А.В.* А.Н. Веселовский — историк итальянского Возрождения // Вопросы историографии и методологии исторической науки. Ростов н/Д., 1975. С. 90—102.
173. *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М.: Наука. Глав. ред. восточ. лит.-ры, 1976. 407 с.
О А.Н. Веселовском по именному указателю.
174. *Еремина В.И.* Проблемы исторической поэтики в наследии А.Н. Веселовского // Русский фольклор. М., 1979. Т. XIX. С. 126—146.
175. *Степанов Ю.С.* Понятие «типического» в традиции и перспективе (А.Н. Веселовский, В.Ф. Шишмарев, В.Я. Пропп) // Актуальные проблемы советской романистики: Научная сессия, посвящен. 100-летию со дня рождения лауреата Ленинской премии акад. В.Ф. Шишмарева (1875—1975): Тез. докл. Л., 1975. С. 86—89.
176. *Баевский В.С.* Проблема психологического параллелизма // Сибирский фольклор. Новосибирск, 1977. Вып. 4. С. 57—75.
А.Н. Веселовский и проблема психологического параллелизма.
177. *Дюришин Д.* Теория сравнительного изучения литератур / Пер. со словацкого и коммент. И.А. Богдановой; предисл. Ю.В. Богданова. М.: Прогресс, 1979. С. 37—49 и др.
178. *Еремина В.И.* Проблемы исторической поэтики в наследии А.Н. Веселовского // Русский фольклор. Л., 1979. Т. 19. С. 126—146.
179. *Жирмунский В.М.* А.Н. Веселовский и сравнительное литературоведение // *Жирмунский В.М.* Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л., 1979. С. 84—136.
180. *Баскаков В.Н.* Пушкинский Дом: 1905—1930—1980. (Ист. очерк). Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1980. С. 319.
С. 12, 13, 15, 269; упоминание имени А.Н. Веселовского.
181. *Будагов Р.А.* Академик А.Н. Веселовский как переводчик Боккаччо: (К проблеме худож. перевода) // *Будагов Р.А.* Филология и культура. М., 1980. С. 213—255.
182. *Ровда К.И.* Чешские связи Александра Веселовского // Рус. лит. Л., 1980. № 3. С. 184—191.
183. *Бойко М.Н.* Проблемы историко-аналитического изучения искусства в русской революционно-демократической критике и академической науке XIX века // К вопросу о предмете методологии искусствознания. М., 1981. С. 95—115.
В частности, о наследии А.Н. Веселовского и А.А. Потебни.
184. Конференции, сессии, научные совещания в Пушкинском Доме / Сост. Михайлова А.К. // Пушкинский Дом: Ст., документы, библиография. Л., 1982. С. 265—293.
С. 266, 277: О конференции в Пушкинском Доме памяти А.Н. Веселовского 21—22 февраля 1938 г. и 6 декабря 1956 г.
185. *Ровда К.И.* А.В. Луначарский — директор Пушкинского Дома: Из доку-

- ментов и воспоминаний // Пушкинский Дом: Ст., документы, библиография. Л., 1982. С. 53—70.
- С. 62. Неосуществленный замысел издания переписки А.Н. Веселовского под редакцией А.В. Луначарского «А.Н. Веселовский, его среда и сверстники» (начало 1930-х гг.).
186. Русская наука в конце XIX—начале XX в. / Отв. ред. Николаев П.А. М.: Наука, 1982. 390 с.
О А.Н. Веселовском по указателю имен.
187. В.А. Рышков и его «Дневник» / Предисл. и публ. Степанова Е.И. // Пушкинский Дом: Ст., документы, библиография. Л., 1982. С. 119—159. Дневник В.А. Рышкова сотрудника Комиссии по постройке памятника А.С. Пушкина за 1906—1910 гг. С. 130, 133, 143; 156, 157: А.Н. Веселовский и деятельность Комиссии.
188. *Пынзару С.Г.* В.Ф. Шишмарев и А.Н. Веселовский // Проблемы молдавской филологии: Шишмаревские чтения. Кишинев, 1982. С. 27—37.
189. *Калашиникова Е.А.* А.Н. Веселовский о «Калевале» // Язык русского фольклора. Петрозаводск, 1985. С. 157—162.
190. *Бойко М.Н.* Методологические принципы исторической поэтики: (На материале науч. наследия А.Н. Веселовского). // Методологические проблемы современного искусствознания. М., 1986. С. 21—45.
191. *Мелетинский Е.М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М.: Наука; Глав. ред. восточ. лит-ры, 1986. 320 с.
О А.Н. Веселовском по именному указателю.
192. *Мелетинский Е.М.* «Историческая поэтика» А.Н. Веселовского и проблема происхождения повествовательной литературы // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 25—52.
193. *Пономарева Г.М.* И.Ф. Анненский и А.Н. Веселовский: (Трансформация методол. принципов акад. Веселовского в «Книгах отражения» Анненского) // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Тарты, 1986. Вып. 683. С. 84—93.
194. *Скворцова Т.Н.* Советская историография о славянской проблематике в научном наследии А.Н. Веселовского // Вопросы истории славян. Воронеж, 1986. С. 138—148.
195. *Ковальская М.И.* А.Н. Веселовский и итальянское ренессансизм // Проблемы итальянской истории, 1987. М., 1987. С. 229—249.
196. *Ровда К.И.* К истории одного содружества: (Прыжов—Стороженко—Веселовский) // Рус. лит. Л., 1987. № 4. С. 192—198.
197. *Азбелев С.Н.* Богатырь русской философии: К 150-летию со дня рождения А.Н. Веселовского // Рус. речь. М., 1988. № 5. С. 100—105.
198. *Азбелев С.Н.* История эпоса в неизданных рукописях А.Н. Веселовского // Рус. лит. Л., 1988. № 1. С. 129—139.
199. *Гацак В.М.* Академик А.Н. Веселовский — родоначальник исторической поэтики: К 150-летию со дня рождения // Вестн. АН СССР. М., 1988. № 9. С. 121—130.
200. *Гусев В.Е.* Славистическая проблематика в трудах А.Н. Веселовского // Науч. доклады высш. школы. Филол. науки. М., 1988. № 5. С. 21—26.
201. *Емельянов Л.И.* «Идеальный, истинный филолог...» // Рус. лит. Л., 1988. № 1. С. 119—128.
202. *Коренева М.Ю.* Научная конференция, посвященная 150-летию со дня рождения Александра Николаевича Веселовского // Рус. лит. Л., 1988. № 3. С. 230—237.
22—23 февраля 1988. Пушкинский Дом.

203. *Фоняков И.* Возвращение Александра Веселовского // Лит. газета. М., 1988. № 13. С. 3. Конференция памяти А.Н. Веселовского: (Ленинград, 1988).
204. *Гацак В.М.* Академик А.Н. Веселовский — родоначальник исторической поэтики: К 150-летию со дня рождения // Вестн. АН СССР. М., 1989. № 9. С. 121—130.
205. *Михайлов А.В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. Очерки по истории филологической науки. М., 1989.
206. *Хализев В.Е.* Историческая поэтика: перспектива разработки // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск, 1980. С. 8—9.
207. *Чистов К.В.* Забытая статья А.Н. Веселовского о «Причитаниях Северного края, собранных Е.В. Барсовым» // *Rex philological.* М.; Л., 1990. С. 453—454.
208. *Дробленкова Н.Ф.* «Сказание о Вавилоне» Минейной редакции «опыт свода» А.Н. Веселовского // Труды Отдела древнерусской литературы / Инт. рус. лит. (Пушкин Дом). СПб., 1997. Т.Л. С. 261—269.
209. *Осовский О.Е.* Роман в контексте поэтики (От А.Н. Веселовского к М.М. Бахтину) // Бахтинский сборник. М., 1991. Вып. 2. С. 312—343.
210. *Трофимова Р.П.* А.А. Потебня и А.Н. Веселовский: Философия, лингвистика, эстетика / Ин-т соврем. обществ. проблем. М., 1991. 412 с. Библиогр.: с. 395—411. Рукопись деп. в ИНИОН АН СССР. № 45389.
211. *Юдин Ю.И.* Нескудеющее наследие: (К 150-летию со дня рождения А.Н. Веселовского) // Русский фольклор. Л., 1991. Т. XXVI. С. 155—168.
212. *Андреев М.Л.* Веселовский о Возрождении // *Боккаччо Дж. Декамерон:* В 2 т. М., 1992. Т. 2. С. 340—346.
213. *Елина Н.Г., Прокопович С.С.* Веселовский о трех «флорентийских венцах» // Наследие Александра Веселовского: Исследование и материалы. СПб., 1992. С. 145—178.
214. *Еремина В.И.* Веселовский и современное изучение сказки // Наследие Александра Веселовского: Исследования и материалы. СПб., 1992. С. 62—73.
215. *Костюхин Е.А.* Сказка и миф у Веселовского // Наследие Александра Веселовского: Исследование и материалы. СПб., 1992. С. 55—61.
216. *Маркович В.М.* Книга Веселовского «В.А. Жуковский. Поэзия чувства и сердечного воображения» и ее судьба в отечественном литературоведении // Наследие Александра Веселовского: исследования и материалы. СПб., 1992. С. 179—207.
217. Наследие Александра Веселовского: Исследования и материалы / Редкол.: Заборов П.Р. (отв. ред.) и др.; РАН Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). СПб.: Наука. Санкт-Петербург: отд-ние, 1992. 391 с. Указ. имен.: с. 381—390.
218. *Путилов Б.Н.* Веселовский и проблемы фольклорного мотива // Наследие Александра Веселовского: Исследования и материалы. СПб., 1992. С. 74—86.
219. *Хлодовский Р.И.* О переводе и переводчице // *Боккаччо Дж. Декамерон.* В 2 т. М., 1992. Т. 2. С. 337—340.
220. *Юдин Ю.И.* Веселовский о народных представлениях в «Слове о полку Игореве» // Наследие Александра Веселовского: Исследования и материалы. СПб., 1992. С. 31—39.
221. *Азбелев С.Н.* Рукописи А.Н. Веселовского по народному эпосу // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1990 год. СПб., 1993. С. 3—16.

222. *Осовский О.Е.* Теория романа Бахтина и проблемы изучения романного жанра // *Осовский О.Е.* Человек. Слово. Роман. Саранск, 1993. С. 71—93.
223. *Сухачев Н.Л.* Структура и функция в «Исторической поэтике» А.Н. Веселовского // Рус. лит. СПб., 1993. № 2. С. 17—29.
224. *Шайтанов И.О.* Бахтин и формалисты в пространстве исторической поэтики // М.М. Бахтин и перспективы гуманитарных наук. Витебск, 1993. С. 16—21.
Отношение формалистов и М.М. Бахтина к наследию А.Н. Веселовского.
225. *Ветловская В.Е.* Вопросы теории сюжета // Русская литература и культура Нового времени. СПб., 1994. С. 195—207.
А.Н. Веселовский и теория сюжета.
226. *Емельянова Т.П.* Истоки концепции общественной психологии Л.С. Выготского: Западная и отечественная традиции // Россия и Запад: Диалог культур. Тверь, 1994. С. 176—181.
Значение работ А.Н. Веселовского, А.А. Потебни, Д.Н. Овсяннико-Куликовского для теории психологии искусства.
227. *Лотман Л.М.* Русская историко-филологическая мысль и развитие в художественной литературе // Русская литература и культура нового времени. СПб., 1994. С. 48—99.
В частности, у А.Н. Веселовского.
228. *Толстой Н.И.* ...От А.Н. Веселовского до наших дней // Живая старина. М., 1996. № 2. С. 2—5.
Методологическое значение наследия А.Н. Веселовского.
229. *Трофимова Р.П.* Мифология и религия в культурологических теориях России: (вторая половина XIX в.) // Культура и религия: линии сопряжения. М., 1994. С. 43—47.
В частности, концепция А.Н. Веселовского.
230. *Азбелев С.Н.* Эпосоведческое наследие А.Н. Веселовского в современности // Русский фольклор. СПб., 1995. Т. XVIII. С. 32—44.
231. История русской переводной художественной литературы: Древняя Русь. XVIII век / Отв. ред. Левин Ю.Д. СПб.: Дмитрий Буланин: Wien. Böhlau, 1995.
Т. 1: Проза. 316 с.
С. 100, 180: ссылки на работы А.Н. Веселовского и цитаты из них в связи с обсуждением проблемы переводов на русский язык в XVIII предвиденный относящихся к различным жанрам литературы.
232. *Бройтман С.Н.* Беседы по исторической поэтике // Рус. словесность. М., 1996. № 5. С. 2—8; № 6. С. 8—11.
Поэтический стиль и формы образности в свете теории А.Н. Веселовского.
233. *Тюпа В.И., Ромодановская Е.К.* Словарь мотивов как научная проблема // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»: От сюжета к мотиву. Новосибирск, 1996. С. 3—15.
В частности, проблемы сюжета и мотива у А.Н. Веселовского.
234. *Шайтанов И.О.* Глазами жанра: Проблемы англоязычной критики в свете исторической поэтики // Англистика — Anglistica. Ассоциация преподавателей английской литературы. М., 1996. Вып. 1. С. 5—29.
Категория жанров в англоязычной критике XX в. и в русской филологии, опирающейся на традиции школы А.Н. Веселовского.
235. *Малкина В.Л.* Наследие А.Н. Веселовского и проблемы теоретической и исторической поэтики // Живая старина. М., 1997. № 1. С. 57—58.

- Одноименная конференция, состоявшаяся в Москве 12—13 ноября 1996 г.
236. *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра / Подгот. текста и общ. ред. Брагинской Н.В. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.
А.Н. Веселовский о генезисе литературы их жанров. С. 9—24.
237. *Бессмертных Л.* Незамеченные купюры «Декамерона» Боккаччо в изданиях перевода А.Н. Веселовского // Новое лит. обозрение. М., 1998. № 29. С. 429—432.
238. *Топорков А.Л.* Теория мифа в русской филологической науке XIX века / РАН. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. М.: Индрик, 1997. 455 с. (Традиц. духов. культуры славян: Соврем. исслед.). Библиогр.: с. 412—455. Указ. имен: с. 408—411.
Из содерж.: Гл. 4. А.Н. Веселовский о мифе: комплексная программа филологических исследований, с. 315—386.
239. *Грачева А.М.* О неовплощенном драматургическом замысле А. Ремизова и А. Блока («Соломон и Китоврас») // Александр Блок: Исслед. и материалы. СПб., 1998. С. 138—160. Переработка А. Ремизовым сюжета о Соломоне и Китоврасе и книга А.Н. Веселовского «Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине» (СПб., 1872).
240. *Тамарченко Н.Д.* М.М. Бахтин и А.Н. Веселовский: (Методология ист. поэтики) // Диалог. Карнавал. Хронотоп. Витебск, 1998. № 4. С. 33—44.
241. *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности / РАН. Ин-т востоковедения и др. 2-е изд., испр. и доп. М.: Восточная литература РАН, 1998. 800 с. (Исследования по фольклору и мифологии Востока). Библиогр. с. 766—775. Имен., предм. указ.: 787—799.
С. 38, 46, 74, 101: Упоминания имени А.Н. Веселовского в работе О.М. Фрейденберг «Введение в теорию античного фольклора».
С. 737, 741, 751, 755: упоминания имени А.Н. Веселовского в сопровождающих издание трудов О.М. Фрейденберг статьях Н.В. Брагинской.
242. *Чернец Л.В.* О поэтике исторической и теоретической: (А.Н. Веселовский и А.А. Потебня) // Диалог. Карнавал. Хронотоп. Витебск, 1998. № 4. С. 45—52.
243. Проблемы жанровой поэтики // Литературоведение на пороге XXI века. Материалы международной научной конференции (МГУ, май 1997). М., 1998. С. 47—52.
244. *Силантьев И.В.* Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике: Очерк историографии / Ин-т филологии Сибир. отделение РАН. Новосибирск, 1999. 104 с.
В частности, проблема мотива в трактовке А.Н. Веселовского.
245. *Янушкевич А.* Жажда синтеза, или «ах, если бы» // Вопр. лит. М., 1998. № 1. С. 82—95.
Наследие А.Н. Веселовского и перспективы построения целостного курса истории русской литературы: с. 82—84.
246. *Говенько Т.В.* Поэтика устности в немецких работах А.Н. Веселовского о севернорусских эпических традициях // Народные культуры Русского Севера. Архангельск, 2000.
247. *Говенько Т.В.* Фольклористические работы академика А.Н. Веселовского на немецком языке: Автореф. дис. канд. филол. наук. М., 2000. 28 с.
248. *Неклюдов С.Ю.* Структура и функция мифа // Мифы и мифология в современной России. М., 2000. С. 17—38.

- С. 29: О нагруженности поэтического языка мифологической символической писали практически все его исследователи, начиная с А.Н. Веселовского и А.А. Потебни.
249. *Сыченкова Л.А.* Культура Западной Европы в российском гуманитарном знании: (Вторая половина XIX — 30-е годы XX века). Казань: Изд-во Казан. гос. техн. ун-та, 2000. 248 с.
С. 122—132: Истоки западноевропейского театра в работах А.Н. Веселовского. С. 144—152: Проблемы истории итальянского Возрождения в работах А.Н. Веселовского. С. 187—192: А.Н. Веселовский о «закате» Возрождения. С. 197—208: А.Н. Веселовский и проблемы изучения французского Ренессанса.
250. *Эйхенбаум Б.М.* Мой временник // *Эйхенбаум Б.* Мой временник. Маршрут в бессмертие. М., 2000. С. 11—134.
С. 40: Петербургский университет 1906—1911: «Университетская Романо-германская культура, ведущая свое происхождение от Александра Веселовского, и, конечно, буржуазная была тогда на высоте».
251. *Шульц С.А.* Историческая поэтика и герменевтика: (Из истории рус. науки о литературе) // Диалог. Карнавал. Хронотоп. М., 2000. № 3/4. С. 59—70. Герменевтика и идеи исторической поэтики А.Н. Веселовского.
252. *Дарвин М.Н.* Предание в системе исторической поэтики: (От А.Н. Веселовского к М.М. Бахтину) // Литературный текст: проблемы и методы исследования. М.; Тверь, 2000. 6. С. 128—134.
253. *Каяткин А.А.* У истоков сюжетологии // Вестн. Том. гос. пед. ун-та. Сер.: Гуманит. наук (филология). Томск, 2000. Вып. 6. С. 71—74.
254. *Киреева Н.В.* Сравнительно-историческая методология А.Н. Веселовского и ее роль в развитии мордовского литературоведения: (На материале научного наследия Н.И. Черапкина) // Актуальные вопросы литературоведения и методики преподавания литературы. Саранск, 2000. Вып. 1. С. 24—28.
255. *Быченкова И.А., Сычева Л.С.* Традиции как объект социогуманитарного познания // Науковедение. М., 2001. № 2. С. 158—171. С. 159, 162, 168: А.Н. Веселовский о феномене традиции.
256. *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. Стб. С. 323—326.
257. *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика: Учеб. пособие / Рос. гос. гуманит. ун-т. — М., 2001. 420 с. Библиогр. в примеч. и с. 411—418. Во «Введении» (с. 5—16) и в разделе I «Поэтика эпохи синкретизма» (с. 17—132) обсуждаются идеи А.Н. Веселовского.
258. *Куликова А.М.* Научные связи академика-литературоведа А.Н. Веселовского (1838—1906) с востоковедами (по эпистолярным материалам // *Куликова А.М.* Российское востоковедение XIX века в лицах. СПб., 2001. С. 142—159.
259. *Мелетинский Е.М.* Структурно-типологическое изучение сказки // Структура волшебной сказки. М., 2001. С. 163—198.
С. 164: А.Н. Веселовский о мотивах и сюжетах, как их комбинациях.
260. *Протопопова И.А.* Ксенофонт Эфесский и поэтика иносказания. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2001. 470 с.
С. 18, 20, 55, 393—395: А.Н. Веселовский о греческом романе.
261. *Силантьев И.В.* Мотив в системе художественного повествования: проблемы теории и анализа / Ин-т филологии Сибир. отд-ния РАН. Новосибирск, 2001. 236 с.

- В частности, проблема мотива в трактовке А.Н. Веселовского.
262. *Силантьев И.В.* Мотив в системе художественного повествования: Автореф. дисс... д-ра филол. наук / Рос. гос. гуманитар. ун-т. М., 2001. 38 с. В частности, трактовка «мотива» А.Н. Веселовским.
263. *Силантьев И.В.* Становление теории мотива в русском литературоведении // *Russian Literature*. Paris, 2001. XLIX. P. 489—516. В частности, проблема мотива в трактовке А.Н. Веселовского.
264. *Степанов Ю.С.* «Интертекст», «Интернет», «Интерсубъект»: (К основам сравнительной концептологии) // *Изв. АН. Сер. лит. и яз. М.*, 2001. Т. 60, № 1. С. 3—11. В частности, в работах А.Н. Веселовского.
265. *Сухих С.И.* Историческая поэтика А.Н. Веселовского: Из лекций по истории рус. литературоведения. Н. Новгород: КиТиздат, 2001. 119 с.
266. *Тамарченко Н.Д.* Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века // *Изв. АН. Сер. лит. и яз. М.*, 2001. Т. LX. № 6. С. 3—13. Проблемы изучения жанров в трудах А.Н. Веселовского: с. 5, 9.
267. *Тахо-Годи Е.А.* Судьба ученика: (А.М. Евлахов и А.Н. Веселовский) // *Филол. науки. М.*, 2001. № 3. С. 39—46.
268. *Топорков А.Л.* Предвосхищение понятия «архетип» в русской науке XIX века // *Литературные архетипы и универсалии. М.*, 2001. С. 348—368. «Устойчивые формулы» (формулы вымысла) по А.Н. Веселовскому. С. 360—364.
269. Юбилей Ивана Константиновича Горского // *Славяноведение. М.*, 2001. № 4. С. 122—123. В частности, о работах И.К. Горского, посвященных наследию А.Н. Веселовского
270. *Горюнов С.В.* О герменевтике былин // *Рус. лит. СПб.*, 2002. № 1. С. 100—108. С. 101. В связи с вопросом о соотношении исторического и мифологического подхода к изучению былинного эпоса, автор системы на А.Н. Веселовского.
271. *Говенько Т.В.* Поэтика устности в немецких работах А.Н. Веселовского о севернорусских эпических традициях // *Комплексное собрание, систематика, экспериментальная текстология. Архангельск, 2002.* С. 144—150. О рецензиях А.Н. Веселовского на сборник Е.В. Барсова «Причитание Северного края» (М., 1872) и диссертацию В. Воллинера “*Untersuchungen uber die Volkseptik der Grossrussen*”. Leipzig, 1879), опубликованных в журнале “*Russische Revue*” в 1873 и 1882 гг.
272. *Дмитриев А.* Европейский (французский и немецкий) контекст русского формализма // *Отношение между Россией и Францией в европейском контексте (в XVIII—XX вв.): История науки и международные связи. М.*, 2002. С. 126—145. С. 127: А.Н. Веселовский и идеи немецкой филологии Вильгельма Шерера.
273. *Гусев В.Е.* Духовные стихи в фольклористической концепции А.Н. Веселовского // *Традицион. культура. М.*, 2002. № 3. С. 71—77.
274. *Кондаков Н.П.* Воспоминания и думы // *Кондаков Н.П.* Воспоминания и думы. М., 2002. С. 19—194. О А.Н. Веселовском: с. 57, 71, 76.
275. *Мохначева М.П.* Круг историков на «пятничных беседах» у С.А. Юрьева в Москве в 1869—1872 гг. (страница истории научных сообществ и школ

- в исторической науке) // Источниковедение и историография в мире гуманитарного знания. М., 2002. С. 348—351.
- А.Н. Веселовский, руководитель отдела критики и библиографии «Беседы» на вечерах у С.А. Юрьева.
276. *Панченко А.А.* Христовщина и скопчество: фольклор и традиционная культура русских мистических сект. М.: О.Г.И., 2002. 544 с.
О А.Н. Веселовском: с. 222, 223, 306, 320, 355, 402, 404, 405, 408, 414, 505, 515.
277. *Панюков А.В.* Лингвистическая поэтика поздних мифологических текстов: К проблеме элементарной единицы повествования // Духовная культура Севера: итоги и перспективы исследования. Сыктывкар, 2002. С. 84—93.
С. 84—85: Проблемы сюжета и мотива у А.Н. Веселовского.
278. Тюпа В.И. Историческая реальность и проблемы современной компаративистики: Науч.-метод. пособие / М., 2002. 63 с.
С. 7: А.Н. Веселовский о сравнительно-историческом методе.
279. *Шайтанов И.* Классическая поэтика неклассической эпохи: Была ли завершена «Историческая поэтика»? // Вопр. лит. М., 2002. № 4. С. 82—135.
280. *Шайтанов И.* «Бытовая» история // Вопр. лит. М., 2002. № 2. С. 3—24. В частности, о трактовке взаимоотношений между «бытом» и «литературой» в «Исторической поэтике» А.Н. Веселовского.
281. *Шкловский В.Б.* Третья фабрика // *Шкловский В.Б.* «Еще ничего не кончилось...» М., 2002, С. 333—399. С. 373: А.Н. Веселовский и ОПОЯЗ.
282. *Галинская И.Л.* «Историческая поэтика» Александра Веселовского // Культурология. М., 2003. № 2. С. 167—170.
283. *Говенько Т.А.*Н. Веселовский и «финская школа»: (Поиски новых методологий) // Начало. М., 2003. Вып. 6. С. 53—66.
284. *Говенько Т.В.* Неизвестный А.Н. Веселовский: Работы о фольклоре на немецком языке // Народная культура Сибири. Омск, 2003. С. 8—11.
285. *Ягич И.В.* История славянской филологии. М.: Индрик, 2003. 976 с. Указ. лич. имен: с. 933—954. Репринт изд. 1910 г.
О А.Н. Веселовском: с. 842—851 и по указателю личных имен.
286. *Шайтанов И.О.* Бахтин и формалисты в пространстве исторической поэтики // Эстетическое самосознание русской культуры: 20-е годы XX века. Антология / Сост. Г.А. Белая. М., 2003. С. 493—502.
287. *Одесский М., Фельдман Д.* Поэтика «оттепели» Материалы к изучению пропагандистской модели XX съезда КПСС. Идеологема «культ личности» // Вопр. лит. М., 2004. № 5. С. 75—114.
288. *Силантьев И.В.* Поэтика мотива. М.: Языки славянской культуры, 2004. 296 с.
О А.Н. Веселовском по именному указателю.
289. Теория литературы: Учеб. пособие для студентов филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Тмарченко Н.Д. М.: Изд. центр. «Академия», 2004.
Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / *Тмарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н.* 512 с.
Т. 2.: Историческая поэтика / *Бройтман С.Н.* 368 с.
О А.Н. Веселовском по именным указателям.

4. Справочно-библиографические материалы

290. *Симони П. К* LX-летию учено-литературной деятельности профессора и академика А.Н. Веселовского. 1859—1902. С приложением библиографического списка его учено-литературных трудов с указанием содержания книг и статей и с присоединением рецензий на них с 1859 по 1906 г. СПб., 1906. 44 с.
291. *Амон Н.И.* Веселовский А.Н. // Энциклопедический словарь т-ва «Бр. А. и Н. Гранат и К^о». М., 1911. Т. 9. Стб., 600—601.
292. Веселовский А.Н. // Словарь членов Общества любителей российской словесности при Московском университете. 1811. 1911. М., 1911. С. 60.
293. *Батюшков Ф.Р.* Веселовский А.Н. // Новый энциклопедический словарь. СПб., 1912. Т. 10. Стб. 301—304.
294. Веселовский Александр Николаевич // Материалы для биографического словаря действительных членов Императорской Академии Наук. Пг., 1915. Ч. 1. С. 156—162.
Биографический очерк: с. 156—157.
295. *Веселовский А.Н.* // Московское Археологическое общество в первое пятидесятилетие его существования: (1684—1914) М., 1915. Т. 2. С. 65—66.
296. *Сакулин П.* Веселовский А.Н. // Большая советская энциклопедия. М., 1928. Т. 10. Стб. 432—436.
297. Веселовский А.Н. Малая Советская энциклопедия. М., 1929. Т. 2. Стб. 116—117.
298. *Якобсон Л.* Веселовский Александр Николаевич // Литературная энциклопедия. М., 1929. Т. 2. Стб. 194—201.
299. Веселовский А.Н. // Большая советская энциклопедия. 2-е изд. М., 1951. Т. 7. С. 543—544.
300. *Гудзий Н.К., Гусев В.Е.* Веселовский А.Н. // Краткая литературная энциклопедия. М., 1962. Т. 1. Стб. 1083.
301. Веселовский Александр Николаевич // Советская историческая энциклопедия. М., 1963. Т. 3. Стб. 392.
302. Веселовский А.Н. // История исторической науки в СССР: Дюктябрь. период. Библиография. М., 1965. С. 518—519.
303. *Гусев В.Е.* Веселовский А.Н. // Большая Советская энциклопедия. 3-е изд. М., 1971. Т. 4. С. 569.
304. *Горский И.К.* Веселовский Александр Николаевич // Славяноведение в дореволюционной России: Биобиблиогр. словарь. М., 1979. С. 100—102.
305. К 150-летию со дня рождения Александра Николаевича Веселовского: Кат. выст., орг. в Ин-те рус. лит. (Пушкинский Дом) АН СССР / Сост. Матренина М.М.: Ред. Бахарева Г.В.; БАН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). Л., 1988. 38 с. Имен. указ.: с. 36—37.
306. *Мелихова Л.С.* Веселовский Александр Николаевич // Русские писатели: 1800—1917: Биогр. словарь. М., 1989. Т. 1. С. 434—436.
307. *Батюшков Ф.* Веселовский Александр Николаевич // Энциклопедический словарь: Брокгауз и Ефрон: Биографии. М., 1993. Т. 3. С. 264—265.
308. *Петрухин В.Я.* Веселовский Александр Николаевич // Отечественная история: История России с древнейших времен до 1917 г.: Энциклопедия. М., 1994. Т. 1. С. 376—377.
309. Веселовский А.Н. // Филологический факультет Санкт-Петербургского государственного университета: Материалы к истории фак. СПб., 2002. С. 567.

Сост. И.Л. Беленький

Указатель имен

- Абрамович Г. Л. 662
Аванци Я. 464
Август (Октавиан) 322, 323, 482
Августин Блаженный 46, 240, 295, 319, 336
Августин Даль-Поццо 143, 145, 146
Авиенна (Ибн Сина) 556, 575
Авсоний (Авзоний) Деций Магн 321, 328
Агата св. 91
Агафий (Схоластик) 538, 571
Агриппа Неттесгеймский 131, 155
Азадовский М. К. 632, 660, 662
Азбелев С. Н. 518, 519, 655, 665, 667
Алан Лилльский 289
Александр II 21
Александр Македонский 171, 233, 334, 551, 557, 561, 576, 579
Александров В. А. 657
Алексеев М. П. 8, 209, 286—290, 292, 311, 312, 363—366, 496, 497, 501—504, 569, 570, 574, 597—600, 655, 660—662
Алексей Михайлович (Романов) 34
Алексидзе А. Д. 575
Алмазов Б. А. 38
Альбериги де Манфреди 289
Альберти Леон Батиста 316
Альберто из Болоньи 430
Альдрованди Х. (Aldrovandi H.) 199, 211
Альгенштейн К. фон 55
Амвросий Медиоланский 318, 327
Амон Н. И. 672
Ампер Ж.-Ж. (Ampère J.-J.) 635
Анджольери Ч. 429
Андреа да Барберино 164
Андреев М. Л. 284, 285, 332, 366, 502, 599, 637, 638, 666
Андрей Кальмо 424
Андрей Капеллан 378, 415, 416, 440, 474, 499, 503
Аникин В. П. 663
Аникст А. А. 663
Аничков Е. В. 657—659
Анненский И. Ф. 657, 665
Антоний Арена 284
Антоний Диоген 539, 540, 542, 549, 572
Антонин св. 137, 339
Антонио Контарини 340
Аполлодор Афинский 563
Аполлоний Тианский 541, 567, 572
Апулей Л. 81, 416, 437, 481, 553, 585, 591
Арена А. см.: Антоний Арена
Аретино П. см.: Петр Аретинский
Ариосто Л. 100, 101, 290, 292, 305, 312, 351, 518, 591
Аристенет 224, 574
Аристотель (Aristoteles) 17, 275, 416, 557, 561, 576, 583, 591, 663
Аристофан 296, 305, 528, 529
Арманнино, хронист 162, 332
Арминий 362
Арним Л. А. 303
Арно Даниэль 258
Арсеньев К. К. 656
Артаксеркс II 576
Артур, король 49, 76
Асколи Дж. (Ascoli G. J.) 156, 157
Атарова К. Н. 501
Афанасьев А. Н. 121, 131, 134, 154—156, 161, 171, 173, 184, 197, 199—202, 206, 209, 223, 309
Ахилл Татий (Ахилл Таций) 537, 541, 542, 549, 551, 565, 566, 569—572
Баевский В. С. 664
Базиле Дж. 103
Байрон Дж. Г. 603, 655
Бакунин М. А. 207
Балдазаре Одибере 355
Бальзак О. де 607, 608, 610, 647
Бальмонт К. Д. 657
Банделло М. 268
Барбазан Э. 292
Барберино Ф. да см.: Франческо да Барберино
Барсов Е. В. 488, 656, 666, 670

- Бархин К. Б. 660
 Бархударов С. Г. 663
 Барч К. Ф. (Bartsch K. F.) 39, 46, 47, 50, 70, 73, 213
 Баскаков В. Н. 664
 Бастиан А. 631, 632
 Баткин Л. М. 286
 Батюшков К. Н. 312
 Батюшков Ф. Д. 221, 664
 Батюшков Ф. Р. 672, 673
 Баур Ф. X. 74
 Бахофен И. Я. (Bachofen I. J.) 203, 211
 Бахтин М. М. 569, 573, 599, 643—646, 667—669, 671
 Беда Достопочтенный 47, 73, 76
 Бедье Ж. (Bédier J.) 598, 655
 Беем А. 658
 Бейль П. 654
 Беккер Ф. А. (Becker Ph. A.) 47, 598
 Белая Г. А. 671
 Беленький И. Л. 673
 Белецкий А. И. 661, 663
 Белинский В. Г. 596
 Бембо П. 275, 279, 293
 Бенуа де Сент-Мор 385, 386, 500
 Бенфей Т. (Benfey Th.) 33, 120, 154, 165, 171, 224, 233, 563, 627
 Бергедан Г. де см.: Гильем де Бергедан
 Берков П. Н. 655, 661
 Бёрлин И. 632
 Бернар де Вентадорн (Вентадур) 50
 Бернард св. 307
 Бернарден де-Сен-Пьер 174
 Бернардин св. 88
 Бернгарди А. Ф. 46
 Берни Ф. 101, 645
 Бертран де-Борн 41
 Бески В. 224
 Бессмертных Л. 668
 Бессонов Г. 154, 165
 Бестужев-Рюмин К. Н. 23
 Биаджи В. 342
 Биббиенна, Биббьена (Бернардо До-вици) 275, 280, 293, 351
 Бидерман К. (Biedermann K.) 43, 69
 Бизе А. (Biese A.) 295—298, 300—302, 634, 649
 Бион 303
 Бицилли П. М. 365
 Бланк Г. (Blanc G.) 39, 70
 Блок А. А. 668
 Блок Г. П. 656
 Блуменау Л. 572
 Боборькин П. Д. 602, 603, 606, 607, 609, 613—615, 644, 647
 Бобринский А. А. 222
 Богда-Гессер-Хан 555
 Богданов Ю. В. 664
 Богданова И. А. 664
 Бодуэн де Куртенэ И. А. 656
 Бодянский О. М. 30
 Бозоне да Губбио 502
 Бойко М. Н. 664, 665
 Бойль Р. 222
 Боккаччо Дж. 5, 97, 137, 145, 212, 226, 233, 262, 264—271, 283, 288, 291, 293, 325, 331, 341, 342, 344—350, 364—366, 369—376, 378—381, 383, 385—388, 390, 394, 396—415, 417—426, 428, 429, 431, 432, 434—443, 445—447, 449—453, 455—469, 471, 473—484, 493, 495—501, 504, 552—554, 557, 565, 574, 575, 587, 588, 592, 594, 599, 635, 637—643, 654, 655, 662, 663, 667, 668
 Боккаччо ди Келино 499
 Бокль Г. Т. (Boukel G. T.) 6, 13, 23, 30, 55, 224, 625
 Бокхорис, король Египта 565
 Болдырев А. 569
 Бона Мейер Ю. (Bona Meyer J.) 31, 59, 339
 Бонги С. (Bongi S.) 339, 341
 Боники Б. 467, 470
 Бопп Ф. 30, 34, 55, 161
 Борис, князь 63
 Боссюэ Ж. Б. 58
 Боткин В. П. 22
 Бошан П. Ф. Г. де 574
 Боэс Дж. 631
 Бозэпий А. М. Т. С. 240, 318, 319, 328
 Боярдо М. М. 591
 Брагинская Н. В. 668
 Брандан св. 354, 355
 Брандт С. 282, 318
 Бранка В. 575
 Браун Ф. А. 222, 658
 Браун Ю. (Braun J.) 79, 162, 203, 211, 649
 Бреаль М. (Bréal M.) 79, 161, 649
 Брентано К. 303
 Бринкмейер Э. 48
 Бройтман С. Н. 667, 669, 672
 Брунетто Латини 73, 289, 334
 Бруно Дж. 42, 72, 237
 Бруно ди Дино 431
 Брут Марк Юний 177
 Брюнетьер Ф. (Brunetière F.) 214, 221, 608, 616, 650
 Буало (Буало-Депрео) Н. 211
 Будагов Р. А. 662, 664
 Будда Гаутама 114
 Буйницкий А. Н. 23
 Буонаротти М. мл. см.: Микельбанджело Буонаротти Младший

- Буркхардт Я. (Burckhardt J.) 262, 282, 283, 285, 293, 325, 326, 636, 650
 Буслаев Ф. И. 21, 24, 30—32, 35, 75, 173, 207, 629, 662
 Буттманн Ф. К. (Buttmann F. K.) 522, 571
 Буффальмакко Б. 431
 Бушер М. (Bussius M.) 503
 Буччо да Раналло 420, 421
 Быченкова И. А. 669
 Бэр К. М. 46
 Бюде Г. 287
 Бюрнуф Э.-Л. (Birnouf É.-L.) 168, 175, 208, 628, 650
 Бюффон (Леклерк де Бюффон) Ж.-Л. 174

 Вааген (Ваген) Г. Ф. 46
 Вагнер Р. (Wagner R.) 21, 79, 277, 294
 Вазари Дж. 431
 Вакейрас Р. де 273, 293
 Вакернагель В. (Wackernagel W.) 39, 70, 204, 206, 653
 Вакхилид 562
 Вальтер Аквитанский (Walter of Aquitaine) 49, 50, 144
 Вальтер фон дер Фогельвейде 59
 Варрон Марк Теренций 573
 Василий Великий 319
 Василий Македонянин 63
 Вебер А.-Ф. (Weber A.-F.) 179, 210
 Вейнгольд К. (Weinhold K.) 44, 72, 260, 290, 653
 Веллер Э. 40
 Венгеров С. А. 657
 Вентадорн Б. де см.: Бернар де Вентадорн (Вентадур)
 Вергилий 225, 292, 318, 319, 322, 345, 350, 364, 370, 454, 482, 518, 587
 Верховский Ю. 657
 Веселовский А. Н. 5—8, 20—26, 33—35, 38, 69, 70—76, 150, 159—165, 205—210, 221, 222, 233, 234, 281, 284—289, 291—293, 302, 303, 311, 312, 324—329, 332, 364—366, 412, 483, 487, 496, 499, 502, 503, 518, 520, 568—576, 596—601, 615, 616, 618, 621—647, 654—673
 Веселовский Н. А. 29
 Веселовский Ф. Н. 29
 Ветловская В. Е. 667
 Видаль А. (Арно Видаль из Кастиельну д'Ари) 436
 Видаль П. де (Vidal P. de) 47, 50, 73, 137, 256, 290
 Видаль Р. (Рамон Видаль де Безалю) 502
 Видтер Г. (Widter G.) 79, 96, 103, 133, 153, 154, 156, 165
 Визель Э. 569
 Викентий из Бовэ 137
 Викрам Й. (Vikram J.) 588, 600
 Виллани Дж. 501
 Виллани М. (Villani M.) 141, 420, 421, 483, 501
 Виллани Ф. 420, 464
 Вильгард, грамматик 335
 Вильгельм Жюмьежский (William of Jumièges) 144, 164
 Вильгельм Оранский 158
 Виллемарке Т.-Э. де ла (Villemarqué T.-E. de la) 49, 74
 Вильмен, Вильмень А.-Ф. (Villemain A.-F.) 523, 571, 635
 Вимпфелинг Я. 322
 Виноградов В. В. 656, 662
 Виноградов Г. С. 655, 660, 661
 Винценций де Бове 289
 Вислиценус Г. (Wislicenus H.) 130, 155
 Владимир I (Красное Солнышко) 126, 198, 512, 520
 Воеводский Л. Ф. 206
 Волконский С. М. 222
 Вольнер В. (Wollner W.) 512, 520, 653, 670
 Вольтер (Аруэ Ф.-М.) 231
 Вольф А. (Wolf A.) 16, 96, 79, 154, 163, 512
 Вольф Ф. (Wolf F.) 39, 71, 103, 164
 Вольфрам фон Эшенбах см.: Эшенбах В. фон
 Воцель Я. Э. 62
 Вртятко А. Я. (Vrt'átka A. J.) 62

 Габричевский А. Г. 328
 Гадамер Х. Г. 632
 Гай Кассий Лонгин см.: Кассий (Гай Кассий Лонгин)
 Галилей Г. 269, 292, 504
 Галинская И. Л. 671
 Галлам Г. (Hallam H.) 61, 75
 Гальвани Л. 245, 281
 Ган В. 567
 Ганка В. 65, 76
 Гартман фон дер Ауэ 18, 156
 Гартунг И. А. (Hartung I. A.) 79, 161, 651
 Гаршин Е. М. 222
 Гаспаров М. Л. 303, 329, 499
 Гаузенштейн В. 659
 Гауэр Дж. (Gower G.) 445, 503
 Гацак В. М. 520, 655, 665, 666
 Гаццали (аль Газали, Ghazzali) 45, 73
 Гачев Г. Д. 645
 Гвидо делле Колонне 500, 504

- Гвиницелли Г. 365
 Гвитгоне д'Ареццо 470
 Гегель Г. В. Ф. 75, 616, 663
 Гёдеке К. (Goedeke K.) 40, 71, 226, 234
 Гейгер Л. (Geiger L.) 333, 364, 651
 Гейзе П. (Heuse P.) 52, 74
 Гейне Г. 176, 304, 310, 312, 603
 Гейнце Р. 569
 Гелинанд (Элинанд, Элинан) из Фруа-
 мона (Hélinand of Froidmont) 145,
 438, 502
 Гелиодор 523, 540—542, 544, 551, 553,
 569, 572, 591
 Гельгардт Р. Р. 663
 Ген (Веселовская) Е. А. 657
 Геннекен Э. (Hennequin E.) 616
 Генрих III 63, 76
 Генрих IV 68
 Генрих V 579
 Гербарт И.-Ф. 71
 Гербель Н. В. 655
 Герберштейн С. 211
 Гервинус Г. Г. (Gervinus G. G.) 44, 56,
 57, 59, 69, 72, 75
 Гердер И. Г. 16, 24, 58, 631
 Геродот 576
 Герцен А. И. 30
 Герье В. И. 70
 Гесиод 186
 Гессар Ф. 47
 Гёте И. Г. 19, 37, 227, 231, 232, 432, 589,
 590, 592, 604, 609, 614, 616
 Гиббон Э. (Gibbon E.) 6, 13, 23
 Гизебрехт В. (Giesebrecht W.) 71
 Гийо из Прованса (Guyot de Provins)
 51, 74
 Гиллер А. 551
 Гильберг И. (Hilberg J.) 550, 551
 Гильдас Мудрый (Gildas Sapiens) 67,
 68, 76
 Гильем де Бергедан (Guillém de
 Berguedá) 47, 73
 Гиляров А. Н. 497
 Гиппократ 557
 Глендовер О. 68
 Говенько Т. В. 8, 656, 669—671
 Гоголь Н. В. 654
 Голенищев-Кутузов И. Н. 70, 288, 342,
 663
 Голицын М. А. 34, 38
 Головацкий Я. Ф. 195
 Головин М. 23
 Головкин М. Г. 32
 Гольденберг Г. 659
 Гольцман А. (Holtzman A.) 44, 73
 Голятовский И. 31, 34
 Гомер 16, 17, 25, 58, 113, 185, 186, 216,
 217, 225, 296—298, 384, 478, 500, 510,
 527, 571, 573, 579—582, 590, 592—594,
 641, 643
 Гонзага Ф. 293
 Гонзага Э. 275, 293
 Гораций (Квинт Гораций Флакк) 321
 Горбунов А. Н. 500
 Горнфельд А. 658
 Горохова Р. М. 656
 Горский И. К. 8, 655, 663, 670, 672
 Горький М. 657
 Горюнков С. В. 670
 Готфрид Страсбургский 18, 266, 566,
 576
 Готье де Гуанси (Gautier de Goincy)
 224, 233
 Гофман М. Л. 47
 Гофман Э. Т. А. 607, 608
 Гоцци К. 154
 Грабарь-Пассек И. 303
 Грановский Т. Н. 30, 284, 285
 Грачева А. М. 668
 Григорий Великий 137, 156, 320
 Григорий Турский 320
 Григорьев М. 659
 Гримм В. 30, 31, 40, 106, 133, 143
 Гримм Г. 163
 Гримм Я. 30, 31, 40, 52, 59, 60, 75, 86,
 88, 106, 126, 133, 134, 143, 150, 154,
 161—163, 199, 232, 627
 Гриммельсгаузен Г. Я. К. 588, 600
 Грин А. 588
 Грин Р. 599
 Гринцер Н. П. 299
 Гринцер П. А. 8, 74
 Гроос К. 618
 Губернатис А. де (Gubernatis A. de) 32,
 34, 171—180, 182, 184—187, 195, 197—
 201, 302, 205—208, 211, 628, 650
 Гуго Тримбергский 287
 Гудзий Н. К. 662, 672
 Гудлет И. Е. 222
 Гуковский Г. А. 643
 Гуковский М. 661
 Гунзон 320
 Гумбольдт В. фон 55, 592
 Гуревич А. 618
 Гусев В. Е. 655, 662, 666, 671, 672
 Гуттен У. фон 322
 Гуцков К. 604, 607, 615
 Гуэций Г. 600
 Гюго В. 604, 608
 Гюйо Ж.-М. (Guyau J.-M.) 603, 615
 Давид, царь 320
 Даль В. И. 198
 Дамиани П. 475

- Д'Анкаона А. (D'Ancona A.) 32, 35, 154, 311
 Данлоп (Дёнлоп) Д. К. (Dunlop J. C.) 33, 226, 234, 282, 592, 601, 650
 Данте Алигьери 11, 31, 35, 42, 70, 135, 158, 214, 245, 256, 258, 261, 268, 273, 274, 286, 288—290, 310, 318, 321, 323, 331, 333—335, 344, 347, 354, 355, 357, 362—366, 370, 371, 380, 383, 413, 462, 463, 470, 475, 504, 518, 654, 663
 Данте да Маяно 470
 Дарвин М. Н. 669
 Дарвин Ч. 231
 Дарет Фригийский 384, 500
 Дашкевич И. П. 221
 Де Сантьяна 242, 287
 Легтярев А. В. 664
 Деи-Бартоломеи 143, 152, 153
 Делиус Н. (Delius N.) 39, 70
 Деметьев А. Г. 661, 662
 Деперье Ж. Б. (Desperiers J. B.) 503
 Десницкий В. А. 655, 660, 662
 Дестунис Г. С. 570, 571, 596
 Дефо Д. 419, 501, 601
 Дживелегов А. К. 366
 Джиральди Дж. 330
 Джираут де-Борнейль 42
 Джованни ди Герардо ди Прато (Джованни Акветино) 290, 324, 330, 331
 Джьованни Серкамби из Лукки (Ser-cambi) 504
 Джотто ди Бондоне 429, 431, 462—464
 Диккенс Ч. 604, 608
 Диктис Критянин 384, 500, 548, 573
 Дильгей В. 522, 571, 631
 Диодор Сицилийский 565, 576
 Дирих Бернский 312
 Диц Ф. К. (Dietz F. K.) 31, 39, 46—48, 50, 70, 213, 239
 Дмитраков И. 661, 662
 Дмитриев А. 671
 Добровский Й. 30
 Доватур А. 569
 Дольче К. (Dolci C.) 468, 504
 Доменико ди Прато 330
 Доминициан 299
 Дон Петро Старший 441
 Донат, епископ 320
 Дони, новеллист 268
 Достоевский Ф. М. 573
 Дрейпер Дж. У. (Draper G. U.) 326
 Дробленкова Н. Ф. 666
 Дю Мериль Э. (Dumeril E. de) 327, 650
 Дюрер А. 204
 Дюришин Д. 664
 Д'Юрфе О. 600
 Евдохия, супр. Феодосия II 566
 Евлахов А. 658, 670
 Евстафий (Евматий, Евмафий) Ма-креволит 573, 574, 591
 Еврипид 296, 297, 299, 528, 554, 583
 Евстафий Солунский 475, 550, 551
 Егунов А. 569
 Елина Н. Г. 666
 Емельянов Л. И. 666
 Емельянова Т. П. 667
 Еремина В. И. 664, 666
 Ершов П. П. 199
 Ершова И. В. 25, 500
 Жан-Поль (Рихтер И. П.) 607, 608
 Жирмунский В. М. 8, 21, 22, 70—72, 75, 233, 519, 597, 598, 621—623, 626, 634, 655, 656, 660, 664
 Жодель Э. 225, 234
 Жорж Санд 227, 234, 604, 607, 610
 Жуковский В. А. 29, 105, 164, 311, 497, 598, 638, 643, 654, 655
 Жюбиналь А. 292
 Забабурова Н. В. 289
 Заборов П. Р. 8, 221—223, 656, 657, 666
 Зейдлиц К. К. 638
 Зенкевич М. 210
 Зибель К. фон (Sybel H. K. L. von) 41, 42, 71, 653
 Золя Э. 220, 592
 Иезуитов А. Н. 664
 Иероним Блаженный 306, 319
 Игнатий Микус 355
 Иоанн Богослов 52
 Иоанн Дамаскин (Псевдо-Дамаскин) 591
 Иоанн Калита 437
 Иоанн Креститель 152
 Иоанн Милостивый 437
 Иосиф Прекрасный 138
 Иосиф св. 431
 Истрин В. М. 659
 Йонкблут (Жонкблот) В.-Ж.-А. (Jonckbloet W.-J.-A.) 10, 22
 Кавальканти Г. 273, 365, 429, 430, 475, 481
 Кавальканти М. деи 481, 496
 Казак Луганский 29
 Казанский Б. В. 8, 156, 159, 161—166, 659
 Калашев Н. 312
 Калашникова Е. А. 665
 Каллимах 233, 302, 518, 571, 585
 Каллисфен (Псевдо-Каллисфен) 561,

- 576, 585
 Кальдерон де ла Барка 16
 Камерий, царь этрусков 110
 Камоэнс Л. 518
 Кант И. 58
 Караджич В. С. 438
 Караффа де Малдалони К. 242, 287
 Кардуччи Дж. (Carducci G.) 32, 35, 325, 326, 414, 485, 486, 656
 Кареев Н. И. 597, 622
 Карл IV 335
 Карл V 293, 327
 Карл Великий 62, 85, 167, 189, 238, 286, 320, 334
 Карл Толстый 63
 Карлейль Т. (Carlyle T.) 11, 22
 Карлотта фон Штейн 432
 Каро А. 269, 292
 Каррьер М. (Carrière M.) 227, 650
 Карташов Ф. 658
 Кассий (Гай Кассий Лонгин) 177, 210
 Кассиодор Флавий Магн Аврелий 319, 328
 Кастильоне Б. 275, 276, 293, 294
 Катерина Сиенская (Катерина ди Бенникаса) 468, 504
 Катон Старший, Марк Порций 282
 Катулл Гай Валерий 149, 282, 305
 Кау, король бриттов 76
 Каяткин А. А. 669
 Квинт Курций Руф 225, 233
 Квинт Смирнский 528, 571
 Квинт Энний 223
 Квинтиллиан Марк Фабий 460, 504
 Кёлер А. (Köhler A.) 631, 651
 Кёлер Р. (Köhler R.) 79, 153, 154, 163, 164, 486
 Келлер Г. А. фон (Keller H. A. von) 39, 47, 70, 73
 Келли Д. Р. 631
 Кёртинг (Körting G.) 221, 333, 334, 341, 345, 361, 364, 651
 Киперт Г. 185
 Киприан св. 91
 Киреева Н. В. 669
 Киреевский И. В. 154
 Кирилл (Константин) Философ 62
 Кирпичников А. И. 221, 222, 521, 565, 568, 570, 571, 574
 Кирпотин В. Я. 661
 Киселева Л. Н. 638
 Клеопатра VII Филопатор 177
 Климент Римский 212, 599
 Кнуст Х. (Knust H.) 79, 96, 102, 163
 Ковальская М. И. 665
 Козимо, герцог см.: Медичи Козимо
 Козлин Н. К. 656
 Кокс Дж. У. (Cox G. W.) 168, 208, 628, 650
 Кола ди Риенци 261, 291
 Колмачевский Л. З. 221
 Компаретти Д. 32, 35
 Кондаков Н. П. 658, 671
 Кондорсе Ж. 631
 Кондратьев С. 598
 Кони А. Ф. 311
 Контарини А. 340
 Коренева М. Ю. 666
 Корнелий Непот 530
 Корнель П. 225
 Коробчевский (Коропчевский) Д. А. 206, 302, 649
 Короленко В. Г. 656
 Кортесе Н. (Cortese N.) 351, 353
 Корш В. Ф. 32, 34
 Костомаров Н. И. 156
 Костров Н. А. 29
 Костюхин Е. А. 666
 Кох М. (Koch M.) 224—227, 233
 Крачковский Ю. И. 210
 Крейцер Ф. 79, 161
 Кретъен де Труа 645
 Крешини В. (Crescini V.) 345, 348, 364, 415, 650
 Кржевский Б. А. 656
 Крылов И. А. 199
 Крюков И. 600
 Ксенофонт Эфесский 447, 540—544, 546, 547, 553, 574, 670
 Ктесий Книдский 559, 576
 Кудрявцев П. Н. 30, 31, 285
 Кудряшев М. И. 222
 Кузен В. 631
 Кузнецов М. 661
 Кузьмин А. И. 210, 657
 Куликова А. М. 657, 669, 670
 Кун А. (Kuhn A.) 55, 79, 161, 167, 171, 173, 563, 651
 Кун Т. 625
 Куник А. А. 61
 Куприяновский П. В. 657
 Куртка А. 663
 Курций (Курциус) Э. (Curtius E.) 225, 557, 575
 Лавлжой А. О. (Lovejoy A. O.) 631, 632
 Лавров А. В. 657
 Лазарус (Лацарус) М. 71
 Лакюрн де Сент-Палэ Ж.-Б. 292
 Ламартин А. де 603
 Ландау М. (Landau M.) 224, 225, 231, 233, 489, 496, 651
 Латини Б. см.: Брунетто Латини
 Лафайет М. М. де (La Fayette M. M. de) 588, 600

- Лафонтен Ж. де 133
 Лахман К. 44, 45, 60, 72, 73
 Лащаретти Д. 354—358
 Лев X, папа римский 355
 Левин Ю. Д. 209, 667
 Лелевич Г. 659
 Лемке Л. (Lemcke L.) 514, 515, 520, 651
 Леонард из Порто Маурицио 355
 Леонтий Пилат 554
 Леонтьев П. М. 30, 32, 35, 629
 Лермонтов М. Ю. 63, 624
 Лессинг Г.-Э. 441, 444, 663
 Летурно Ш. (Letourneau Ch.) 615, 616
 Либрехт Ф. (Liebrecht F.) 226, 234, 282, 563, 592, 601, 651
 Ливеровская М. И. 504
 Ливий Тит 433
 Лилли Дж. 588, 599
 Линда И. 76
 Лихачев Д. С. 645
 Лицио да Вальбона 429
 Лобода А. М. 658
 Лодовико да Каносса 294
 Лозинский М. Л. 290, 291, 293
 Лойола И. 135, 164
 Локк Дж. 632
 Лонг 269, 300, 301, 524, 542, 549, 553, 572, 573, 578, 585, 598
 Лонгин см.: Кассий (Гай Кассий Лонгин)
 Лопатто М. 658
 Лопе де Вега 225, 483
 Лотарь II 597
 Лотман Л. М. 667
 Лотце Х. (Lotze H.) 19, 58, 651
 Лукан Марк Анней 454
 Лукиан из Самосаты 269, 292, 454, 548, 557, 564, 576
 Лукреций Тит Кар 419
 Луллиус Р. (Lullius R.) 179, 210
 Лурье Я. С. 210
 Луценко Е. М. 8
 Лучицкий И. И. 365
 Лысенко Т. И. 656
 Льюис Дж. К. 319, 327
 Людовик XIV 213, 318
 Лютер М. 214, 237, 327, 503
- Магинард деи Кавальканти см.: Кавальканти М. деи
 Мазолино да Паникале 464
 Макиавелли Н. 35, 42, 72, 237, 262, 268, 326, 351
 Маколей Т.-Б. (Macaulay Th.-B.) 61, 75
 Макробий Амвросий Феодосий 419
- Максим Оловол (Maximi Oloboli) 550, 551, 568, 574
 Максим Тирский 541
 Макферсон Дж. 213
 Малеспини Р. 332
 Малкина В. Л. 668
 Мальябеки А. 245
 Мандевильль Дж. (Псевдо-Мандевильль) 312
 Манетти Дж. 431
 Маннелли (Mannelli), переписчик “Декамерона” 456, 490
 Маннхардт В. (Mannhardt W.) 170, 171, 208, 209, 227, 234
 Маргарита Наваррская 13, 588, 599
 Марини Дж. 269
 Марино Дж. 292, 293
 Мария д’Аквино 499
 Мария Николаевна, вел. кн. 32
 Марков А. В. 519
 Маркович В. М. 666
 Марлинский (Бестужев-Марлинский) А. А. 29
 Марло К. 216, 223, 232
 Маро К. 13, 327
 Марциан Капелла (Martianus Minneius Felix Capella) 40, 71
 Масальский К. 303
 Матазоне из Калиньяно 431
 Матюшина И. Г. 74
 Машкин А. 659
 Мегасфен 559, 576
 Медичи Козимо (Cosimo de Medici) 341, 354
 Медичи Лоренцо (Великолепный) 275, 283, 293, 332, 354
 Медичи Юлиан 275, 280, 293
 Мезьер А. (Mézières A.) 11, 22
 Мейер Р. М. (Meyer R. M.) 227, 229, 230, 231, 234, 542
 Мейлах М. Б. 288—290
 Меланхтон Ф. 327
 Мелеагр из Гадары 298, 299, 303
 Мелетинский Е. М. 160, 598, 599, 627, 637, 664, 665, 670
 Мели Дж. (Meli G.) 232, 234
 Мелихова Л. С. 673
 Меллен де Сен-Желе 327
 Менаж Ж. (Menage G.) 196, 211
 Менандр 529
 Менипп из Гадары 573
 Мерлекер К. Ф. 39
 Мефодий 62
 Мидас, царь Фракии 562
 Микельанджело Буонаротти 163
 Микельанджело Буонаротти Младший 82, 163

- Миклошич Ф. (Miklosich F.) 198, 211
 Мико из Сиены 429
 Миллер В. Ф. 312
 Миллер О. Ф. 33, 70—72, 157
 Михайлов А. В. 666
 Михайлов А. Д. 22, 500, 599
 Михайлов И. 660
 Михайлов П. М. 659
 Михайлова А. К. 665
 Миханков А. 569
 Мишель Фр. 47
 Мишле Ж. 147, 165, 285
 Модзалевский Б. Л. 656
 Мольер (Поклен) Ж.-Б. 211
 Мона д'Эгито 256
 Монна Тесса 486
 Монтемайор Х. 588, 600
 Монтень М. 13, 478
 Монтефельтро Г. да 293
 Морлини Дж. (Morlini G.) 109, 164
 Морозов П. О. 222
 Мост Гленн У. 162
 Мохначева М. П. 671
 Мочалов В. В. 8, 655
 Музоний Руф Гай 530
 Муратова К. Д. 664
 Муратори Л. А. 80, 162
 Мурнер Т. 242, 287
 Муссато Альбертино 334
 Муссафия Я. 282
 Мустон М. 147, 165
 Мюлленгоф К. (Müllenhoff K.) 31, 39, 44, 45, 59, 60, 71, 72
 Мюллер К. О. 161
 Мюллер М. (Müller M.) 79, 155, 161, 166, 167, 171, 173, 223
 Мюссе А. де 429, 483, 502
 Мятлев И. П. 311
- Неведомский В. Н. 23
 Неклюдов С. Ю. 669
 Нелло ди Дино 431
 Нестор 658
 Нибур Б. Г. 319, 327
 Никита Евгениан (Niketas Eugen) 300, 553, 575
 Никкола ди Лоренцо Габрини (Cola di Rienzo) 335
 Николаев П. А. 665
 Николаи А. (Nicolai A.) 522, 571, 651
 Николсон М. Х. 631
 Новокомский П. И. см.: Павел Иовий
 Нодье Ш. 604
 Нострадамус Ж. де 258, 290
 Нострадамус М. 290
- Оверченко М. В. 500
- Овидий Назон (Ovidio Nasone) 224, 348—351, 365, 373, 377, 378, 404, 406, 452, 454, 459, 460, 470, 471, 474, 477, 482, 495, 503, 555, 575, 639
 Овсяннико-Куликовский Д. Н. 667
 Одесский М. П. 671
 Онуа М. К. (D'Aulnoy M. K.) 199, 211
 Осовский О. Е. 644, 666, 667
 Оссиан 29
 Оттон I 320
 Ошероф С. А. 366
- Павел ап. 139, 240, 364
 Павел Иовий (Giovio) 199, 211
 Павсаний 554
 Паллавичино Г. 275, 279, 280
 Паллавичино Л. (Pallavicino L.) 355
 Панкратий св. 596
 Панофский Э. 292, 328
 Панцер Г.-В. 143
 Панченко А. А. 671
 Панюков А. В. 671
 Парис Г. (Paris G.) 10, 22, 214, 221, 231, 652, 657
 Партицкий О. 192
 Пассаванти Дж. (Passavanti J.) 162, 438, 502
 Пафнутий Боровский 437
 Пахарьян Н. Т. 500
 Пердикс 557
 Переверзев В. 659
 Перетц В. Н. 659
 Перикл 270
 Перкото Катерина 146
 Перро Ш. 311
 Петр ап. 599
 Петр Альфонс 574
 Петр Аретино 81
 Петр Дамиани 460
 Петр Наталийский (de Natalibus) 137
 Петрарка Ф. 11, 225, 258, 261, 264, 273, 282, 291, 293, 295, 296, 325, 331, 334—336, 344, 345, 365, 370—373, 412, 419, 429, 458, 460, 463, 468, 482, 483, 498, 499, 502, 638, 643, 654
 Петров В. 660
 Петров Д. К. 658
 Петровский Ф. 303
 Петроний (Гай Петроний Арбитр) 548, 591
 Петрухин В. Я. 673
 Пико делла Мирандола Дж. 82
 Пиксанов Н. К. 659
 Пиндар Фиванский 378, 584
 Пинья Дж. (Pigna G.) 590, 600
 Пиццинги Я. 378
 Плавт Тит Макций 305, 351

- Платов М. И. 29
 Платон 58, 274, 275, 278, 319, 416
 Плутарх 529, 530, 541
 Плюшар А. А. 29
 По Э. 610
 Поджио Браччиоли 145
 Позднеев А. М. 520
 Полонский Я. П. 657
 Полякова С. В. 575
 Пономарева Г. М. 665
 Понтано Дж. 339, 358, 366, 373, 498
 Попович А. 63, 624
 Поповкин А. И. 656
 Поспелов Г. Н. 661
 Потапова З. М. 207
 Потебня А. А. 70, 155, 209, 210, 222, 223, 665, 667, 669
 Прокопович С. С. 666
 Пропп В. Я. 8, 206, 209
 Протопопова И. А. 670
 Пруденций 306
 Прыжов И. Г. 665
 Пульчи Л. 101
 Путилов Б. Н. 667
 Пуччи А. (Pucci A.) 31, 32, 34, 102, 153, 154, 398, 419, 420, 467, 500
 Пушкин А. С. 164, 304, 600, 603, 654, 665
 Пфейффер, Пфайфер Ф. (Pfeiffer F.) 60, 75
 Пынзару С. Г. 665
 Пыпин А. Н. 8, 33, 34, 61, 497, 597, 624

 Рабинович Е. Г. 572
 Рабле Ф. 12, 13, 144, 176, 220, 237, 588, 645, 646
 Радишев А. Н. 29
 Радлов В. В. 179, 211
 Раймбаут де Ваксейрас см.: Вакейрас Р. де
 Раймонд Анжуйский (Ramondo d'Angio) 290
 Райт Т. (Wright Th.) 260, 291, 653
 Ранке Л. фон (Ranke L. von) 44, 72, 652
 Ратцель Фр. 360, 361
 Рафаэль Санти 581
 Рейхлин И. 322
 Ремизов А. М. 668
 Ренуар О. 46, 47, 49, 69
 Релин И. Е. 657
 Ризе А. 543
 Ричардсон С. 645
 Роберт, король 345, 373, 431, 481, 498
 Ровда К. И. 655, 664, 665
 Роде Э. (Rohde E.) 521—524, 528—557, 559—570, 572, 573, 575, 596, 644—646, 652
 Роза Г. (Rosa G.) 143, 652
 Розен Г. (Rosen G.) 567, 576
 Рольстон В. Р. С. (Rolston W. R. S.) 171, 209, 652
 Ромодановская Е. К. 668
 Ронсар П. де 13
 Рохгольц Э. Л. (Rochholz E. L.) 79, 134, 152, 156, 162, 165, 652
 Рудаков В. Е. 657
 Рудченко И. Я. 190, 192, 197, 211
 Румер О. Б. 291
 Руссель Ж. 503
 Руссо Ж.-Ж. 295, 296, 460, 607
 Рут Э. (Ruth E.) 42, 69
 Рутенбург В. И. 663
 Рыбников П. Н. 154
 Рышков В. А. 665
 Рютбёф 504
 Рябинин А. 23

 Саади 437
 Савонарола Дж. 354
 Саккетти Ф. 97, 262, 291, 338, 340, 431—433, 500
 Сакс Г. 47, 48, 226
 Сакулин П. Н. 672
 Салутати (Салютати) К. (Salutati K.), 261, 291, 325
 Санктис Ф. де (Sanctis F. de) 283, 365, 652
 Сан Северино Я. да 481
 Саннадзаро Я. 588, 600
 Салфо 301
 Сатин Н. М. 223
 Свиясов Е. В. 657
 Семпере И. 663
 Сенанкур Э. П. де 609, 616
 Сенека Луций Анней 225, 233, 246
 Сент-Бёв Ш. О. де 606
 Сервантес М. де Сааведра 11, 22, 31, 70, 214, 287, 587, 605, 611, 645, 646
 Сергей, вел. кн. 32
 Серкамби Дж. 486
 Сеттембрини Л. (Settembrini L.) 268, 269, 283, 652
 Силантьев И. В. 668, 670, 672
 Симмах Квинт Аврелий 319, 327, 503
 Симони П. К. 8, 207, 659, 672
 Сисмонди Ж. Ш. Л. (Sismondi J. Ch. L.) 48, 74
 Скворцова Т. Н. 665
 Скотт В. 20, 25, 26, 573, 604
 Скюдери М. де 600
 Смирнов А. А. 655
 Смолицкая О. 311

- Смоллетт Т. Дж. 592, 601
 Соколов А. Н. 661, 664
 Соколова И. А. 502
 Сократ 270, 278
 Соловьев С. М. 520
 Соломон 247, 334, 564
 Соломон бен Верга 246, 247, 334, 437, 438, 441
 Соран Эфесский 557
 Софокл 58, 554, 583
 Спурий Тарпей 327
 Сталин И. В. 661
 Стасов В. 117—121, 126, 154, 155
 Стаций Публий Папиний 348
 Стендаль (Бейль А.-М.) 607, 608
 Степанищева Т. Н. 638
 Степанов Е. И. 665
 Степанов Ю. С. 664, 670
 Стефан св. 278
 Стефано Поркари (Stefano Porcari) 291
 Стобей Иоанн 541
 Стобей Флорил 300
 Стороженко Н. И. 654, 665
 Страбон 362
 Страпарола Дж. Ф. 109, 164, 563, 566
 Строщи Ф. 338
 Суворин А. С. 654, 658
 Сузон св. 307
 Сумароков А. П. 574
 Сухачев Н. Л. 667
 Сухих С. И. 670
 Сырку П. А. 222
 Сычева Л. С. 669
 Сыченкова Л. А. 669
- Тамарченко Д. 660
 Тамарченко Н. Д. 656, 668, 670, 672
 Тарасенков А. 662
 Тарпея 319, 327
 Тассо Т. 53, 292, 645
 Тассони А. 97, 269, 292
 Тахо-Годи Е. А. 670
 Тацит Корнелий 240
 Теннисон А. (Tennyson A.) 17, 21, 25
 Теодорих Великий 319, 328
 Теодор-Эрсар де ла Вильмарке см.:
 Вильмарке Т.-Э. де ла
 Теренций Публий 341, 351
 Тертуллиан Квинт Септимий Флоренс
 240
 Тиандер К. 658
 Тиле Г. 570
 Тит Ливий 327
 Тихонравов Н. С. 31, 34, 81
 Тоблер А. (Tobler A.) 239, 653
 Токарев С. А. 663
 Толстой Д. А. 32, 34
- Толстой Л. Н. 657
 Толстой Н. И. 667
 Том А. 288
 Томазин Цирклерийский (Thomasin de
 Circlaria) 240, 287
 Топорков А. Л. 21, 208, 622, 668, 670
 Топоров В. Н. 311
 Тотила 319, 327
 Тролле А. (Trolle A.) 360, 362, 364, 653
 Трофимова Р. П. 666, 667
 Трубицын Н. 658
 Тургенев И. С. 311, 596, 616
 Тынянов Ю. Н. 22
 Тьерри О. 68
 Тэйлор Э. 176, 206, 210
 Тэн И. (Taine H.-A.) 11, 22, 23, 613, 616,
 625, 653
 Тюпа В. И. 668, 671, 672
- Уайльд О. 312
 Уайт Х. 632
 Убальдини Ф. 245, 288
 Уголино Буччола (Ugolino Bozzuola)
 246, 289
 Ульрих фон Лихтенштейн 242, 287
 Уортон Т. (Warton T.) 67, 76
 Урбан VIII, папа римский 288
 Урусов А. И. 657
- Фарон св. 578, 597
 Фарфель Н. 498
 Фацио дельи Уберти 462
 Фейербах Л. 30
 Феогнид (Теогнид) из Мегары 298, 303
 Феодор Продром 475, 553, 574, 591
 Феодосий I Великий (Флавий) 327
 Феодосий II 566
 Феокрит (Теокрит) 302
 Феопомп (Теопомп) 562—564
 Филарет, еп. 71
 Филдинг Г. 601
 Филипп Валуа 418
 Филипп Красивый 287
 Филипп Македонский 562
 Фиорентино Дж. 291
 Фирдоуси 114, 175, 555, 558, 559, 575
 Фихте И. Г. 58
 Флавий Филострат Старший 467, 548,
 572
 Флегонтова С. М. 664
 Флери Ж. 222
 Флобер Г. 611
 Флорид Сабин 358
 Фогельвейде В. фон 266
 Фома Беккет Кентерберийский 68
 Фоняков И. 666
 Форезе да Рабатта 429

- Фориэль (Fauriel C. Ch.) 48—51, 69, 74, 272, 651
 Фотий, патриарх Константинопольский 551, 572
 Франко Вероника 341
 Франс А. 483
 Франциск I 13, 327
 Франциск Ассизский 278, 306, 359, 423
 Франческо да Барберино 162, 243—246, 253, 256, 257, 259, 260, 276, 278—281, 286—290, 436, 467, 473—475, 494, 532
 Фрегозо О. 275, 279, 293
 Фрегозо Ф. 275, 293
 Фрейденоберг О. М. 569, 627, 635, 660, 668
 Фрейтаг Г. 608
 Фридрих II Гогенштауфен 164, 436
 Фридрих Сицилийский 429
 Фризио Н. 275
 Фукидид 58, 419
 Фуко М. 631, 632
- Халанский М. Г. 487
 Хализев В. Е. 666
 Харет Митиленский 557—559
 Харитон из Афродисиады 542, 549, 553
 Хельгарий, епископ 597, 598
 Хенрисон Р. 500
 Хлодовский Р. И. 499, 501, 667
 Холиншел Р. 19
 Христофор Митиленский 468
 Христофор св. 138
 Хэзлит У. 601
 Хэпгуд И. 657
- Царнке Фр. (Zamke Fr.) 39, 44, 71, 94, 163
 Цветаева М. И. 657
 Цвингли У. 503
 Цезарь Гай Юлий 177, 210
 Целестин, папа 350, 482
 Цингерле И. 143
 Цицерон Марк Туллий 318, 319, 321, 450
- Чекко Анджольери 429
 Чекко да Милето 378
 Чернец Л. В. 663, 668
 Чеффи Ф. (Ceffi Ph.) 504
 Чехов А. П. 656
 Чино из Пиестойи 475
 Чинтио Дж. Дж. 600
 Чистов К. В. 666
 Чосер Дж. 64, 263, 264, 282, 291, 425, 482, 483, 500, 503
 Чьело даль Камо (Cielo dal Camo) 311
- Чьони Г. 330
 Чьяни Дж. 267
- Шаде О. (Schade O.) 60, 75
 Шайтанов И. О. 8, 619, 633, 655, 667, 668, 671
 Шаль Ф. 11, 22
 Шаль Э. 11, 22
 Шамбинаго С. К. 658
 Шателен из Куци (Châtelain de Couci) 502
 Шатобриан Ф. Р. де 609, 614, 616
 Шафарик Я. 62
 Шахматов А. А. 657
 Шварц В. (Schwartz W.) 79, 152, 176, 210, 652
 Шевырев С. П. 29, 30, 42, 69, 71, 72
 Шекспир У. 11, 19, 22, 70, 210, 212—214, 216, 218, 223, 225, 226, 231, 233, 269, 291, 303, 434, 445, 483, 489, 500, 571, 598, 599
 Шеллинг Ф. В. Й. 30, 113
 Шелелевич Л. 497
 Шерер В. (Scherer W.) 10, 72, 220, 223, 227, 652, 671
 Шерр И. (Scherr J.) 240, 260, 287, 652
 Шиллер Фр. 231, 592
 Шифнер А. А. (Schifner F. A.) 165
 Шишмарев В. Ф. 618, 657, 660, 661, 663, 665
 Шкловский В. Б. 658, 659, 661, 671
 Шлегель А. В. фон 57, 227
 Шлегель Фр. фон 57, 607
 Шлоссер Ф. К. (Schlosser F. K.) 44, 72, 585
 Шнеллер Х. (Schneller Ch.) 79, 94—97, 103, 109, 113, 132—135, 139, 141, 143, 145—147, 152—154, 156, 159, 165
 Шопенгауэр А. 267
 Шотт В. 60
 Шпентлер О. 630
 Шпигель Фр. 558
 Шпильгаген Ф. (Spielhagen F.) 19, 25, 579, 584, 588, 592—594, 596, 597, 600, 602, 643, 644, 652
 Шпицер Л. 631, 632
 Штейнталь Г. (Steinthal H.) 23, 30, 31, 57—59, 71, 223, 510, 520, 652
 Штенцлер А. Ф. (Stenzler A. F.) 56, 75, 626
 Штерн А. (Stern A.) 220, 223
 Штраус Д. 74
 Шульдц С. А. 596, 669
 Шульдц Ю. 303
- Шапов А. П. 151
 Эберт А. (Ebert A.) 31, 39, 46, 70, 164

- Эвгемер из Мессены 560, 576
 Эгидий (Элжидио) Романо (Egidio Romano) 287
 Эдуард III 63
 Эзоп 179, 481
 Эйхенбаум Б. М. 669
 Элеонора Аквитанская 50
 Элиан Клавдий 563, 576
 Эльзон М. Д. 657, 661
 Эмерсон Р. У. 11, 22, 44
 Энгель Э. (Engel E.) 220, 223
 Эней Сильвий, Энеа Сильвио Пикколомини (Пий II) 264, 291, 588, 599
 Эразм Роттердамский 358, 366, 503
 Эрленвейн А. А. 197, 201, 211
 Эрлихман В. В. 76
 Эрменгау М. 73
 Эстерлей Г. (Oesterley H.) 170, 171
 Эсхил 19, 296, 583
 Эшенбах В. фон 18, 21, 51, 74, 266, 299, 303
- Ювенал Децим Юний 373
 Юдин Ю. И. 666, 667
 Юлиан Египетский 300, 549
 Юльг Б. (Jülg V.) 171, 209
 Юнг К.-Г. 632
 Юнг Э. 604
 Юркевич П. Д. 33
 Юрьев С. А. 671
 Юсим М. М. 501
 Юстиниан 371
 Юэ П.-Д. (Huet P.-D.) 590—592, 600
- Ягич И. В. 597, 656, 658, 671
 Якобсон Л. Г. 659, 660, 672
 Яковенко В. И. 22
 Яковлев М. А. 660
 Ямбул 560, 576
 Ямвлих 539—542, 551, 553, 564, 565, 570, 572
 Ямпольская А. А. 8
 Янушкевич А. 669
 Ярослав Мудрый 42, 72
- Alt Th. 649
 Anakreont 300
 Andalone del Negro 345
 Angiò R. 494
 Arnold Th. 67, 649
 Arréat L. 649
- Baccini G. 495
 Barzelotti S. 364, 649
 Basile G. 495
 Bassnett S. 22
- Battista Mantovano 142
 Baudi di Vesme 288
 Beni P. 456
 Berger de Xivrey J. 171, 649
 Bernays J. 649
 Bilancioni P. 413, 416
 Bloomfield M. 649, 651
 Bobertag F. 568, 649
 Bochart S. 171, 209
 Bonaventure des Périers 444
 Bonnechose E. de 68, 649
 Bonvesin de la Riva 282
 Borinski K. 649
 Bosanquet B. 649
 Bourgé P. Ch. 649
 Brehm A. 230
 Breton J. 650
 Breul K. H. 649
 Breymann H. 221
 Bruchman (Brugmann) K. 650
 Budé G. 242
 Bühler G. 650
 Bürger K. 570
- Cardonne D. D. 566, 650
 Carini T. 492
 Cecchini P. M. 353
 Certaldo P. da 494
 Cherbuliez V. 650
 Cielo dal Camo 344
 Cohen H. 650
 Comparetti D. 650
 Cosquin E. 650
- Dallas E. S. 650
 De Montodon 137
 Del Garbo 263
 Diez Ch. F. 650
 Dilthey C. 650
 Draper J. 650
- Egidio Romano 242
 Emiliani-Giudici P. 283, 650
 Étienne de Bourbon 489
- Faraglia N. F. 495
 Fasani Raniero 353
- Fechner G. Th. 651
 Franc M. 281
 Fridländer L. 282
- Gerber G. 651
 Gerland G. 205
 Giovanni di ser Giovanni G. 262
 Göttschenberger (Gätschenberger) St. 67, 650

- Gottschall R. 651
- Hahn J. G. von 651
 Henry V. 651
 Hertzberg W. 651
 Hornemann F. 221
 Huon de Bordeaux 131
- Jacobowski L. 651
 Jehan de Meung 322
 Jireček J. 62
 Jones W. 55
 Joret Ch. 311
- Kelly W. K. 165
 Kessler L. 651
 Knight Ch. 69, 651
 Knust H. 79
 Kralik R. 651
- Lapo Gianni 494
 Laprad V. R. de 651
 Lewis C. S. 311
 Lo Schiavo di Bari 246, 282
- Marot C. 317
 Marsh G. P. 66, 69, 651
 Masson D. 651
 Mazzoni G. 485
 Mendès Catulle 483
 Meyer E. H. 651
 Meyer J. B. 651
 Michaut N. 651
 Michelet J. 159
 Michels V. 651
 Mila y Fontanals M. 48, 50, 51
 Montanaro P. 416
 Montegazza P. 651
 Morpurgo S. 340, 413, 494
- Nozzo di Perino 486
- Oesterley H. 205, 224, 226, 489
 Ölzelt-Newin A. 652
 Osterhage G. 652
- Pictet A. 55, 65, 652
 Pietro dell Aquila 485
- Pio L. 652
 Posnett H. M. 652
- Rambeau A. 221
 Raynouard F. 652
 Resnable V. 282
 Roethe G. 652
 Rosenkranz K. 652
- Sallusto F. 495
 Schasler M. 652
 Scherillo M. 351—353, 364, 413, 652
 Schmidkunz H. 652
 Schmidt W. 563, 652
 Schoell F. 569
 Schuchart H. 652
 Schulz A. 652
 Souriau P. 652
 Stern A. 652
 Stoppato L. 351, 352, 364, 652
 Stumpf C. 653
 Susanis M. de 339
 Susemihel F. 570
- Tatum J. 645
 Teza E. 153
 Thomas A. 494
 Torraca F. 354, 364, 504, 653
 Tullia D'Aragona 341
- Ugo d'Alvernia 131, 158
 Uliva S. 153
- Valentin V. 653
 Vicher F. Th. 653
 Vogt Ph. 632
- Waitz Th. 205
 Werner R. M. 653
 Widter G. 79
 Wotts A. 69
 Wundt W. 653
- Zancari A. 486
 Zenatti A. 413, 495
 Zenatti O. 413, 495
 Zimmermann R. 653

Содержание

От составителя.....	5
О методе и задачах истории литературы как науки	9
Годы учения	
Автобиография	29
Из тетради «Adnotationes» (Из дневника человека, ищущего пути)	36
Отчеты о заграничной командировке (1862—1864).....	39
Метод новой поэтики — сравнительный	
Заметки и сомнения о сравнительном изучении средневекового эпоса.....	79
Сравнительная мифология и ее метод	167
О романо-германском кружке в Петербурге и его возможных задачах.....	212
Заметка. Новый журнал сравнительной истории литературы	224
История идеалов	
Из истории развития личности: женщина и старинные теории любви.....	237
Из истории Naturgefühl.....	295
Из поэтики розы	304
Возрождение	
Взгляд на эпоху Возрождения в Италии	315
Положения к диссертации «Вилла Альберти»	330
Противоречия итальянского Возрождения	333
История личности	
Из книги «Боккаччо, его среда и сверстники».....	369
Введение	369
Неаполь. Наука и любовь. Юношеская лирика и «Филострато».....	373
Художественные и этические задачи «Декамерона».....	417

История поэтических родов

Эпос (Из авторского конспекта лекционных курсов 1881—1882 и 1884—1885 гг.).....	507
Греческий роман.....	521
История или теория романа?.....	577
П. Д. Боборыкин. «Европейский роман в XIX-м столетии. Роман на Западе за две трети века». СПб., 1900.....	602
[Задача исторической поэтики].....	617
Список работ по эстетике, литературе, фольклору, на иностранных языках цитируемых и упоминаемых	
А. Н. Веселовским. <i>Сост. И. О. Шайтанов</i>	649
А. Н. Веселовский. Библиография 1906—2004 гг. <i>Сост. И. Л. Беленький</i>	654
Указатель имен. <i>Сост. И. И. Ремезова</i>	673

Научное издание
Российские Пропилеи

Веселовский Александр Николаевич
Избранное. На пути к исторической поэтике

Редакторы: Т.В. Говенько, Е.А. Погорелая
Корректор: М.С. Федорова
Компьютерная верстка: Ю.В. Балабанов


По издательским вопросам обращаться:
ООО «Автокнига»
111402 г.Москва, аллея Жемчуговой, 5, кор. 2

По вопросам реализации книги обращаться:
«Университетская книга-СПб»
198052, г. Санкт-Петербург, ул. Бронницкая, дом 17.
В Москве – ООО «Университетская книга-СПб»,
телефон (495) 915-32-84, e-mail: ukniga-m@libfl.ru.
в Санкт-Петербурге – ООО «Университетская книга-СПб»,
телефон (812) 317-89-72, e-mail: ukniga1@westcall.net

Розничные издательские продажи:
в Санкт-Петербурге — магазин «Книжный окоп»
(широкий ассортимент гуманитарной литературы)
Тучков переулок, д. 11 (812) 323-85-84
В Москве - www.notabene.ru (495) 745-15-36

Подписано в печать 15.08.2009
Гарнитура NewtonГТ. Формат 60x90 1/16. Бумага офсетная. Печать
офсетная. Усл. печ. л. 43. Уч.-изд. л. 49. Тираж 2000 экз. Заказ 516

Отпечатано: ООО «Издательство МБА» Москва,
ул. Рубцовско-Дворцовая, д.2
тел.: 726-31-69, 608-47-15, 625-38-13



**Избранное:
На пути
к исторической
поэтике**