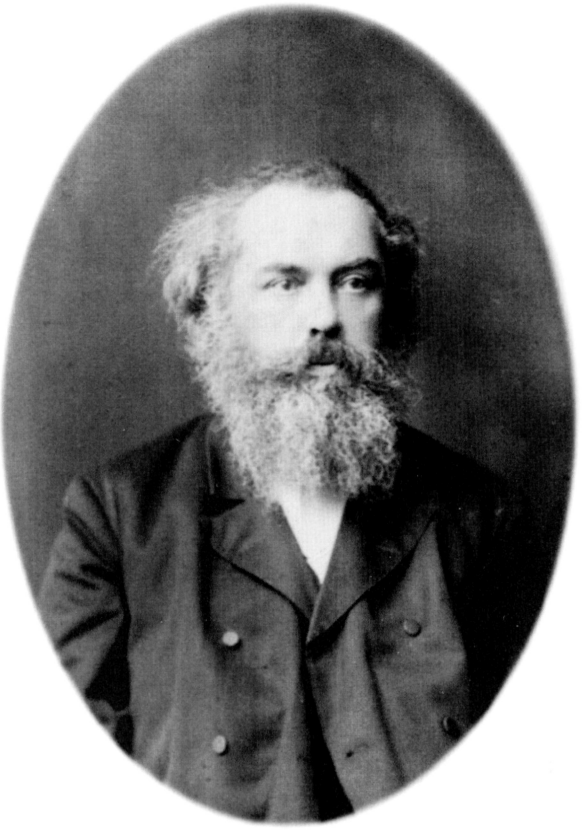
Александр Веселовский

АКТУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ НАСЛЕДИЯ



Александр Николаевич Веселовский

Фотография Г. М. Перла. 1880-е гг.

Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН
Санкт-Петербург

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Александр Веселовский

АКТУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ НАСЛЕДИЯ

Исследования и материалы

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
«НАУКА»
2011

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)1
В38

Александр Веселовский. Актуальные аспекты наследия. Исследования и материалы. — СПб.: Наука, 2011. — 356 с.

В основе сборника — материалы Международной конференции, состоявшейся 22—25 октября 2006 г. в связи со столетием со дня смерти академика А. Н. Веселовского (1838—1906), одного из корифеев русской филологической науки, внесшего выдающийся вклад в становление этой и смежных с ней отраслей гуманитарного знания, замечательного педагога и блестящего переводчика. Книга состоит из двух разделов. В первом помещены статьи, в которых характеризуются различные аспекты его научной деятельности и значение ее для отечественной культуры вплоть до наших дней, а также ряд исследований, развивающих некоторые его наблюдения и идеи; во втором сосредоточены этюды и публикации, освещающие отдельные эпизоды его жизни, отношения с учениками, коллегами и друзьями, семейные и родственные связи; в научный оборот впервые вводится, наряду с другими архивными материалами, неизданная статья Веселовского о чешской литературе. Среди участников сборника — представители разных стран и научных школ, по преимуществу сотрудники академических институтов и университетов.

Книга рассчитана на литературоведов, лингвистов, историков и этнографов, студентов гуманитарных высших учебных заведений и всех интересующихся историей науки и культуры.

Редакционная коллегия:
В. Е. Багно, П. Р. Заборов и *А. В. Лавров* (ответственные редакторы),
Е. В. Кардаш (секретарь)

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)
проект № 11-04-16095д
и
Санкт-Петербургского научного центра РАН

I

В. Е. Багно, М. Б. Плюханова

А. Н. ВЕСЕЛОВСКИЙ: АКТУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ НАСЛЕДИЯ

В период работы над «Воскресением» Л. Н. Толстой пришел к пониманию человеческой натуры, которое он выразил словами «люди как реки». Эта формула имела временное значение даже и для самого Толстого, но она полезна для нас именно в ее временном, преходящем значении, в исторической приуроченности к последней четверти XIX в., как сравнение, подходящее для людей той эпохи и при этом людей толстовского плана, принадлежащих «толстовскому» направлению русской культуры (если разделять ее на направления Толстого и Достоевского), далекому от катастрофизма и от стремлений к запредельности.

Это толстовское определение человека может хорошо послужить для понимания личности и трудов А. Н. Веселовского. Веселовский сравним с большими спокойными реками европейской равнины. Его деятельность была мощной, методичной, целенаправленной и вместе с тем изменчивой. Веселовский исследовал не предметы, не феномены, а движущиеся потоки — так он понимал всеобщую литературу, традиции, предания и, наконец, творческую личность. Ее Веселовский видел находящейся под беспрестанным воздействием множества влияний, впитывающей в себя множество культурных стимулов, однако всегда сохраняющей целостность, прежде всего само собой разумеющуюся подчиненность моральному императиву. (И в этом тоже Веселовский был близок «толстовскому» направлению.)

Деятельность Веселовского развивалась в последней четверти XIX в., в условиях, когда русская культура и академиче-

© В. Е. Багно, М. Б. Плюханова, 2011

ская наука уже имели достаточно длинное прошлое, а их будущее представлялось бесконечным. Веселовский «вобрал» на протяжении жизни громадное количество сведений, материалов, фактов из культур разных народов, узнал и исследовал множество текстов, обдумал, развил и приспособил для своих целей много научных теорий, не стремясь при этом к окончательным суждениям и не беспокоясь о закреплении своей исследовательской позиции. Веселовский позволял себе развивать, не заканчивая, массу того, что мы теперь называем исследовательскими проектами, закладывать основы, задавать ход идеям и понятиям таким образом, что они в последующей науке живут и движутся сами, активизируя деятельность сменяющихся научных поколений.

Веселовский основал в России историческую поэтику как науку об эволюции форм словесного искусства[1] и компаративистику как науку о развивающихся во времени взаимопересечениях и взаимовлияниях в словесности разных народов. Веселовский был чужд изолированности во всех ее видах. Он не интересовался ни изолированными объектами, ни текстами в их изолированной, т. е. эстетической, ценности. Его занимали процессы взаимодействия, взаимовлияния, пересекающиеся течения и слияния. Культурное пространство Европы он воспринимал как сквозное, открытое для влияний и взаимодействий, с меняющимися границами, нациями в их временно́м существовании.

Веселовский, несомненно, крупнейший историк и теоретик устной и письменной словесности за всю историю русской гуманитарной науки. Ни один из ученых, которые пришли в науку после него, не мог считать себя главным продолжателем его дела; наследие Веселовского стало общей школой для последующей науки, многие направления русских и связанных с ними западных исследований в области литературы и фольклора восходят к нему, от него напитались.

* * *

Александр Николаевич Веселовский родился 4 (16) февраля 1838 г. в дворянской семье в Москве. Род его происходил из Малоярославецкого уезда Калужской губернии. Его отец был военным педагогом, преподавателем одного из московских ка-

---

[1] См. подробнее: *Жирмунский В. М.* Историческая поэтика А. Н. Веселовского // Веселовский А. Н. Историческая поэтика / Ред., вступ. статья и примеч. В. М. Жирмунского. Л., 1940. С. 27.

детских корпусов. Первоначальное воспитание он получил дома, а после окончания Второй московской гимназии поступил в 1854 г. на словесный факультет Московского университета, где историей литературы занимался под руководством Ф. И. Буслаева, а историей — под руководством П. Н. Кудрявцева.

Веселовский по натуре был склонен к универсальным исследованиям и получил соответствующее интернациональное образование. «В настоящее время, — писал он еще совсем юным, — заниматься какою бы то ни было европейской литературой без известного знакомства с другими так же немыслимо, как работать над фонетикой и морфологией какого-нибудь языка, гнушаясь приемами сравнения».[2] Эти установки удачным образом соответствовали требованиям русского университета того времени. Веселовский нам представляется сверхъестественно одаренным полиглотом и эрудитом, однако из писем к нему друга студенческих лет Н. И. Стороженко узнаем, что чтения на трех славянских языках помимо церковнославянского требовал О. М. Бодянский, а Буслаеву на экзамене по всеобщей литературе нужно было сдавать чтение на англосаксонском, древненемецком и итальянском.[3]

После окончания университета в 1859 г. Веселовский в качестве гувернера при семействе русского посла в Испании князя М. А. Голицына совершил путешествие по Западной Европе, посетил Испанию, Италию, Францию и Англию.

В 1862 г. он вновь на длительный период отправился за границу, теперь уже как стипендиат Московского университета, для усовершенствования в науках и подготовки к профессорской должности. Веселовский начал с Берлина, где слушал лекции Г. Штейнталя по «психологии народов», изучал теории происхождения языка, мифа, эпоса,[4] брал уроки провансальского языка. Свое стремление к универсальным теориям, поразительный врожденный, личный универсализм Веселовский уже тогда считал необходимым по практическим причинам. В отчете о командировке, посланном из Берлина в 1862 г., он писал: «Наука у нас стоит еще на степени первобытного хозяйства, приходится многое делать одними руками, что при более раз-

---

[2] *Веселовский А. Н.* О Романо-германском кружке в Петербурге и его возможных задачах // Веселовский А. Избр. труды и письма. СПб., 1999. С. 126.

[3] Из писем к Веселовскому: Н. И. Стороженко // Наследие Александра Веселовского: Исслед. и материалы. СПб., 1992. С. 274—278.

[4] См.: *Жирмунский В. М.* Историческая поэтика А. Н. Веселовского. С. 5.

витых условиях жизни распределяется между многими рабочими единицами».[5]

Затем Веселовский перебрался в Прагу, где занимался преимущественно славистикой, посетил австрийские владения в Сербии, а в 1864—1867 гг. жил в Италии, не только углубляя свою подготовку по романистике, но постепенно и успешно входя в итальянскую академическую среду в качестве серьезного итальяниста.[6] Он активно общался с видными учеными А. Де Губернатисом, А. Д'Анконой, Д. Компаретти, Дж. Кардуччи, работал в библиотеках и архивах Флоренции, Рима, Болоньи, отправлял в «Санкт-Петербургские ведомости» репортажи о политической и культурной жизни Италии («интересы у меня явились местные, явилась даже идея и возможность совсем устроиться в Италии»[7]).

Работа в библиотеках и архивах Тосканы увенчалась открытием двух прежде неизвестных в итальянистике текстов. В 1866 г. Веселовский подготовил научное издание текста новеллы о королевне Дакийской («Novella della figlia del re di Dacia»), сохранившегося в тосканской рукописи XV в. (вышло в Пизе с посвящением пизанскому профессору А. Д'Анконе, крупнейшему специалисту по итальянской литературе позднего Средневековья). Издание было сопровождено большой статьей Весловского, посвященной основному для новеллы мотиву «преследуемой девицы» («la fanciulla perseguitata»). Итальянский исследователь С. Д' Арко Авалле в предисловии к переизданию этой статьи восхищается прекрасным итальянским языком, которым она написана, и тем, что в ней уже содержатся ясно сформулированные основные положения мотивной теории Веселовского, от которой взяла свое начало современная семиотика повествования.[8] В 1867—1869 гг. в Болонье был издан следующий труд Веселовского — четырехтомный — публикация и исследование найденного им во флорентийской библиотеке романа «Il Paradiso degli Alberti» (XV в.). Динамические эпохи, переходные процессы в истории культуры Веселовский и в этой книге, и позднее изучал на материале итальянского Возрождения.

---

[5] *Веселовский А. Н.* Из отчетов о заграничной командировке // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. С. 390.

[6] См.: *Marzaduri M.* Gli anni italiani di Alexandr N. Veselovskij // Annali della Facoltà di lingue e letterature di Ca'Foscari. 1973. T. 12. N 1. P. 73—79.

[7] *Веселовский А. Н.* [Автобиография] // Пыпин А. Н. История русской этнографии. СПб., 1891. Т. 2. С. 426.

[8] См.: Veselovskij-Sade: La fanciulla perseguitata / A cura di S. D'Arco Avalle. Milano, 1977. P. 22.

Веселовский решил было не возвращаться в Россию, поскольку не рассчитывал найти там интересную работу. Но все же вернулся, вероятно, не только потому, что получил лестные предложения, но и потому, что исключительное поприще романистики не отвечало его универсалистским и несколько анархическим стремлениям. Россия, просторная и безграничная, как никакая другая страна соответствовала гению Веселовского. Он не ощущал ясно собственной персональной ограниченности во времени, не видел границ своей деятельности. Не страдая манией величия, он, однако не мог оставаться в рамках аккуратных научных школ Запада, для целей компаративистики и исторической поэтики Веселовский должен был сам, единолично осмыслить мировые традиции. М. П. Алексеев так интерпретировал в свое время расхождение Веселовского с западной наукой: «В тот момент, когда Веселовского привлекали общие проблемы социально-исторической жизни, замыслы гигантского научного синтеза, установление закономерностей там, где царствовал полный хаос, переброска прочных мостов между отдельными областями знания, между культурными мирами, замкнутыми до сих пор пространственно и хронологически, — в западной науке Веселовский все чаще встречал тенденцию к накоплению и регистрации фактов, но не к их удовлетворительному объяснению».[9]

Горизонты Веселовского были настолько широки, что он кажется единственным всеобъемлющим ученым в России, несмотря на то что его время было достаточно богато выдающимися исследователями. Как Ломоносов в свое время был сам Университетом, так Веселовский сам был Академией наук по словесному отделению.

Возвращение Веселовского в Россию было обусловлено, среди прочего, и необходимостью вовлечения в работу славянского материала. Для компаративных исследований этот материал обладал особой привлекательностью, поскольку, оставаясь в пределах европейских течений, демонстрировал вместе с тем черты иного развития, чем материал романо-германский. Великий европейский компаративист того времени (во многом определивший пути Веселовского) Т. Бенфей знал русский язык. Однако именно Веселовский стал тем, кто по-настоящему ввел русскую и вообще славянскую словесность в оборот компаративных исследований. В своей докторской диссертации Веселовский делает центром исследования славянские сказания

---

[9] См.: *Алексеев М. П.* А. Н. Веселовский и западное литературоведение // Изв. АН СССР. Отд-ние обществ. наук. 1938. № 3. С. 133.

о Соломоне и Китоврасе, которые рассматривает как посредствующее культурное звено между восточными преданиями о мудрецах-магах и западными легендами о Морольфе и Мерлине. И если в дальнейшем для исследования персонального творчества Данте, Петрарки, Боккаччо он возвращался к романистике, то для сравнительных штудий становился на позиции прежде всего славистические и постоянно подчеркивал в теоретических экскурсах исключительное значение византийских, славянских, русских письменных памятников для построения истории всеобщей литературы, во всяком случае в ее христианской части.[10]

По возвращении из Италии Веселовский сделал стремительную академическую карьеру. В 1870 г. в Московском университете защитил магистерскую диссертацию «Вилла Альберти: Новые материалы для характеристики литературного и общественного перелома в итальянской жизни XIV—XV столетия» и вскоре единогласно был избран доцентом С.-Петербургского университета по кафедре истории всеобщей литературы. По получении докторской степени Веселовский был избран экстраординарным профессором. В 1876 г. был удостоен звания члена-корреспондента по Отделению русского языка и словесности Императорской Академии наук. В 1879 г. избран ординарным профессором по кафедре истории всеобщей литературы, в 1880 г. избран и утвержден в звании экстраординарного академика, а в 1881 г. — в звании ординарного академика по тому же Отделению Академии. 12 ноября 1901 г. Веселовский был назначен председательствующим в Отделении русского языка и словесности по Разряду изящной словесности Академии.

Скончался Александр Веселовский 10 (23) октября 1906 г. в Петербурге.

* * *

В программной лекции, прочитанной 5 октября 1870 г. в качестве вступительной в курс всеобщей литературы в С.-Петербургском университете, Весловский выступил адептом сравнительно-исторического метода, противопоставив его мето-

---

[10] Превосходна сравнительная характеристика славяно-византийского и западноевропейского взгляда на мир, предпосланная т. 2 работы «Из истории романа и повести» (см.: Сборник Отделения русского языка и словесности Имп. Академии наук. СПб., 1888. Т. 44. № 33. С. 1—3).

дам «философскому» и «эстетическому». С его точки зрения, оставшейся неизменной до последних дней его жизни, этот метод предпочтительнее других: именно он позволяет построить подлинно научную историю всеобщей литературы, поскольку даст возможность решать основополагающий вопрос о традициях и новаторстве, т. е. о роли личного начала, о творческом развитии канона.[11] Очевидно, что речь при подобном «сравнении» идет не только о межлитературных и межкультурных связях, но и о тех отношениях в культуре, которые позднее, в XX столетии, будут истолковываться как интертекстуальность. С другой стороны, немаловажно (это следует из данной в лекции программы построения истории всеобщей литературы), что Веселовского интересуют скорее «генетические» связи, чем «типологические», скорее диахронный срез, чем синхронный. Основываясь на сравнительно-историческом методе, от работы к работе накапливая опыт и используя все новый фольклорный и литературный материал, Веселовский для себя самого, своих коллег и учеников сформулировал следующий вопрос-вывод: «Каждая новая поэтическая эпоха не работает ли над исстари завещанными образами, обязательно вращаясь в их границах, позволяя себе лишь новые комбинации старых и только наполняя их тем новым пониманием жизни, которое собственно и составляет ее прогресс перед прошлым?».[12] Эти слова ведут нас к стихам О. Мандельштама: «И снова скальд чужую песню сложит // И как свою ее произнесет», ставшим в свою очередь заглавными для русских интертекстуальных штудий 70-х гг. XX в.

Хотя Веселовский выглядит позитивистом, ориентированным на методы естественных наук, описывающим репертуар мотивов, сюжетов, тем, фигур мировой словесности, подготовившим пути для явившихся позже сюжетных и мотивных индексов, однако при ближайшем рассмотрении видим, что он достаточно далек от задач классификации, составления нарративной грамматики, вообще от цели дать полное и непротиворечивое описание. Его интересовали динамические моменты рождения «нового понимания жизни» из устойчивых форм в их эволюции, новых комбинациях, в новом контексте. Тем не менее позитивистская составляющая его деятельности имела немалое влияние на последующую науку.

---

[11] См.: *Веселовский А. Н.* О методе и задачах истории литературы как науки... // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. С. 47.

[12] Там же. С. 51.

Веселовский может считаться основателем современной нарратологии — науки о повествовании. Понятие мотива фигурировало достаточно широко и до Веселовского, но он рассмотрел мотив как элементарную и при этом значимую единицу повествования. Употребление понятия «мотив» у Веселовского многообразно и стимулирующе, оно само становится предметом исследований и споров, переходящих в обсуждение природы и сущности мотива.[13] Углубляясь в тексты Веселовского, обнаруживаем, что он различал парадигматические и синтагматические связи мотивов, не пользуясь, разумеется, этой терминологией, сложившейся позже, но прежде всего имея в виду генезис и эволюцию мотива, память о предыдущих этапах и контекстах, которой, с его точки зрения, в значительной степени определяется семантика и мотивов, и устойчивых сюжетных композиций. И теоретические работы Веселовского по исторической поэтике сюжета и мотива, и его многочисленные конкретные исследования мотивов и сюжетов в их функционировании воспитали поколение, подготовленное к формальным исследованиям повествования. Итальянский историк теоретической мысли Ч. Сегре (и не только он) видит прямую связь Веселовского и «формальной школы», подразумевая прежде всего работы Б. В. Томашевского и В. Я. Проппа. Формалисты разрабатывали синтактику повествовательных единиц и основанную на ней теорию сюжета и фабулы. Пропп в плодотворном споре с Веселовским противопоставил мотиву функцию как более элементарную частицу повествования. Но Сегре предлагает понимать пропповскую функцию как особенный взгляд на мотив, рассматриваемый в тесной связи с развитием действия.[14] От формалистов и особенно Проппа путь лежит к европейской нарратологии в собственном смысле слова, исследующей грамматику и синтактику повествовательных единиц.

Достигнутая к 70-м гг. XX в. максимальная степень формализации науки о повествовательных единицах и повествовательных структурах вряд ли понравилась бы самому Веселовскому, если бы он мог ее наблюдать. Хотя Веселовский в теории оставлял за нарративной единицей — мотивом — право на стабильность, обеспеченную связью с общими для всех, универсальными чувствами и впечатлениями, но в практике описа-

---

[13] См.: *Путилов Б. Н.* Веселовский и проблемы фольклорного мотива // Наследие Александра Веселовского: Исслед. и материалы. С. 74.

[14] См.: *Segre C.* Avviamento all'analisi del testo letterario. Torino, 1985. P. 106.

ния он не оперировал точным понятием мотива и не проводил слишком отчетливой границы между элементарным мотивом и мотивной конфигурацией — сюжетом. И делал он так не по какой-либо небрежности, а ради материала — бесконечно изменчивых и вместе с тем устойчивых повествовательных традиций мировой словесности. Веселовский не завершает своих теорий, не достигает формальной точности определений, поскольку процессы, им описываемые, не подчиняются до конца ни органической, ни структурной необходимости. Вдруг на пути закономерности являются «элемент свободы» — чей-то выбор и воля, «новое содержание жизни». Задача исторической поэтики, по Веселовскому, «проследить, каким образом новое содержание жизни, этот элемент свободы, приливающий с каждым новым поколением, проникает старые образы, эти формы необходимости, в которые неизбежно отливалось всякое предыдущее развитие».[15]

Основной метод работы Веселовского — описание повествований, в котором пересказ талмудической легенды с обманчивой простотой переходит в пересказ фрагмента славянской Палеи, индийских или эфиопских сказаний, французского средневекового романа или немецкой поэмы, русской былины или шведской баллады. Эта кажущаяся эклектичность скрывает сосредоточенные поиски моментов активного диалога, ситуаций обновления в бесконечном потоке предания. Наиболее продуктивными в повествовательном отношении Веселовский считал встречи далеких традиций, ситуации сопряжения далеких культур, возникавшие в условиях особой культурной динамичности, в эпохи открытия восточных торговых путей, крестовых походов; в моменты встреч или столкновений больших религий (пересечение иудаизма и христианства в Эфиопии или столь важное для славянского предания богомильство и борьба с ним в Болгарии). По Веселовскому, пространства культурной динамики, такие как Византия, Палестина, Сирия, Болгария или Эфиопия, Сицилия и Южная Италия, северное побережье Адриатики или северо-запад России, несравнимо более важны для обогащения мировых повествовательных процессов, чем, например, замкнутый мир культов, которому тогда придавали чрезвычайное значение. В таких вопросах Веселовский отказывался от своего обычного ровного, невозмутимого стиля ради остроты дискуссии и полемики. В этом смысле весьма показательно его письмо к В. Ягичу от 19 августа 1900 г. с предложе-

---

[15] *Веселовский А. Н.* О методах и задачах истории литературы как науки... С. 52.

нием напечатать статью «Где сложилась легенда о Св. Граале?»: «Не захотите ли взять ее в Архив? Правда, славянского в ней немного, но сам вопрос — международный, оппонентов будет много, кельтологи разъярятся; поражение или победа, Уэльс или Сирия?».[16] Из конкретных описательных исследований Веселовского легко извлечь множество подтверждений для много позже сформулированных Ю. М. Лотманом идей продуктивности диалога разных культурных языков и культурной бесплодности нединамических и гомогенных ситуаций.

* * *

Веселовский неизменно выступал как критик «мифологической школы», прежде всего ее романтической склонности искать в праформах национальную специфику, полагая, что все основные события смыслопорождения произошли в языческий период и, следовательно, достаточно реконструировать прамиф, чтобы постичь дух народа. Он посвятил много энергии изучению праформ, первобытному синкретизму, но для словесности «праперiодов» он считал характерным синтез «общих мест», а не смыслопорождающую деятельность. Веселовский предложил троякое понимание мифа: миф как выражение «общего предания, общих форм человеческого развития», запечатленный в сказке, миф, однажды прикрепившийся к историческому факту, но не развивающийся вместе с историей, запечатлевшийся в былине, и миф, развивающийся вместе с потребностями народного самоопределения, т. е. миф в его народно-историческом обособлении, что в случае славян безусловно связано с христианским периодом.[17] Русской «мифологической школе», стремившейся «видеть во всем славянском праславянское», «забывая о византийско-церковном культурном элементе», Веселовский противопоставил свои «Разыскания в области русского духовного стиха», последовательно проводящие мысль о первичности христианской традиции для славянских преданий.[18] «Разыскания...» — наиболее актуальная

---

[16] Цит. по: *Алексеев М. П.* А. Н. Веселовский и западное литературоведение. С. 136.

[17] *Веселовский А. Н.* Заметки и сомнения о сравнительном изучении средневекового эпоса // Собр. соч. М.; Л., 1938. С. 57.

[18] *Веселовский А. Н.* Разыскания в области русского духовного стиха: VI. Духовные сюжеты в литературе и народной поэзии румын // Сборник Отделения русского языка и словесности Имп. Академии наук. СПб., 1883. Т. 32. № 4. С. 1—2.

для сегодняшней русской науки часть наследия ученого: использование этого цикла работ как методологической базы и как коллекции материалов защищает от искушений национальным прамифом, не исчезнувших и сегодня.

Уже в ранней работе, в диссертации о Соломоне и Китоврасе, Веселовский сформулировал драгоценную идею о вторичных языческих верованиях и представлениях, возникающих в результате поверхностного освоения христианского учения. Это язычество, существующее в условиях двоеверия, может не отражать особенности местного древнего языческого субстрата, а быть принесенным на волне христианизации, быть памятью о языческих верованиях в период становления христианства. «Таким образом „скотий бог" Волос мог так же естественно выработаться из Св. Власия, покровителя животных, как, по принятому мнению, Св. Власий подставиться на место коренного языческого Волоса»,[19] — диалектическая формула Веселовского, полезная для корректирования теорий славянского двоеверия, выработанных в последней трети XX в.[20]

Наследие Веселовского производит обманчивое впечатление преимущественного интереса к традиции, преданию, при почти полном равнодушии к личностному началу и творческой индивидуальности писателя. Отчасти это впечатление объясняется тем, что его внимание привлекало главным образом народное творчество и средневековая культура, в которых роль канона и этикета неизмеримо выше, чем в литературе вообще и особенно в новой литературе. Можно было бы при этом возразить, что перу Веселовского принадлежат замечательные книги и статьи о таких великих писателях, как Данте, Боккаччо, Петрарка, Жуковский и Пушкин. Важнее, однако, другое. Одним из фундаментальных открытий Веселовского в науке о литературе как раз и оказался интерес не столько к самому «личному почину», сколько к моменту перехода от традиции и предания к личному в словесном творчестве. Масштаб и характер писательской индивидуальности выясняется только после уяснения места личного в общем пространстве словесности, через установление его связи с преданием. Так, в лекциях Веселовского

---

[19] *Веселовский А. Н.* Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине // Веселовский А. Мерлин и Соломон. М.; СПб., 2001. С. 28.

[20] Еще В. Ягич обратил внимание на то, что Веселовский глубже, чем его западные коллеги, обосновал значение двоеверия, т. е. взаимодействия языческого наследия и христианства (см.: *Ягич И. В.* История славянской филологии. СПб., 1910. С. 848).

«Теория поэтических родов в их историческом развитии» читаем: «Я отнюдь не мечтаю поднять завесу, скрывающую от нас тайны личного творчества, которыми орудуют эстетики и которые подлежат, скорее, ведению психологов. Но мы можем достигнуть других отрицательных результатов, которые, до известной степени, *укажут границы личного почина* (курсив наш. — *В. Б., М. П.*). Понятно, что поэт связан материалом, доставшимся ему по наследству от предшествующей поры; его точка отправления уже дана тем, что было сделано до него. Всякий поэт, Шекспир или кто другой, вступает в область готового поэтического слова, он связан интересом к известным сюжетам, входит в колею поэтической моды, наконец, он является в такую пору, когда развит тот или другой поэтический род. Чтобы определить степень его личного почина, мы должны проследить наперед историю того, чем он орудует в своем творчестве...».[21] Веселовский был убежден, что историку литературы не дано познать тайны личного творчества, между тем как он вполне в силах вплотную приблизиться к их разгадке, методом исключения отсекая все то, что унаследовано творцом как в области идей, так и формы от предания, традиции, навыков, школы. Таким образом, метод, применявшийся Веселовским для создания биографии великой творческой личности, подразумевал огромные сведения об эпохе, в которую эта личность действовала, о культурных течениях и исторических обстоятельствах, влиянию которых она подвергалась. Такие исследования Веселовского отличались особенно грандиозными масштабами и европейским характером, поскольку за ними стояла традиция больших европейских наук, посвященных отдельным писателям, например дантоведения. И в этом случае Веселовский подчеркивал, что по сравнению с подобными усилиями на Западе ему на русской почве приходится проводить свои разыскания в одиночку. Ученик Веселовского В. Ф. Шишмарев вспоминал тот задор, с которым Веселовский в период подготовки монографии о Жуковском говорил, что хочет показать русистам, как нужно писать о русских писателях и что значит хорошая подготовка и опыт, изощренный на изучении западноевропейских писателей, о которых существует огромная литература.[22]

---

[21] Цит. по: *Симони П. К.* Список трудов академика А. Н. Веселовского // Памяти академика Александра Николаевича Веселовского: По случаю десятилетия со дня его смерти (1906—1916 гг.). Пг., 1921. С. 29—30.

[22] См.: *Шишмарев В. Ф.* Александр Веселовский и русская литература. Л., 1946. С. 40.

Для Веселовского было очевидно, что оригинальность, уникальность, своеобразие литературы, автора или произведения не постулируются, а доказываются, познаются в сравнении данного явления с явлениями, ему родственными. Своеобразие — вопрос не веры, а знания. Именно этим убеждением проникнуты все его многочисленные исследования, в которых произведения русского народного творчества и русской литературы рассматриваются в широчайшем контексте фольклора народов мира и всемирной литературы. Этим же убеждением Веселовский, профессор «всеобщей литературы», «западник», «итальянист», руководствовался, когда по поручению Академии наук готовил речь к столетию со дня рождения Пушкина и речь к пятидесятилетию со дня смерти Жуковского. Уникальность и всемирное значение великих писателей, по его убеждению, способен определить лишь тот, кто увидит их в контексте творчества их выдающихся предшественников и современников, вне зависимости от национальной принадлежности последних. В чем состоит *свой* творческий путь, *свое* слово как большого художника, так и целого народа мы сможем определить лишь в том случае, если поймем, в чем же состояли и состоят *чужой* путь и *чужое* слово. Этот постулат был для А. Веселовского непреложной истиной.

* * *

Влияние Веселовского на науку о литературе было очень велико, на протяжении XX столетия его идеи в той или иной степени развивали в своих трудах В. М. Жирмунский, М. П. Алексеев, О. М. Фрейденберг, М. К. Азадовский, Н. И. Конрад, Б. Н. Путилов, Е. М. Мелетинский и многие другие выдающиеся филологи XX в.

В 1916 г. по случаю десятилетия со дня кончины Веселовского его ученик, академик В. М. Истрин, констатировал, что редкое исследование по истории литературы обходилось без использования его работ.[23] Сегодня, по прошествии еще почти ста лет, картина не изменилась. Не секрет, что открытия в гуманитарных науках устаревают неукоснительно и почти так же быстро, как в науках точных и естественных. Случай Веселовского не отменяет правила, а лишь очередной раз доказывает жизнестойкость исключений. Веселовский является самым ци-

[23] См.: *Истрин В. М.* Методологическое значение работ А. Н. Веселовского // Памяти академика Александра Николаевича Веселовского... С. 32.

тируемым русским литературоведом XIX—начала XX в., его работы воспринимаются как абсолютно актуальные современными учеными самых различных областей гуманитарного знания. И если в наше время вновь задуматься над вопросом о роли и границах предания в процессе личного научного творчества, в свое время поставленным Веселовским, мы увидим, что преданием для многих из нас, компаративистов, фольклористов, медиевистов, теоретиков литературы, специалистов по русской и западноевропейской литературе, является наследие Александра Николаевича Веселовского.

Г. В. Стадников

ТЕОРИЯ «ВСТРЕЧНЫХ ТЕЧЕНИЙ» А. Н. ВЕСЕЛОВСКОГО И ПРОБЛЕМЫ НАЦИОНАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ ЛИТЕРАТУР

Положение о «встречных течениях» — одно из важнейших, выдвинутых А. Н. Веселовским в области сравнительного литературоведения. Специального развернутого обоснования этого положения ученый не оставил, хотя в практике конкретного анализа фольклора, эпоса, древних литератур использовал его постоянно. Сама идея о «встречных течениях» родилась у Веселовского еще в пору подготовки к научной деятельности. В отчете стажера за 1863 г., отразившем штудии Веселовского в области славистики в период его пребывания в Праге, содержались такие примечательные утверждения: «Мы часто и много жили заимствованиями» — и далее: «Влияние чуждого элемента всегда обусловливается внутренним согласием с уровнем той среды, на которую ему приходится действовать».[1]

Это лаконично высказанное положение, если истолковать его более развернуто, фактически означало, что заимствование одной литературы у другой свидетельствует не о том, чего еще нет в воспринимающей литературе, а, напротив, о том, что

[1] Извлечения из отчетов лиц, отправленных за границу для приготовления к профессорскому званию... 3) Кандидата А. Веселовского // Журн. М-ва нар. просв. 1863. Ч. 120. Дек. Отд. II. С. 557—558.

© Г. В. Стадников, 2011

в ней уже есть, но существует в скрытой форме. Заимствование по существу рассекречивает внутренние процессы национальной литературы, ибо глубокое усвоение инонационального художественного опыта немыслимо без известной предрасположенности к нему воспринимающей среды.

Прошло два с половиной десятилетия, и Веселовский, уже вооруженный громадным опытом своих научных изысканий, возвращается к этим вопросам в двух своих публикациях. Первая из них появилась в 1887 г. Это была обширная рецензия на двухтомник французских сказок, изданных в том же году в Париже Э. Косксном. Собранию была предпослано предисловие составителя, которое и побудило Веселовского к научной дискуссии.

Коскен, убежденный сторонник тории «заимствования», считал, что движение сказок от народа к народу не зависит от среды, в которую они попадают. Да и само изменение сказок объясняется исключительно их внутренней эволюцией. В противовес этому Веселовский утверждал: «...усвоение пришлого сказочного материала немыслимо без известного предрасположения к нему в воспринимающей среде. Сходное притягивается сходным, хотя бы сходство было и неабсолютное, как между зародышем и развитым организмом...».[2] Данное положение Веселовского в свою очередь позволяло разрешить неутихающий спор между сторонниками теорий «заимствования» и «самозарождения». Он писал: «...в каждой сказке — должно быть и свое и чужое, теория заимствования подает руку теории самозарождения».[3]

Спустя два года, в 1889 г., Веселовский публикует очередной выпуск «Разысканий в области русских духовных стихов» и возвращается к существу спора сторонников «заимствования» и «самозарождения». Подтверждая и развивая свои суждения, ученый употребляет им самим введенное понятие «встречные течения». Он пишет: «Объясняя сходство мифов, сказок, эпических сюжетов у разных народов, исследователи расходятся обыкновенно по двум противоположным направлениям: сходство либо объясняется из общих основ, к которым предположительно возводятся сходные сказания, либо гипотезой, что одно из них заимствовало свое содержание из другого. В сущности, ни одна из этих теорий в отдельности не прило-

[2] *Веселовский А. Н.* Лорренские сказки // Веселовский А. Н. Собр. соч. М.; Л., 1938. Т. 16. С. 221 (впервые: Журн. М-ва нар. просв. 1887. Ч. 250. Апр. С. 294. [Рец. на кн.: Cosquin E. Contes populaires de Lorraine... Paris, 1887. T. 1—2]).

[3] Там же.

жима, да они и мыслимы лишь совместно, ибо заимствование предполагает в воспринимающем не пустое место, а встречные течения, сходное направление мышления, аналогические образы фантазии. Теория „заимствования" вызывает, таким образом, теорию „основ" и обратно...».[4]

Однако далеко не все компаративисты, в том числе и высоко ценимый Веселовским Т. Бенфей, разделяли эту точку зрения. Заимствование, по Бенфею, показатель зависимости одной культуры от другой, т. е. признак отсталости литературы-импортера. Данное мнение продолжало жить и в XX в. Достаточно сослаться на известную книгу Н. С. Трубецкого «Европа и человечество», где обоснован, в частности, следующий тезис: «Весь восемнадцатый век прошел для России в недостойном поверхностном обезьянничанье с Европы».[5] Если же выйти за границы литературы и обратиться к проблемам общего характера, то можно вспомнить суждения противников Петровских реформ о том, что эти реформы нарушили ход русской истории, разорвали связь между их творцами и русским народом, оставшимся верным коренным принципам Руси (А. С. Хомяков). Или идеи «изоляционизма», призыв отделиться от гибельных процессов, происходящих в Европе, всемерно развивать национально самобытное («Восток, Россия и славянство» (1885—1886) К. Н. Леонтьева). Все это в конечном счете означало: заимствование ведет к расчленению национального тела, растрате национальных сил, деформации национальных традиций, т. е. порождает хаос.

Теория «встречных течений» Веселовского эти утверждения отменяла. Заимствование не нивелирует национальные основы литературы. Еще в 1863 г. он писал: «...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».[6] А поэтому, по Веселовскому, национальное не в чистоте первооснов, не в точке отправления; оно есть результат исторического процесса — «комплекс влияний всяний и скрещиваний».[7]

---

[4] *Веселовский А. Н.* Разыскания в области русского духовного стиха: XI. Дуалистические поверья о мироздании // Сборник Отделения русского языка и словесности Имп. Академии наук. СПб., 1889. Т. 46. № 6. С. 115.

[5] *Трубецкой Н. С.* Европа и человечество. София. 1920. С. 72.

[6] Извлечения из отчетов лиц, отправленных за границу... С. 558.

[7] *Веселовский А. Н.* [Автобиография] // Пыпин А. Н. История русской этнографии. СПб., 1891. Т. 2. С. 427.

Положение о «встречных течениях» последовательно реализуется ученым в трудах по фольклору, эпосу, древним литературам. Правда, русскую литературу XVIII в. в речи, посвященной столетнему юбилею А. С. Пушкина, он оценил в ином свете. Вполне возможно, что, желая ярче раскрыть этапное значение творчества поэта, Веселовский однозначно противопоставил ему русскую литературу XVIII в. Эта литература, замечал он, лишь подражала Западу, ибо оттуда «к нам переходили идеалы, до которых мы не дожили ⟨...⟩ формы стиха и литературные роды и типы, выразившие итоги известного исторического развития и общественных течений, чему у нас ни в жизни, ни в литературе ничего не отвечало».[8] И только Пушкин, «наш первый народник-реалист»,[9] не подражал, а заимствовал, «он у других брал свое, формы, отвечавшие его поэтическому чутью ⟨...⟩ типы, которые он находил кругом себя, стремления, которые делил с лучшими людьми своего времени и сам переживал страстно и тревожно. Уже в этом смысле он был национален...».[10] Современная наука оспорила это суждение Веселовского о подражательности русской литературы XVIII в. Но оспорила, опираясь на его же положение о «встречных течениях».

Русская литература XVIII в. не подражала, не следовала рабски за европейской. Она заимствовала, творчески осваивала то, что ей было близко, что в ней самой уже созрело, к чему она была внутренне подготовлена. И в XVIII в., как и в предшествующие века, основой русского литературного процесса была национальная традиция. Литература XVIII в. не разорвала свою связь с литературой древнерусской, она была с ней накрепко связана. И Петр I не повернул Россию к Европе, а лишь способствовал ускорению того процесса, который вызревал объективно. Включение русской литературы в общеевропейское развитие в XVIII в. было подготовлено всей ее предшествующей историей, и, конечно же, XVII веком — как переходным этапом от литературы средневекового типа к литературе Нового времени. Так это было и в других сферах художественной жизни. Идеи Лейбница, Вольтера, А. Гумбольдта были востребованы в России в связи с внутренними процессами в сферах идеологической, государственной, культурной. Глубокие корни имел и классицизм, который отвечал потребностям создания русского общенационального государства.

---

[8] *Веселовский А.* Пушкин — национальный поэт // Избр. статьи. Л., 1939. С. 501.

[9] Там же. С. 505.

[10] Там же. С. 503.

Знаменательно, что итоговой книгой русского XVIII в. стала «История государства Российского» Н. М. Карамзина, завершенная уже в первых десятилетиях XIX в. Именно Карамзин, особо причастный к художественной культуре Запада, стал автором труда, в котором во всей полноте был раскрыт самобытный характер русского менталитета. Карамзину было известно суждение преодолевшего метафизический подход к истории И.-Г. Гердера о неоспоримой ценности культуры каждой отдельной нации. Но концепция труда Карамзина в своих базовых позициях формировалась прежде всего на основе изучения всех источников национальной истории — русского фольклора, летописей, легенд. Карамзин не следовал за Гердером, хотя был во многом солидарен с ним. Подобное можно сказать и о Радищеве, Державине, Жуковском, основательно знакомых с трудами Гердера.

В качестве краткого отступления хотелось бы заметить, что Алексей Веселовский, несмотря на определенную переоценку западного влияния на русскую литературу, в принципе разделял теорию «встречных течений» старшего брата. В своей известной книге «Западное влияние в новой русской литературе» он утверждал, что русская литература XVIII в. получила могущественную поддержку извне именно благодаря «пробудившимся инстинктам».[11] И далее: «Если у народа есть жизненная сила, влияние и заимствование не только не убьют в нем самостоятельности, но вызовут силу на свободное состязание»; «указать на важность западного влияния не значит отрицать самодеятельность народную».[12]

Теория «встречных течений» подтверждает, что заимствование — процесс сугубо избирательный. Характер выбора инонационального источника как предмета творческого усвоения продиктован особенностями литературного процесса «принимающей стороны». В качестве примера сошлемся на русскую судьбу двух значительных созданий И.-В. Гете времени «Бури и натиска» — пьес «Гёц фон Берлихинген» (1773) и «Клавиго» (1774). «Клавиго» уже в 1780 г. появился на русском языке в двух изданиях, а в 1782 г. был поставлен на сцене Московского публичного театра. «Клавиго» был прочитан как мещанская трагедия, что было созвучно русскому зрителю и русской театральной культуре. Не случайно «Драматический словарь» аннотацию на пьесу начинал с упоминания романа «Страдания молодого Вертера». В словаре читаем: «„Клавиго" — трагедия

[11] *Веселовский Алексей Н.* Западное влияние в новой русской литературе. 5-е, значит. доп. изд. М., 1916. С. 56.

[12] Там же. С. 6.

Гете, славного немецкого автора, который написал отличную книгу, похвальную повсюду, „Страдания молодого Вертера"».[13]

Добавим к этому, что учрежденное Екатериной II Собрание, старающееся о переводе иностранных книг за годы своей деятельности (1769—1783) издало 173 тома переводов с разных языков. Тематика переведенных текстов была необычно широка: специальная литература по различным областям знаний, художественная литература от античной до современной. Переводились и пьесы. Как правило, предназначались они лишь для постановки на сцене. Поэтому пьесы эти не издавались, а в рукописях поступали в театры. Переводчики Общества перевели 23 пьесы, из них 22 комедии, одну комическую оперу и ни одной исторической драмы. Таковы были запросы театра. И следует это объяснить тем, что в русской исторической драме еще устойчиво доминировали каноны классицистической поэтики. Процесс отхода от пьес подобного типа наметился лишь в первых десятилетиях XIX в., и именно тогда впервые был переведен на русский язык «Гёц фон Берлихинген» (1828), о пьесе заговорила русская критика, обнаружилась определенная общность трагедии Гете с созданными в это время историческими драмами — «Борисом Годуновым» (1825) А. С. Пушкина и «Марфой Посадницей» (1830) Н. П. Погодина.

Показателен также пример широкой популярности романов С. Ричардсона в пору расцвета русского сентиментализма и их фактического забвения уже в первых десятилетиях XIX в. Но именно в этот период русской культурой оказались активно востребованы Дж. Байрон и В. Скотт, что соответствовало в одном случае широко распространившимся в русском обществе настроениям мировой скорби, в другом — расцвету русской исторической прозы. И в то же время в тени оставались не менее значительные английские романтики — поэты «Озерной школы». Их время пришло позже — в первые десятилетия XX в. в связи с эстетическими и философскими исканиями русских символистов и новым расцветом балладного жанра.[14]

Все сказанное должно обратить внимание исследователей не только на методическое, но и методологическое значение теории «встречных течений» Веселовского. И это тем более важно потому, что в трудах по сравнительному литературоведению нередко акцент делается лишь на двух позициях: *что* заимствуется и *как* заимствуется, т. е. творчески осваивается,

[13] Драматический словарь. М., 1787. С. 68.

[14] См.: *Подольская Г. Г.* Английская романтическая баллада в контексте русской литературы первой четверти XX в.: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. М., 1999.

тогда как не менее, а может быть и более, важен вопрос, *почему* заимствуется. Без внимания к этому последнему вопросу едва ли возможно продуктивное постижение национальной самобытности литературы-импортера.

В. И. Еремина

К ПРОБЛЕМЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ ФОЛЬКЛОРА

Определяя свой путь в науке, А. Н. Веселовский многократно ставил перед собой вопрос: что такое история литературы как наука, каковы ее метод, предмет и задачи. Впервые он попытался определить содержание этих понятий, будучи еще совсем молодым, только начинающим свою деятельность ученым. В «Дневнике человека, ищущего пути» Веселовский уже достаточно определенно формулирует свое понимание предмета истории литературы, который заключается «не в передаче литературных фактов, расположенных в хронологическом порядке и пересыпанных эстетическими оценками и картинами нравов»,[1] а в изложении истории культурной мысли. Определение это показывает, что в период своих творческих исканий Веселовский во многом еще был зависим от взглядов своих предшественников — А. Н. Пыпина и Н. С. Тихонравова в первую очередь. Культурно-историческое понимание истории литературы как науки в значительной степени сказалось и в его первой крупной работе, посвященной изучению итальянского Возрождения, — «Вилла Альберти».[2]

В начале 1860-х гг. новый университетский устав утвердил создание специальной кафедры всеобщей литературы. Веселовский, бывший в это время за границей, присылал в Россию подробные отчеты о своей научной деятельности, в которых пы-

[1] *Веселовский А. Н.* Из тетради «Adnotationes». 1859. (Из дневника человека, ищущего пути) // Памяти академика Александра Николаевича Веселовского: По случаю десятилетия со дня его смерти (1906—1916 гг.). Пг., 1921. С. 122 (раздел «Diarium»).

[2] *Веселовский А. Н.* Вилла Альберти: Новые материалы для характеристики литературного и общественного перелома в итальянской жизни XIV—XV столетия. Критическое исследование. М., 1870.

© В. И. Еремина, 2011

тался разобраться, в частности, и в задаче построения всеобщей истории литературы. Практическое осуществление в России этой идеи на данной стадии развития науки представлялось Веселовскому невозможным, так как русская филология находилась в то время еще «на степени первобытного хозяйства», когда многое приходилось делать «одними руками, что при более развитых условиях жизни распределяется между многими рабочими единицами».[3] Отсутствие же кафедры всеобщей литературы в Германии Веселовский объяснял не столько научной несостоятельностью, сколько страхом ученых, даже самых даровитых, перед громадностью материала, поскольку «на одну филологическую подготовку пошли бы десятки лет».[4]

5 октября 1870 г. Веселовский прочел вступительную лекцию в курс истории всеобщей литературы, посвященную вопросам метода и задачам истории литературы, где им было вновь определено содержание этого понятия.[5] В 1884 г. в курсе лекций по истории эпоса[6] Веселовский предостерег от упрощенного понимания истории всеобщей литературы как агломерата «отдельных литератур»,[7] а в 1893 г. в статье «Из введения в историческую поэтику» дал одно из наиболее полных ее определений. История литературы, в понимании Веселовского периода его работы над проблемами исторической поэтики, представляет собой «историю общественной мысли в образно-поэтическом переживании и выражающих его формах».[8] Задача ее построения сводится к тому, чтобы проследить, как «новое содержание жизни, этот элемент свободы, приливающий с каждым новым поколением, проникает старые образы, эти формы необходимости, в которые неизбежно отливалось всякое предыдущее развитие».[9] Открытие закономерностей словесного творчества человечества и станет главной целью его научной жизни.

[3] *Веселовский А. Н.* Из отчетов о заграничной командировке // Веселовский А. Н. Историческая поэтика / Ред., вступ. статья и примеч. В. М. Жирмунского. Л., 1940. С. 390.

[4] Там же. С. 386.

[5] См.: *Веселовский А. Н.* О методе и задачах истории литературы как науки... // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. С. 52.

[6] *Веселовский А. Н.* Из лекций по истории эпоса. Что такое история всеобщей литературы? (Лекция 8-го октября) // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. С. 446—492.

[7] Там же. С. 446.

[8] *Веселовский А. Н.* Из введения в историческую поэтику (вопросы и ответы) // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. С. 53.

[9] *Веселовский А. Н.* О методе и задачах истории литературы как науки... С. 52.

Цели исследования подчинен и метод конкретного изучения. Именно в методе сам Весловский видел положительную сторону своих курсов лекций, которые читались им на протяжении 1870 г. и в 1883—1889 гг.

Научные взгляды Веселовского формировались в пору безраздельного господства естествознания, известности Г. Бокля и И. Тэна, популярности логики Д. Милля и «Энциклопедии позитивного знания» Г. Спенсера. Само собой понятно, что Веселовский был захвачен этим могучим движением. Идеал естественнонаучного знания неизбежно попадал в его поле зрения, когда он, в трудных и сложных поисках метода, задавался вопросом: «история литературы — может ли она быть предметом науки? Да есть ли история науки?»[10] Речь идет о сравнительном методе, приемами которого уже раньше в России, правда не столь широко, как Веселовский, пользовался его учитель Ф. И. Буслаев. В упомянутой выше вступительной лекции «О методе и задачах истории литературы как науки» Веселовский дал законченную систему индуктивного исследования литературных фактов, их причинного взаимоотношения. Применение в истории литературы сравнительно-исторического метода было не случайным: «Как индуктивный, этот метод почти совершенно исключает произвольность умозрительных построений, как исторический, он позволяет надежно выделять то, что повторяется на протяжении длительного многовекового развития, как сравнительный, повторенный в параллельных рядах обобщений, он предостерегает против той односторонности, какой чреваты наблюдения над отдельной литературой. Все это вместе взятое обеспечивает высокую степень объективности выводов, получаемых с его помощью».[11] Проблема метода стояла перед Веселовским «как проблема подбора и синтеза. То здание научной теории, которое строил Веселовский, в принципе имело синтетический характер. Он не был ни мифологом, ни бенфеистом, ни сторонником культурно-исторической школы, ни школы исторической. В то же время мы найдем в его трудах элементы и того, и другого, и третьего, и четвертого. Разные научные концепции того времени обогащали идеи Веселовского, но не определяли собой их специфики».[12]

---

[10] *Веселовский А. Н.* Из тетради «Adnotationes». 1859. (Из дневника человека, ищущего пути). С. 120.

[11] *Горский И. К.* Александр Веселовский и современность. М., 1975. С. 229.

[12] *Топорков А. Л.* Теория мифа в русской филологической науке XIX века. М., 1997. С. 317.

Сравнительный метод исследования и привел Веселовского к идее создания исторической поэтики, основной задачей которой должно было стать рассмотрение эволюции поэтического сознания и развития отдельных его форм. Эта задача закономерно предполагала определение роли и границ предания в процессе личного творчества. Таким образом, историческая поэтика должна будет генетически объяснить поэзию «как психический акт, определенный известными формами творчества, последовательно накопляющимися и отлагающимися в течение истории; поэзию, понятую как живой процесс, совершающийся в постоянной смене спроса и предложения, личного творчества и восприятия масс и в этой смене вырабатывающую свою законность».[13] Материалом этой поэтики должна была стать «поэзия во всех ее доступных нам проявлениях, от эротических порывов австралийской хоровой пляски до Шекспира и Отелло включительно. Чем обширнее охваченная область, тем более результатов следует ожидать от сравнительного изучения поэтических фактов...».[14] Задача исторической поэтики, столь широко понятая Веселовским, продиктовала и ее план, который сохранился во вводной части его лекционного курса 1896—1897 и 1897— 1898 гг.[15] План этот, как известно, остался не осуществленным до конца. Историческая поэтика, судя по плану, должна была состоять из четырех частей. Часть I была озаглавлена «Определение поэзии». Часть II «Исторические условия поэтической продукции» объединяла следующие отделы: 1) Синкретизм и дифференциация поэтических форм и понятия поэзии; 2) История поэтического стиля; 3) История поэтических сюжетов; 4) История поэтических идеалов (и типов). Часть III называлась «Личность поэта», часть IV — «Внешняя история поэтических родов и частные процессы литературной эволюции».

Созданию исторической поэтики предшествовали лекционные курсы Веселовского, основная научная цель которых заключалась в необходимости собрать обширный материал как для разработки методики изучения истории литературы, так и для индуктивной поэтики, которая устранила бы умозрительные построения и дала бы возможность выяснить сущность поэзии, исходя из ее истории.

---

[13] Неизданная глава из «Исторической поэтики» А. Веселовского / Предисл. и коммент. В. М. Жирмунского // Рус. лит. 1959. № 2. С. 180.

[14] Там же.

[15] *Веселовский А. Н.* План чтения по исторической поэтике в 1896—7 гг. и в 1897—8 гг. // ИРЛИ, ф. 45, оп. 1, № 159, л. 241—365 (ср.: Рус. лит. 1959. № 2. С. 147—178); см. также «план дальнейшего исследования» (ф. 45, оп. 1, № 191, л. 1—99; ср.: Рус. лит. 1959. № 3. С. 121).

Значение вводной части лекционного курса Веселовского огромно, так как именно здесь он ставит и частично решает три кардинальных вопроса: дает генетическое по своей сути определение поэзии; выясняет основные закономерности ее развития и показывает социально-историческую обусловленность личного начала в искусстве.

Веселовский не принимал определения цели поэзии как удовольствия, известного со времен Аристотеля и унаследованного В. Шерером, Ф. Шлегелем и другими учеными. Но предлагаемые ими дефиниции вплотную поставили перед Веселовским другой, более широкий вопрос о фантазии, натолкнули его на мысль попытаться определить поэзию с точки зрения процессов творчества: «...если определение поэзии со стороны ее *содержания* (красота) и *цели* (удовольствие) не привело нас, — писал Веселовский, — к обособлению понятия, то, быть может, мы подойдем к нему ближе, анализируя *процессы* поэтического творчества; в этой связи обоюдно осветятся и посылки и результат, фантазия и поэзия».[16]

Первым подошел к рассмотрению понятия фантазии как движущей силы поэзии немецкий философ-романтик К.-В.-Ф. Зольгер; затем Э. Бэкон определил воображение как особенность поэзии; В. Шерер отождествил ее с памятью. В. Вундт, стремившийся объяснить поэтический образ из мифического мышления, вообще не видел в мифологической фантазии ничего особого, специфического, резко отличающегося от фантазии вообще. Г. Коген, И. Тэн, Г. Штейнталь тоже ставили и решали вопросы о мифологической фантазии, о поэтическом вымысле. Веселовский в своих рассуждениях, с одной стороны, опирался на учение Штейнталя об объективном и субъективном вымысле, с другой — корректировал ряд его основных положений и шел дальше. Миф, по Штейналю, не является вымыслом, он представляет собой итог определенного психического акта, оказывается особой формой «субъективного восприятия явлений внешнего и в переносном смысле внутреннего мира».[17] Дальнейший путь, в представлении Штейнталя, состоял в преобразовании поэтом мифа. Веселовский тоже рассматривает генетическую связь первобытной поэзии с личной поэзией, но он отказывается признать насильственное изменение мифа единственным результатом победившего личного начала в поэзии. Исторический прогресс Веселовский видел

---

[16] Неизданная глава из «Исторической поэтики» А. Веселовского / Предисл. и коммент. В. М. Жирмунского // Рус. лит. 1959. № 3. С. 97.

[17] Там же. С. 104.

«в последовательной дезинтеграции общественных форм, как и форм сознания».[18] В общую историческую перспективу попадает, таким образом, и проблема личного вымысла, границы и «законность» проявления которого «откроются нам полнее, когда мы проследим связи, соединяющие между собою эпохи поэзии: поэзию личности с творчеством первобытного мифа».[19] Штейнталь утверждал, что поэзия мифа и личная, авторская поэзия обусловлены одними и теми же законами. Вымысел будет объективным, если существует в одинаковой степени в сознании каждого члена коллектива. Поэт еще не выделяет себя из общей массы, а потому его «личное измышление» «необходимо отливается в формах этой объективности»,[20] т. е. субъективный и объективный вымысел способны взаимно покрывать друг друга. Веселовский в данном вопросе стоит на прямо противоположной позиции. В период развития личной поэзии вымысел не рассматривается им только как факт индивидуального творчества. Тем самым он зачеркивает «*гипотезу личного вымысла*». Веселовский утверждает: «*...личный вымысел может существовать единственно под условием объективного существования в современной среде, где он в свою очередь обусловлен заветами истории, формулами представлений, ведущих свое начало из далекой мифической старины*».[21] Ограниченность «произвола поэтического вымысла» «формами, выработанными предшествующим развитием»,[22] позволяет внести в поэтическое творчество «двоякий элемент законности, обусловливающий повторение одних и тех же форм, одних и тех же процессов: *психологический* и *исторический*».[23] Так «рядом с вопросом о поэтическом вымысле становится вопрос о *поэтических формулах-схемах*».[24] «Поэтические формулы, — по Веселовскому, — это нервные узлы, прикосновение к которым будит в нас ряды определенных образов, в одном более, в другом менее; по мере нашего развития, опыта и способности умножать и сочетать вызванные образом ассоциации».[25]

В «Поэтике сюжетов» (1897—1906) Веселовский будет рассматривать формулы вымысла уже на значительно более слож-

---

[18] Там же. С. 105.

[19] Там же.

[20] Там же. С. 104.

[21] Там же. С. 107.

[22] Там же. С. 119.

[23] Там же.

[24] Там же. С. 108.

[25] *Веселовский А. Н.* Три главы из исторической поэтики // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. С. 376.

ном уровне формул-сюжетов. Существует расхожее мнение, что Веселовский сильно преувеличивал формульный характер поэзии. Однако сколько-нибудь весомых доказательств эта точка зрения не получила, да и — это главное — степень этого «преувеличения» в полной мере неясна.

Веселовский не дал своего определения фантазии, но показал, что именно она «воспроизводит ассоциации впечатлений». В области поэзии Веселовского интересовала «ассоциация образов с образами, причины их притяжения и его законность».[26] Будь то простейшие звуковые и цветовые ассоциации или значительно более сложные — это неважно, так как во всех случаях «исходной точкой представляется ассоциация двух образов, но каждый из них увлекает за собой по смежности другие; получаются два параллельных ряда фактов, которые в свою очередь сопроникаются и дают повод к новым ассоциациям ⟨...⟩. Интерес в исследовании этих постепенных усложнений состоит в том, чтобы уследить личный момент в разработке готовых, простейших материалов сближения, ибо художник ассоциирует не только свои впечатления, но и готовые ассоциации. В этой точке свобода воображения ограничивается его историей, тем, что мы называем поэтическим преданием ⟨...⟩. Здесь данных для анализа представляется много; чем глубже мы его исчерпаем, тем яснее выделятся и естественные границы того процесса, который мы называем воображением».[27]

* * *

Помимо основных, сугубо теоретических, работ, связанных с вопросами происхождения и развития поэзии и поэтического стиля, в наследии Веселовского есть множество этюдов, набросков, отдельных высказываний, связанных с проблемами собирания и изучения поэзии, понятой в самом широком смысле слова. Совокупность этих частных, часто случайных, замечаний, общих и конкретных высказываний дает возможность представить себе не только концепцию происхождения поэзии (или отдельных ее жанров), но и наметить пути и задачи ее изучения. По-прежнему актуально (и будет актуально всегда) требование надежности источников как основного условия научной деятельности. Это требование выдвигалось им постоянно, о каких бы фольклорных сборниках — французских, южно-

---

[26] Неизданная глава из «Исторической поэтики» А. Веселовского / Предисл. и коммент. В. М. Жирмунского // Рус. лит. 1959. № 3. С. 102.

[27] Там же. С. 103.

славянских, индийских или румынских — ни шла речь. Точное воспроизведение фольклорных текстов было отмечено Весселовским как главное достоинство «Лорренских сказок» Э. Косквена[28] и «Сицилийских преданий» Дж. Питре.[29] Однако о том, какова степень возможных отступлений от первоисточника в каждом конкретном случае, Весселовский знать, естественно, в полной мере не мог. В настоящее время при переиздании классических собраний фольклора на первый план выдвигается практическая текстология, т. е. тщательный анализ с целью максимального приближения к первоисточнику. В этом нет, казалось бы, ничего нового по сравнению с представлениями Весселовского, если не считать того, что само понятие первоисточника далеко не однозначно.

Когда в архивах не удается найти не только оригиналов, но и гранок, копий, первоисточником становится первое издание классического собрания. Примером тому может служить переиздание «Северных сказок» Н. Е. Ончукова. Однако при простой перепечатке этого сборника без критического анализа текста, не была учтена особая история его создания, когда наполовину набранный том начал пополняться поступающими материалами, что изначально исключало строгое соблюдение предложенного собирателем принципа систематизации сказок. Отсюда нарушение в ряде случаев географического принципа, произвольное чередование сказок разных исполнителей из разных мест, ошибки в именах исполнителей и другие недочеты. Но самое главное, что сборник имеет два источника: для записей Н. Е. Ончукова и М. М. Пришвина — это издание 1908 г., для записей А. А. Шахматова и Д. Георгиевского — это полевые записи, хранящиеся в С.-Петербургском филиале Архива Российской академии наук и в Архиве Российского географического общества.

Особо сложный случай для текстолога тот, когда фольклорные тексты записаны одновременно несколькими собирателями. Такова судьба коллекции Заонежской экспедиции 1926—1928 гг. в Пудожский край, которая легла в основу сборника

---

[28] См.: *Веселовский А. Н.* Лорренские сказки // Журн. М-ва нар. просв. 1887. Ч. 250. Апр. С. 285—303 [Рец. на кн.: Cosquin E. Contes populaires de Lorraine... Paris, 1887. T. 1—2]. См. также: *Веселовский А. Н.* Собр. соч. М.; Л., 1938. Т. 16. С. 212—230.

[29] См.: *Веселовский А. Н.* Джузеппе Питрэ и его Библиотека народных сицилийских преданий // Журн. М-ва нар. просв. 1876. Ч. 183. Янв. С. 81—89. [Рец. на изд.: Pitrè G. Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane. Palermo, 1871—1875. T. 1—7]. См. также: *Веселовский А. Н.* Собр. соч. М.; Л., 1938. Т. 16. С. 128—136.

«Онежские былины» (1948) В. И. Чичерова и Ю. М. Соколова. Что считать первоисточником, если былина записывалась одновременно тремя-четырьмя собирателями, если в распоряжении исследователя не один, а несколько полевых вариантов записи и к тому же перебеленный в полевых условиях сводный вариант? Ответ на этот вопрос в каждом конкретном случае приходится искать самостоятельно.[30]

Первоисточник может быть полным или ущербным, запечатлевшим пение или сказывание былины или духовного стиха. Каждый источник фольклорного текста имеет свою внутреннюю специфику: особые знаки и пометы, которыми пользуется собиратель при записи; его описки, ошибки исполнителей, ошибки расшифровки магнитофонной записи, редакторские правки, отражающие эдиционные нормы разного времени, и т. д. Потому к одним первоисточникам следует относиться с полным доверием, к другим — с большей или меньшей долей сомнения.

Учет всех особенностей первоисточника и определяет современную методику текстологической подготовки фольклорных текстов. Если не добиться полной достоверности записанного материала (о чем говорил Веселовский), то при естественном сводном развитии фольклорного текста целые области изучения фольклора (поэтическая семантика и поэтический синтаксис, изучение народного стиха и пр.) не смогут полноценно развиваться дальше.

Всякое повторное воспроизведение фольклорного текста чревато всевозможными отступлениями, добавлениями, пропусками, присоединением близких мотивов из других сюжетов и т. д. Именно поэтому путь сложения эпических текстов был справедливо определен Веселовским как «сводный».[31] Наше сознание настолько запрограммировано, что, прочно усвоив в 30—40-е гг. XX в. термин «сводный текст» с отрицательным знаком (подразумевается текст контаминированный, т. е. такой, по отношению к которому можно говорить лишь об искусственном объединении мотивов или сюжетов в один), мы часто не в состоянии взглянуть на него шире, а значит, вернуться к Веселовскому. Для него всякий, а не только испорченный эпический текст имел сводный характер.

---

[30] Подробнее см.: *Еремина В. И., Жекулина В. И.* Практическая текстология былин // Русский фольклор: Проблемы текстологии фольклора. Л., 1991. Т. 26. С. 54—68.

[31] См.: *Веселовский А. Н.* Сравнительная мифология и ее метод // Собр. соч. Т. 16. С. 109 и след.

Свод, по Веселовскому, это не механическое соединение мотивов, а процесс естественный, связанный с обязательными временными наслоениями, который совершался уже в довольно раннюю пору. Конкретный анализ сказочных примеров, в котором раскрывается характер смешений и показаны прямые поводы к смешению, дан Веселовским в статье «Сравнительная мифология и ее метод» (1873), в рецензиях на издания румынских и итальянских сказок. Многослойный состав новгородских былин о Садко продемонстрирован им в статье «К Садко-Садоку» (1887).[32]

Сказки, как и былины, редко доходят до нас в своем чистом виде, они неизбежно осложняются в своем развитии эпизодами и символами, заимствованными из самых разных «кругов представлений». Веселовский подчеркивал, что даже в тех случаях, когда это «осложнение не может быть доказано фактически, — что всегда трудно, — необходимо иметь в виду эту возможность, чтобы не увлечься в истолковании целого мифа из одной будто бы присущей ему идеи».[33] Таким образом, возведению к гипотетическому прототипу Веселовский «противопоставлял планомерное выявление исторических напластований конкретного фольклорного произведения, поиск его многообразных внутренних смыслов и источников. Связь фольклора с мифологией для него не историческая неизбежность, а гипотетическая возможность. Установление мифологических истоков не конечная цель исследования, а лишь один из его этапов».[34]

Веселовский развивает положение Ф. И. Буслаева и О. Ф. Миллера о том, что современный эпос по своему составу не монолитен. В эпическом произведении следует видеть ряд известных «встреч и сцеплений». «Новация Веселовского, — по справедливому утверждению А. Л. Топоркова, — отнюдь не сводится к утверждению о том, что чужеродный текст ассимилируется на новой почве. Об этом неоднократно писали и К. Д. Кавелин, и Ф. И. Буслаев, и А. Н. Пыпин. Смысл этого принципа заключается в том, чтобы допустить теоретическую возможность различных вариантов взаимодействия привнесенного текста и усваивающей его почвы».[35]

---

[32] *Веселовский А. Н.* К Садко-Садоку (Zu Sadko-Sados) // Веселовский А. Н. Работы о фольклоре на немецком языке (1873—1894): Тексты. Опыт параллельного перевода. Комментарии / Сост., пер., вступ. статья, коммент. Т. В. Говенько. М., 2004. С. 352—355.

[33] *Веселовский А. Н.* Сравнительная мифология и ее метод. С. 108—109.

[34] *Топорков А. Л.* Теория мифа в русской филологической науке XIX века. С. 331.

[35] Там же. С. 368.

Развивая мысль о «встречных течениях»,[36] Веселовский стремился найти объяснение также тому обстоятельству, почему при близости условий мифологический процесс мог независимо повторяться на двух различных почвах и вызывать к жизни одинаковые формы.

Перед исследователями народного эпоса не раз возникала «заманчивая», но «труднодостижимая» цель: «с помощью содержания передаваемых из поколения в поколение песен осуществить анализ компонентов древнейшей формы эпоса и затем сконструировать его историю».[37] Подробно анализируя диссертацию В. Вольнера,[38] в которой он рассматривает сюжетный состав и генезис докиевского и киевского циклов русских былин, Веселовский, по достоинству оценивая многие положения этого труда, выражает свое решительное несогласие с теорией «типических» и «переменных» мест былин. Здесь Вольнер не был оригинальным, он шел за В. В. Стасовым («Происхождение русских былин», 1868) и А. Ф. Гильфердингом («Олонецкая губерния и ее народные рапсоды», 1872). «Следуя за Гильфердингом, — пишет Веселовский, — г-н Волнер стремится выделить в каждой былине две составные части: „*типическую*", в большинстве случаев это описания и речи героев, и „*переменную, переходную*", которая соединяет типические места и передает ход событий. Типическую часть певец заучивал наизусть, ничего не переделывая; что касается второй части, то он запоминал только фабулу и менял местами стихи и даже выражения в них по своему усмотрению, добавляя или пропуская, как ему нравилось».[39] В «типических местах» Гиль-

---

[36] *Веселовский А. Н.* Разыскания в области русского духовного стиха: XI. Дуалистические поверья о мироздании // Сборник Отделения русского языка и словесности Имп. Академии наук. СПб., 1889. Т. 46. № 6. С. 115.

[37] *Веселовский А. Н.* Die neueren Forschungen auf dem Gebiete der russischen Volkspoesie. Zweiter Artikel. Ein deutsches Werk über die russischen Bylinen. ⟨Новые исследования в области русской народной поэзии. Статья вторая. Немецкий труд о русских былинах⟩ // Веселовский А. Н. Работы о фольклоре на немецком языке (1873—1894): Тексты. Опыт параллельного перевода. Комментарии. С. 297.

[38] *Wollner W.* Untersuchungen über die Volksepik der Großrussen. Leipzig, 1879. См.: *Веселовский А. Н.* Работы о фольклоре на немецком языке (1873—1894): Тексты. Опыт параллельного перевода. Комментарии. С. 459—460.

[39] *Веселовский А. Н.* Die neueren Forschungen auf dem Gebiete der russischen Volkspoesie. Zweiter Artikel. Ein deutsches Werk über die russischen Bylinen. ⟨Новые исследования в области русской народной поэзии. Статья вторая. Немецкий труд о русских былинах⟩. С. 297.

фердинг и Вольнер видели «следы первичного содержания». Веселовский считал решительно невозможным отождествлять понятие типических мест (повторяющиеся «описания», «характеристики» «речи героев») с содержанием былины. Эпическая песня, по его мнению, опирается прежде всего на действие: «Если бы в былине элемент действия был бы „переменным, переходным", как утверждают Гильфердинг и Воллнер, то мы смогли бы спокойно сложить наше оружие, поскольку посредством *этого* нечего было бы и думать о продвижении к более древнему составу эпоса. „Типические места" могут, в лучшем случае, дать нам представление о поэтике эпоса: как народ изображал своих героев, своих князей, ход борьбы и т. д. Другими словами, — о предмете, который имеет отношение к эпическому действию, но ни в коем случае не идентифицируется с ним. Итак, „типические места" в качестве критического средства не подходят. То же самое можно сказать о теории „типических характеров", которая недавно была предложена для этой же цели».[40] Веселовский не просто поставил теорию «типических и переменных мест» с головы на ноги, но и попытался реконструировать былину о бое Ильи с сыном, где под содержанием вариантов он понимал то, что Вольнер называл «переменной» частью былин.[41]

На много десятилетий опережая науку своего времени, Веселовский определил принципы разграничения основных и второстепенных эпических форм. Основные формы, или общие, неизменяемые черты, он сближал с мифами и, более того, не отрицал возможности объяснить из них происхождение всякой сказочной литературы. Второстепенные же формы не могут быть объяснены из мифа, они принадлежат собственной истории эпоса, его стилистике. Этому разделению форм Веселовский придавал громадное значение. Он утверждал: «Только когда это разделение будет сделано, мифологическая экзегеза ощутит впервые твердую почву под ногами».[42] Конкретный анализ основных и второстепенных форм был дан им в этюде «Сказки об Иване Грозном» (1876). Позже, в статье 1928 г. «Трансформации волшебных сказок» В. Я. Пропп покажет конкретную методику изучения каждой из этих форм и тем самым пойдет в этом вопросе уже дальше Веселовского.

Дал Веселовский и программу морфологического изучения сказки. В работе «Сравнительная мифология и ее метод» он

---

[40] Там же. С. 299.

[41] Там же. С. 309 и след.

[42] *Веселовский А. Н.* Сравнительная мифология и ее метод. С. 118.

писал: «Вы хотите изучать морфологическое содержание сказки, мифа? Возьмите сказку в ее целостности, изучите в ней сплав разнообразных мотивов, рассмотрите ее в связи с сказками того же народа, определите особенности ее физиологического строя, ее народную индивидуальность и затем переходите к сравнению с сказкой и сказками других народов».[43] Такой широкий, общемировой сравнительный анализ, который имел бы «твердую почву под ногами», возможен и поныне далеко не всегда, ибо не изучена, как должно, структура многих национальных сказок.

История поэтического стиля, по Веселовскому, отложилась в комплексе типических образов, оборотов, символов, параллелей и сравнений, поэтому необходимо было бы иметь особый «Стилистический словарь», равно как и «Словарь типических схем и положений». Теоретической базой создания такого словаря, несмотря на неоднозначность позиций ученых, могли бы послужить работы Веселовского, А. Лорда,[44] А. Дандиса[45] и других исследователей.

Широта научного кругозора Веселовского была столь велика, что он «предпринял попытку построить целостную научную концепцию, обнимающую собой фольклор и историю литературы европейских народов, взятых в широких исторических и географических рамках»,[46] т. е. сблизил изучение народной словесности с историей мировой литературы.

---

[43] Там же. С. 92.

[44] *Lord A. B.*: 1) Composition by Theme in Homer and Southslavic Epos // Transactions of the American Philological Association. 1953. Vol. 82; 2) Homer's Originality: Oral Dictated Texts // Ibid. 1953. Vol. 84.

[45] *Dundes A.* Interpretating Folklore. Bloomington (Indiana), [1980].

[46] *Топорков А. Л.* Теория мифа в русской филологической науке XIX века. С. 317.

О. А. Светлакова

ЛЕКЦИОННЫЕ КУРСЫ ВЕСЕЛОВСКОГО КАК ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНАЯ КОНЦЕПЦИЯ

Хорошо известно, что величие А. Н. Веселовского как теоретика украшено его блестящим лекторским, педагогическим мастерством. Это можно сказать совсем не о каждом ученом: многие по складу характера с трудом переносят собеседника с умом менее острым, чем у них самих, и не находят никакой радости во втолковывании истины невнимательным слушателям — неизбежно невнимательным, из каковых почему-то и состоит, как правило, обыкновенная аудитория. Таким был, например, В. Набоков, оставивший ядовитые воспоминания о «незаточенных карандашах, тупых взглядах, мерном жевании резинки и атмосфере омерзительной скуки»,[1] которые остались у него от нескольких лет преподавания в североамериканских университетах. Интересно, что Владимир Владимирович в свою очередь пользовался полной «взаимностью» его вре́менных коллег; кто-то сказал после его ухода: «Мы потеряли великого писателя, но, может быть, теперь приобретем какого-нибудь профессионального лектора».[2] Можно предположить, что преподавание даже опасно для некоторых личностей; сопротивление материала (аудитории) они ощущают не как нечто благотворное, но как прямо-таки вредное: вразумление уступает место раздраженному механическому повторению, а оно убийственно для любого творчества. Что касается профессора Веселовского, то он был личностью совсем другого склада, личностью, так сказать, учительной, и через много лет слушатели его лекций вспоминали о них как о счастье, как о сильнейших интеллектуальных переживаниях своей жизни (В. Ф. Шишмарев восторженно в деталях рассказывал в 1938 г. о курсе фольклора, который он слушал у Веселовского в 1898 г.).[3]

Короткая фраза из комментария С. Н. Азбелева к публикации лекционного курса Веселовского по истории эпоса: «Тео-

---

[1] Цит. по: *Field A.* The Life and Art of Vladimir Nabokov. New York, 1986. P. 48.

[2] Ibid.

[3] См.: *Шишмарев В. Ф.* Александр Николаевич Веселовский // Изв. АН СССР. Отд-ние обществ. наук. 1938. № 4. С. 28.

© О. А. Светлакова, 2011

ретическое же осмысление массы изученных ученым фактов осуществлялось им в его лекционных курсах»,[4] — сказана мимоходом, как напоминание об общеизвестном и общепонятном, но, как представляется, заслуживает благодарного внимания. Конечно, не только русская, но и западная академическая наука XIX в. неразрывно связаны с университетом и преподаванием, но далеко не всегда концептуализация такого масштаба, как у Веселовского, происходит в форме именно лекционного курса. Спустя столетие, прошедшее со времени деятельности ученого, теория его представляется не до конца освоенной нами. И сегодня речь не может идти об избытке ви́дения по отношению к ней, но лишь о попытке такого освоения. Предметом рассмотрения будет, таким образом, специфика работы мысли Веселовского — активно жившего университетской жизнью профессора и при этом основоположника одного из центральных направлений современной филологии.

Движение исследовательской мысли в равной степени нуждается и в концептуальной монологической утвердительности, и в диалектической подвижности диалога, и немного найдется форм исследовательской работы, которые лучше сочетали бы то и другое по своей природе, чем лекционный курс.

Кроме того, университетский курс — форма обобщения, связанная с диалектикой исторического и нормативного. Жанр научного исследования (книги) может быть чем угодно — от почти чистой фактографии (тогда мы говорим о вводе интересного нового материала) до чистых абстракций поэтики и эстетики; но принимать решения во всем этом спектре не может себе позволить лектор, разрабатывающий историко-литературный курс для конкретной аудитории, который следует преподать и быть понятым («образовать» слушателей, что возможно только внутри традиции), но при этом избежать унификации «разнокультурного материала» и подчинения его «нормам», преднаходимым формам родной слушателям культуры, иными словами, следует искать «недогматичную нормативность» курса.[5] Лектор, таким образом, всегда бывает вынужден определиться в очень трудном выборе между историчностью и нормативностью. Подлинный историзм очень желателен, но требование его нереалистично: никогда не хватит ни академических часов, ни, в большинстве случаев, эрудиции лектора. Чистая нормативность, оперирующая, скажем, пятью-семью вершин-

[4] *Веселовский А. Н.* Избр. труды и письма. СПб., 1999. С. 110.

[5] *Хализев В. Е.* Историческая поэтика: Перспективы разработки // Проблемы исторической поэтики: Исслед. и материалы. Петрозаводск, 1990. С. 8.

ными именами, или чистая теоретичность курса, доходящая до «литературы без имен», довольно быстро оказывается литературой без литературы (и даже без национального языка).

Проблема эта, которая так остро актуализируется в наши дни, на деле не нова. В самом начале современной русской науки о литературе ее ясно поставил Веселовский. 5 октября 1870 г., начиная свою профессорскую карьеру, он говорил во вступительной лекции: «Что касается до фактического изложения, которое займет нас в последующих курсах, то здесь программе придется колебаться между полным обобщением, которое мы готовы назвать идеалом исторической науки, и тем узкоспециальным исследованием, примеры которого мы видели на немецких кафедрах, — и добавлял: — Но научное обобщение ⟨...⟩ 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».[6] Напоминая, что Э. Гиббону потребовалось для его книги 20 лет, а Г.-Т. Боклю — вся жизнь, тридцатидвухлетний Веселовский словно видел перед собой и громаду своих замыслов, и ограниченность как возможностей обучающего и обучающегося, так и человеческой жизни вообще. Несмотря на свою формальную незавершенность, труд Веселовского недаром почитается современными российскими учеными крупнейшей вехой, открывающей XX век. А. В. Михайлов отмечает, что идея исторической поэтики не могла бы быть сформулирована в культуре, не преодолевшей своей издавна усвоенной нормативности, тем самым связывая именно Веселовского с таким преодолением;[7] В. Е. Хализев считает заслугой Веселовского структурирование исторической поэтики: «главы» этой научной дисциплины посвящены «различным граням литературного процесса, которые фиксируются определенными терминами поэтики *теоретической* (литературные роды — предмет знаменитых «Трех глав»; эпические повторения; психологический параллелизм; сюжет)».[8]

Тем не менее лекции по истории эпоса — лирики — драмы — романа действительно никогда не были прочитаны как нечто целое, о чем как раз и мечтал автор. Курс 1880—

---

[6] *Веселовский А. Н.* О методе и задачах истории литературы как науки... // Веселовский А. Н. Историческая поэтика / Ред., вступ. статья и примеч. В. М. Жирмунского. Л., 1940. С. 46—47.

[7] *Михайлов А. В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. М., 1994. С. 332.

[8] *Хализев В. Е.* Историческая поэтика: Перспективы разработки. С. 6.

1890-х гг., в целом названный «Поэтика», включал «встроенные», не вынесенные в отдельные курсы, части «Психологический параллелизм», «Метафора и символ», «Из истории эпитета»; параллельно читались курсы «Эпос», «Лирика и драма», «Введение в историю романа». Веселовский придает курсу поэтики огромное значение и вместе с тем воспринимает его как большую проблему для себя. В письме к А. И. Кирпичникову (лето 1883 г.) он пишет: «Курсов своих я еще не повторял (приберегал на старость), но для этого сделаю исключение — ввиду важности предмета ⟨...⟩. Придется еще поработать над общею частью, да и матерьялу нового припасти по разным недоделанным отделам».[9] В письме от 11 марта 1883 г. к Ф. Д. Батюшкову, с которым был в эти годы так близок, что поручил за себя читать этот самый курс, пока был в отъезде в Меране, признавался, что на деле курс читался «почти впервые»: «В 1870 году я принялся за него с целой толпой радужных надежд, но вовремя осекся. Сознание слабости, неприготовленности, бедности матерьяла и полученных от них частных обобщений — сказали мне свое veto. Я обратился к историческим курсам, на которые Вы имеете известное право сетовать, и к специальным фактическим работам — преимущественно по древней поре и народной, массовой поэзии. Это матерьял, всего более подходящий к лингвистическому, вот почему я сторонился от нового времени и поэзии личности: для того и другого метод еще не созрел, т. с. у меня; так можно было выработать некоторые основы и приемы, которые оставались бы применимы к последующему развитию».[10]

Работа над лекционными курсами шла постоянно. В архиве Веселовского сохранились планы, проекты, первые краткие варианты курсов с названиями «Теория поэтических родов в их историческом освещении»; «История литературы и ее теория» (с такими частями: «1. История литературы и ее теория как обобщение повторяющегося и устойчиво-закономерного; 2. Понятие литературы и преобладающая в ней роль поэзии как особого рода общеизвестных идеалов, выраженных в образах слова; 3. Определение поэзии и недостаточность современных ее определений; 4. Исторические условия поэтического творчества. Учение о литературной эволюции. «Теория поэтических категорий»).[11] Версии ли это основного лекционного курса, планы ли задуманных для печати трудов — в любом случае

---

[9] *А. Н. Веселовский.* Избр. труды и письма. С. 227.

[10] ИРЛИ, № 15041, л. 23.

[11] ИРЛИ, ф. 45, оп. 1, № 191, 213, 334.

речь идет о работе мысли над проблематикой, постоянно толкуемой в курсе. Курсы под названиями «Поэтика», «Теория поэтических категорий», «Из введения в историческую поэтику», «Эпос», «Лирика и драма», «Введение к курсу истории романа» (сохранился только в литографированном издании чужих записей), всего около тысячи страниц, представляют собой огромный рукописный «ветвящийся» текст, который, хотя автор так никогда и не свел его воедино, имеет понятную структуру, известную нам по «Трем главам из исторической поэтики» и «Из истории эпитета»: его основные части посвящены синкретизму, дифференциации поэтических родов, стилю, жанру, символу, аллегории, метафоре, психологическому параллелизму и эпитету.

Сама система лекционной работы Весловского также представляет собой своего рода смысловую структуру, а молчание внутренней структуры явления бывает глубже и истиннее, чем красноречие его же самоопределений. План Веселовского предполагал сначала чтение студентам 2-го курса конкретных историко-литературных курсов по французской или итальянской литературам и только затем, на 3-м и 4-м, — теоретических курсов; план предусматривал также многократное возвращение к своему неисчерпаемому предмету изучения, причем в непрерывно действующем диалогическом режиме: первичная систематизация материала осложняется попутной полемикой с коллегами, которых читает и конспектирует Веселовский; первое лекционное изложение материала подготовленным студентам сопровождается, конечно, вопросами и разъяснениями. Надо сказать, что среди студентов всегда были те, кто мог вести беседу на должном уровне, — Веселовский часто упоминает в письмах того или иного «интересного субъекта»; кстати, один из этих «интересных субъектов», Ф. А. Браун, стал впоследствии деканом филологического факультета. Накопление и отбор объясняющего материала ведет к разрастанию и реструктурированию курса; параллельно обсуждаются с коллегами отдельные вопросы на разных уровнях и в разных «регистрах» — как в непосредственном живом диалоге, так и в Неофилологическом обществе, а также в статьях и печатной полемике. Обновленные версии курса еще раз читаются студентам через три года, и еще раз через четыре, и еще раз через три с очередным его разрастанием и реструктурированием, с ответвлением от него дочерних версий. В текстах лекций — многослойная правка, поля густо исписаны позднейшими вставками («Сличи у Шекспира», «Сличи у Гете»); любой теоретический аспект может расшириться до истории своего пред-

мета: рассмотрение сущности аллегории, например, вовлекает нас в историю всех ее возможных видов во всех известных Веселовскому литературах; полемика с широким кругом европейских ученых охватывает все новый и новый исторический материал, а на нем вновь проверяются и уточняются рабочие гипотезы; из многих подобных маргиналий у Веселовского вырастали отдельные статьи; так, «Из поэтики розы» (1898) выросла из заметки на полях курса поэтики.[12] Еще интереснее те глоссы, которые остались не разработанными Веселовским, — они представляют собой походя брошенные на поля соображения, вполне вероятно пришедшие в голову во время лекционного говорения: таковы замечания о диалектике работы памяти, о сознательном и бессознательном в творчестве,[13] где фактически определена та проблематика, которую много позже будут разрабатывать М. Пруст, К.-Г. Юнг и З. Фрейд (впрочем, более поздняя приписка справедливо-охлаждающе возводит первые рассуждения о «бессознательной деятельности души» к Г.-В. Лейбницу, Дж.-С. Миллю, Г. Спенсеру, и тема более не разрабатывается). Вектор интересов Веселовского направлен не внутрь личного творчества, а, скорее, вовне — его интересуют большие судьбы слова в его историческом развитии.

Содержание курсов часто ставит в проясняющий контекст некоторые частные, но методологически важные высказывания Веселовского, например о принципах соприсутствия в историко-литературном исследовании таких предметов, как феномен языка в его лингвистической определенности, с одной стороны, и художественная специфичность текста — с другой, или о ясном, строгом понимании границ внутри содружества филологических дисциплин при всей их проницаемости. В недатированных письмах к Батюшкову, относимых последним к 1888 или 1889 г., мы читаем: «Вы говорите об идеальном единстве филологии; это прелестно как недосягаемый идеал, а вместе с тем практически единство сводится к взаимным симпатиям на почве дилетантизма. Что общего, ввиду серьезных целей, между нами и санскритологом или славистом? ⟨...⟩ Тут непременно приходится дифференцироваться, даже под опасением прослыть немцем»; «Если филологию свести к тому, что я зову шагистикой (фонетике и т. п.), то это действительно скучно; но зачем и ограничивать тем свою программу? Ведь и историю легко свести к критике и генеалогии текстов летописей, за-

[12] См.: ИРЛИ, ф. 45, оп. 1, № 191, л. 235—237.

[13] См.: там же, л. 12—17.

бывая ее другие задачи».[14] Казалось бы, однозначно — но рассматривать эти заявления следует на фоне практических действий Веселовского в университете: именно он предложил переименовать Романо-германское отделение Филологического общества в Неофилологическое общество, видя необходимость рассматривать разные литературы (русскую, византийскую, славянские) и мифологию и фольклор разных народов; именно он читал самые содержательные курсы введения в романскую филологию, древне- и средненемецкого языка, истории французского и итальянского языков, провансальского языка, языка «Дон Кихота». Одно дело, когда к замыканию в своем уютном филологическом углу призывает заурядный «спец», просто не знающий пограничных дисциплин, и другое — когда академик Веселовский, «ввиду серьезности целей», требует трудной, но необходимой дифференциации филологического знания.

Самое выразительное из подобных методологических высказываний Веселовского, облеченное в обработанную словесную формулу, — это высказывание о том, как соотносятся его лекционные курсы и его научный поиск. Сделано оно под нажимом обстоятельств и по случаю, скорее, прискорбному.

В 1884 г. Министерством народного просвещения был введен новый устав, призванный, по выражению Веселовского в одном из писем, «всех нас ⟨...⟩ сделать грамматиками»: в частности, кафедра всеобщей литературы была переименована в кафедру романо-германской филологии, а выпускные испытания теперь предусматривали чтение литературных памятников разных периодов с их «фонетическим, грамматическим и синтаксическим разбором». Знание истории и эстетических особенностей памятников не отрицалось прямо, но и не оговаривалось, зато к знанию языка предъявлялись требования жесткие и конкретные. Поначалу, судя по письмам к коллегам, Веселовский отнесся к новшеству спокойно и даже с юмором, в целом справедливо полагая, что главное — иметь студентов, время и текст, а уж в аудитории опытный профессор обладает полнотой власти — благородной власти знания. Однако когда дело дошло до экзаменов, по-видимому, встал вопрос о том, соответствует ли его курс требованиям министерства; во всяком случае, Веселовскому пришлось объясняться с начальством. Сохранилась его объяснительная записка к программе курса западноевропейской литературы. Написанная сухо и просто, она включает, однако, замечательную преамбулу, которая сегодня

[14] Цит. по: Из неизданной книги Ф. Д. Батюшкова «Около талантов»: Александр Николаевич Веселовский / Публ. П. Р. Заборова // Рус. лит. 2006. № 4. С. 79.

звучит как декларация убеждений ученого и педагога: «В историческом обозрении фактов европейских литератур я счел необходимым поставить, по разным поводам, несколько вопросов методического характера; таковы вопросы: о развитии поэтических родов, о началах эпоса, лирики и драмы, романа и пасторали; об исторической и бытовой обусловленности известных литературных течений, известных стилей и понятия Возрождения по отношению к средневековому миросозерцанию; об аллегоризме средневековой мысли в ее психологических и исторических проявлениях и т. п. Полагаю, что эта общая часть литературной истории, усвоенная как следует, важнее фактической уже по тому одному, что она поможет изучающему разместить факты не во внешней хронологической, а во внутренней органической последовательности, а классические писатели получат в ней надлежащее историческое освещение. Методические основы литературного развития и знакомство с образцовыми произведениями (эпос) и передовыми писателями, выразившими кульминационные пункты этого развития, — вот к чему могли бы быть сведены требования от испытуемого по истории всеобщей литературы. Мелкие факты легко забываются, но и легко усваиваются вновь, когда исполнены указанные требования».[15]

Это сделанное без всякой помпы признание может и сегодня, более чем через сто двадцать лет, служить руководством к действию всем нам, ищущим трудной формулы, по которой в наших (все укорачивающихся) курсах должны сочетаться нормативное и историческое начала.

В. М. Маркович отмечал «гелертерскую форму», трудность и элитарность метода Весловского, основанного на огромной эрудиции: «Исследователь, пожелавший воспользоваться методом Веселовского, сталкивается с необходимостью овладеть „бездной" ⟨...⟩ материала и работать с ней по трудноисполнимым правилам исторической индукции, бесконечно себя проверяющей и создающей в конце концов не схему, но образ изучаемого явления».[16] Именно так, и можно добавить, что в большинстве случаев мы видим у Веселовского бесспорную зависимость между «бесконечными проверками» рабочих гипотез, а также живым, образным созерцанием изучаемого явления — и подготовкой лекционных курсов, задающих, кстати, неумолимый ритм работе: «Но к этому вернемся когда-нибудь

[15] ИРЛИ, ф. 45, оп. 1, № 353, л. 1.

[16] *Маркович В. М.* Книга Веселовского «В. А. Жуковский. Поэзия чувства и „сердечного воображения"» и ее судьба в отечественном литературоведении // Наследие Александра Веселовского: Исслед. и материалы. СПб., 1992. С. 202.

в другой раз. Пока профессорская лямка велит идти вперед: работаю над драмой».[17]

В случае с Жуковским, который рассматривал В. М. Маркович, книга была завершена, потому что Веселовского в конце концов удовлетворила степень его приближения к изучаемому поэтическому явлению, как результат интегрирования «бесконечно малых» — фактов, явлений, текстов. В случае с большим замыслом «Исторической поэтики» материал рос по мере приближения к нему, как растут горы, не позволяя «проинтегрировать» себя с нужной степенью точности.

В самой незавершенности и незавершаемости работы Веселовского, в ее в цикличности и росте, в ветвлении на версии и щедрой, мощной избыточности чудится та органическая логика развития, которая присуща порожденному, а не сделанному; по выражению Г. Гачева, «гонийному», а не «ургийному», т. е. любому естественному процессу; быть может, и историко-литературному процессу, который академик интуитивно понял так глубоко, что произошел мимесис, уподобление метода изучаемой природе. Если же продолжить метафору, то «питание и обмен веществ», также присущие всему живому, происходили в университетской аудитории, в рутинном и малозаметном процессе трансляции знаний следующим поколениям.

[17] ИРЛИ, № 15741, л. 19 (письмо к Ф. Д. Батюшкову от 27 февраля 1883 г.).

А. А. Асоян

А. Н. ВЕСЕЛОВСКИЙ И ДАНТОЛОГИЯ XIX—XX вв.

В статье к столетней годовщине со дня рождения А. Н. Веселовского В. М. Жирмунский писал: «По своему научному кругозору, исключительной широте своих знаний, глубине и оригинальности теоретической мысли он намного превосходит большинство своих современников, как русских, так и иностранных».[1] Эту высокую оценку трудов Веселовского пытался

[1] *Жирмунский В. М.* А. Н. Веселовский (1838—1906) // Веселовский А. Н. Избр. статьи / Под общ. ред. М. П. Алексеева, В. А. Десницкого, В. М. Жирмунского и А. А. Смирнова. Л., 1939. С. V.

© А. А. Асоян, 2011

оспорить И. Н. Голенищев-Кутузов, дантолог, сотрудник И. Ф. Бэлзы по Дантовской комиссии АН СССР. Бэлза никогда не разделял критического отношения своего коллеги к дантологическим трудам Веселовского и в редактируемых им «Дантовских чтениях» неоднократно обращался к наследию ученого как сохраняющему свою актуальность для современной науки.[2] Голенищев-Кутузов, со своей стороны, полагал, что взгляды Веселовского на Данте ничем не отличаются от воззрений на его творчество «позитивистов» Ф. Де Санктиса и А. Гаспари,[3] а самая обширная статья Веселовского «Данте и символическая поэзия католичества» (1866) зависима от работ А.-Ф. Озанама, ученика К.-Ш. Форисля, зачинателя научной дантологии во Франции, и в первую очередь от его изданной в 1840 г. в Париже монографии «Данте и католическая философия в XIII в.» («Dante et la philosophie catholique au treizième siècle»).[4]

Последнее замечание во многом справедливо, тем не менее самостоятельность молодого ученого очевидна уже в его ранней статье «Данте Алигиэри, его жизнь и произведения» (1859), представлявшей собой рецензию на опубликованный в 1858 г. в Штутгарте труд Г. Флото «Dante Alighieri, sein Leben und seine Werke». Веселовский показал здесь, что свободно ориентируется в литературе о Данте и имеет собственное представление о приоритетных направлениях в дантологических исследованиях. Он высказал мысль о «двоякой задаче», стоящей перед исследователем века Данте: «раскрыть внутреннюю жизнь общества из великих созданий», т. е. исходя из идейно-художественного мира великих произведений, а «в жизни общества проследить условия этих созданий».[5] Веселовский подчеркивал: «...история литературы и есть именно история культуры ⟨...⟩. Скажите мне, как народ жил, и я вам скажу, как он

---

[2] О трудах Веселовского, посвященных Данте, см.: *Горский И. К.* Данте и некоторые вопросы исторического развития Италии в трудах и высказываниях А. Н. Веселовского // Дантовские чтения. М., 1973. С. 65—141; *Елина Н. Г., Прокопович С. С.* Веселовский о трех «флорентийских венцах» // Наследие Александра Веселовского: Исслед. и материалы. СПб., 1992. С. 145—178.

[3] *Голенищев-Кутузов И. Н.* Эпоха Данте в представлении современной науки // Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы. М., 1975. С. 15.

[4] См.: *Голенищев-Кутузов И. Н.* Творчество Данте и мировая культура. М., 1971. С. 477.

[5] *Веселовский А. Н.* Данте Алигиэри, его жизнь и произведения // Собр. соч. СПб., 1908. Т. 3. С. 1.

писал...».[6] Труд Флото не удовлетворял Веселовского как раз тем, что, по его мнению, автор недостаточно твердо стоял на исторической почве. Так начинался путь ученого, двигавшегося в своем развитии, по определению В. Н. Перетца, «от культурной истории — к исторической поэтике».[7]

В статье «Данте и символическая поэзия католичества» Веселовский остался верен заявленным принципам изучения Данте и старался как можно шире воссоздать «легендарную основу „Божественной Комедии"».[8] Это, как уже говорилось, сближало опыт русского ученого с исследованиями Озанама, но Веселовский не ограничивался разысканиями французского коллеги, а стремился их продолжить.[9] Он пытался дополнить Озанама, указывая, например, на итальянскую редакцию жития Св. Макария, почти современную Данте и оставшуюся неизвестной ученику Фориеля. Свобода и самостоятельность Веселовского в отношении к своему предшественнику проявлялась не столько в подборе необходимых фактов, сколько в методологической установке. Он сводил свою главную задачу «к исследованию пути, которым христианское созерцание, вначале робкое и скупое на образы, потом незаметно все более и более поддаваясь эстетическому чутью и желанию разъяснить себе тайны будущей жизни, от бедного своими формами зародыша легенды приходило к такому симметрическому созданию, как поэма Данте».[10] Постановка этой проблемы не только предварила формирование сравнительного метода Веселовского,[11] но и наметила направление работы над одной из важнейших задач исторической поэтики — «опре-

---

[6] *Веселовский А. Н.* Из отчетов о заграничной командировке // Веселовский А. Н. Историческая поэтика / Ред., вступ. статья и примеч. В. М. Жирмунского. Л., 1940. С. 389—390.

[7] *Перетц В. Н.* От культурной истории — к исторической поэтике // Памяти академика Александра Николаевича Веселовского: По случаю десятилетия со дня его смерти (1906—1916 гг.). Пг., 1921. С. 35—42.

[8] *Веселовский А. Н.* Данте и символическая поэзия католичества // Собр. соч. Т. 3. С. 61.

[9] См., например, ссылки Веселовского на статью: *Ozanam.* Documents pour servir à histoire littéraire de l'Italie du VIII au XIII siècle // Веселовский А. Н. Данте и символическая поэзия католичества. С. 69.

[10] *Веселовский А. Н.* Данте и символическая поэзия католичества. С. 75.

[11] Об одном из источников этого метода — статье И.-Г. Гердера «О средневековой английской и немецкой поэзии» (1777), А. Н. Пыпин, цитируя немецкого историка литературы Г. Гетнера, писал: «...именно Гердер положил первые основания по построению всеобщей истории сравнительной литературы и исследованию поэзии во всех ее формах и судьбах» (*Пыпин А. Н.* Гердер // Вестн. Европы. 1890. Кн. 4. С. 651).

делить роль и границы предания в процессе личного творчества».[12]

Выступая в 1870 г. с лекцией «О методе и задачах истории литературы как науки», тридцатидвухлетний ученый заявлял, что сравнительный метод «вовсе не новый ⟨...⟩ он есть только развитие исторического, тот же исторический метод, только учащенный, повторенный в параллельных рядах, в видах достижения возможного полного обобщения. Я говорю в настоящем случае, — уточнял Веселовский, — о его приложении к фактам исторической и общественной жизни. ⟨...⟩ Сообразно с этим, мы ограничиваем или расширяем наше понятие о причинности; каждый новый параллельный ряд может привести с собою новое изменение понятия; чем более таких проверочных повторений, тем более вероятия, что полученное обобщение подойдет к точности закона».[13] Так мысль Веселовского дистанцировалась от метафизики Озанама, искавшего в длинном ряде легенд и поверий, которые предшествовали «Божественной Комедии», не проявление объективного закона (о нем русский ученый писал: «...поэт родится, но материалы и настроение его поэзии приготовила группа. В этом смысле можно сказать, что петраркизм древнее Петрарки»[14]), а «свидетельство об одной постоянной заботе человеческой мысли».[15]

Голенищев-Кутузов, отмечая удивительную эрудицию Веселовского, все же считал, что ему было свойственно «предвзятое и обу́женное восприятие Данте», заключавшееся в том, что он «не смог преодолеть узости и ограниченности историко-позитивистской школы».[16] Но эта школа во времена Веселовского была естественным этапом эволюции гуманитарной науки, закономерным явлением, противостоявшим широко распространенному любительству. В 1949 г. в ретроспективном обзоре итальянской дантологии «La nuova critica dantesca del Foscolo e del Mazzini» Л. Руссо писал, что писатели и ученые еще в первой половине XIX в. «были скорее энтузиастами, чем системати-

---

[12] *Веселовский А. Н.* Поэтика сюжетов // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. С. 493.

[13] *Веселовский А. Н.* О методе и задачах истории литературы как науки... // Там же. С. 47.

[14] *Веселовский А. Н.* Три главы из исторической поэтики // Там же. С. 273.

[15] Цит. по: *Тургенев А. И.* Хроника русского. Дневники (1825—1826 гг.). М.; Л., 1964. С. 253.

[16] *Голенищев-Кутузов И. Н.* Творчество Данте и мировая культура. С. 476.

ческими научными работниками».[17] Подобная ситуация наблюдалась и в других сферах гуманитарного знания. Обращая на нее внимание, французский искусствовед Ж. Базен замечал, что лишь «Дидро положил конец возникшему в XVII веке в Италии противоречию между знатоками и профессионалами, которое стало на Апеннинах предметом бесконечных академических дискуссий».[18]

Внимание к фактам, выверенность суждений, присущая уже ранним работам Веселовского, были насущной необходимостью дантологической критики, которая только-только овладевала научными методами. Русский ученый противопоставлял профессиональным исследователям таких известных «знатоков» Данте, как Дж. Мадзини, Г. Россетти, В. Джоберти, Дж. Пасколи, Т. Карлейль, Дж. Китс, П. Б. Шелли, Э. Ару. Он писал: «Если в XIII столетии Данте отразил в себе поэтическую космогонию средних веков католичества, то в XV его заставили отзываться на платонические прения флорентийских академий; в XVI он принужден был пойти в сравнение с Гомером ⟨...⟩. Потом поочередно он становился еретиком, революционером, рьяным защитником единой Италии — всегда по требованию времени».[19] Таким образом, отмечал Веселовский, «распространяя ⟨...⟩ на прошлые века наши настоящие требования, наши гадания, мы поневоле делаемся солидарными с этим прошлым и заставляем его отвечать за нас....».[20] Что же касается академических трудов, то он, даже не соглашаясь с отдельными положениями их авторов — Ф. Шлоссера, К. Витте, Г. Бланка, Дж. Джулиани, Л. Тонини, К. Фориеля, А. Д' Анконы, Ф. Замбони, а позднее Э. Мура, подготовившего полный итальянский и латинский критический текст всех произведений Данте (так называемый «Oxford Dante», издан в 1894—1924 гг.), отдавал этим трудам решительное предпочтение.

Между тем подмена научного подхода вкусовыми пристрастиями, о которой писал Д. С. Лихачев,[21] в определенной степени присутствует и в позднейшем дантоведении (эзотериче-

---

[17] См.: Там же. С. 371.

[18] *Базен Ж.* История истории искусств от Вазари до наших дней / Пер. с фр. М., 1995. С. 86.

[19] *Веселовский А. Н.* Данте и символическая поэзия католичества. С. 46—47.

[20] Там же. С. 53.

[21] «Подходить к старому искусству других стран только с точки зрения современных эстетических норм, искать только то, что близко нам самим, — значит чрезвычайно обеднять эстетическое наследство» (*Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 357).

ские сочинения Р. Генона,[22] комментарии гностического толка Ф. Гиберто и предшествовавшие им оккультные штудии Л. Валли о связях «тайного языка Данте» с мистической и одновременно политической сектой «Верных Любви»).[23]

Требование научной доказательности было для Веселовского аксиомой. Подчеркивая эту особенность ученого, один из его биографов отмечал: «Будучи непримиримым противником всякого рода романтики и метафизики, Веселовский стремился пользоваться такими приемами выяснения литературной закономерности, какие диктуются методом „естественнонаучными" и на какие его уполномочивали бы литературные факты и явления массового характера».[24] Эта характеристика вполне отвечает содержанию дантологических работ Веселовского, но не предполагает ни ограниченности, ни узости ученого. Он был восприимчив к нехарактерным для него самого гипотезам, если находил в них отражение ментальности изучаемой эпохи.

В статье, посвященной Данте и символической поэзии католичества, Веселовский с воодушевлением вводил своего читателя в проблематику новейших работ, в частности книги Ф. Переса.[25] «Как мы старались привязать идею „Божественной Комедии" к космогоническим идеям католичества, — писал Веселовский, — так он приводит ее в непосредственную связь с психологическими понятиями средневековых схоластиков. ⟨...⟩ в душе человеческой они признавали две способности: рассудок (ragione) и разум (intelligenza possibile), обе потенциальные, существующие только в возможности, необходимо предполагающие участие деятельного начала, чтоб эта возможность перешла в действие. Фантазия является таким деятельным началом для рассудка; без участия деятельного разума (intelligenza attiva), безличного, мирового, единственного для всех, наш потенциальный разум никогда не возвысится до высоты созерцания (intelletto speculativo); только при постоянном единении с ним, с этим мировым разумом, мы достигаем того божественного, откровенного разума, который один де-

---

[22] См., например: *Генон Р.* Эзотеризм Данте // Филос. науки. 1991. № 8. С. 129—171.

[23] *Guiberteau Ph.* Introduction: Dante et la suite de son itinéraire spirituel selon le «Canzoniere». Paris, 1985. P. 1—10; *Valli L.* Il Linguaggio segreto di Dante e dei «Fede li d'Amore». Genova, 1988 (монография Л. Валли, завершенная в 1928 г., была опубликована только через шестьдесят лет).

[24] *Якобсон Л.* Александр Николаевич Веселовский // Лит. энциклопедия. М., 1930. Т. 2. С. 196.

[25] *Perez F.* La Beatrice Svelata, preparazione all'intelligenza di tutte le opera di Dante Alighieri. Palermo, 1865. Vol. 1.

ласт человека совершенным, подобным Богу. К нему-то стремится Данте: его Беатриче не что иное, как такое блаженство непосредственного созерцания, приближающего нас к божеству, от которого его отдалила одно время ложная философская наука — эта другая дама его мыслей. Выражаясь языком схоластиков, Беатриче — это „intelligenza attiva, illuminatrice dell'intelletto possibile, che unendosi a quello si beatrice beata"...».[26]

Столь же заинтересованной была реакция Веселовского на брошюру другого специалиста в области средневековой литературы А. Д'Анконы «La Beatrice di Dante» (Pisa, 1865), хотя мнение молодого ученого расходилось с авторской трактовкой дантовского образа. «Беатриче „Божественной Комедии" — что это? — вопрошал Веселовский. — Земная ли женщина ⟨...⟩ или аллегория, символическое изображение науки богословия? Таким вопросом задавались многие и томили себя ненужными толкованиями. Кому ясен символический смысл „Божественной Комедии", того не удовлетворит ни одно из них...».[27] Беатриче, писал позже Веселовский, «в одно и то же время и чувство, и идея, и воспоминание, и принцип, объединившиеся в одном образе»,[28] она «одухотворилась до символа, но в ее упреках Данте, среди земного рая, чувствуется человеческая нота „Обновленной жизни"...».[29] Это суждение, косвенно оспариваемое позднее Л. Валли, который ставил под радикальное сомнение возможность отражения в «Новой жизни» земной любви Данте,[30] перекликается с утверждением немецкого дантолога Ф. Шнайдера, пожалуй чересчур категорическим: «...тот, для кого Беатриче является созданным Данте мифом, аллегорией или чем-либо подобным, — пишет он, — никогда не сможет понять Данте, даже если он, как показывают примеры, крупный дантолог».[31]

Несравненно ближе точке зрения Веселовского взгляд Э. Ауэрбаха, который так говорит о «гении Беатриче»: «...этот гений никогда не перестает быть тем, кем он был вначале: конкретным человеком и совершенно конкретным, личным пере-

---

[26] *Веселовский А. Н.* Данте и символическая поэзия католичества. С. 109.

[27] Там же. С. 108.

[28] *Веселовский А. Н.* Данте // Веселовский А. Н. Избр. статьи. С. 144.

[29] Там же. С. 150.

[30] См.: *Valli L.* Il Linguaggio segreto di Dante e dei «Fede li d'Amore». P. 8.

[31] Цит. по: *Бэлза И.* Il ben de l'intelletto // Дантовские чтения. М., 1985. С. 91. Замечание Шнайдера о «крупном дантологе» относится к Ф. Де Санктису.

живанием ⟨...⟩ это сам Амор, возводящий человека к лицезрению Бога. В конечной судьбе явление не отделено от идеи, но сохранено и претворено в ней».[32] Сходное соображение высказывает У. Эко: «...когда Данте говорит, что он выражает диктуемое изнутри Любовью, мы сталкиваемся с чем-то иным, даже если определим эту „Любовь" философски: это новое понимание творчества, с очевидностью связанное с миром страсти и чувства».[33]

По прошествии полутора веков некоторые высказывания Веселовского о «Божественной Комедии» кажутся чем-то само собой разумеющимся, хотя в его время они не представлялись бесспорными. Таково его замечание о том, что «Данте просветил единством поэтической мысли символическую космогонию Средних веков...».[34] «„Комедия" эта — просто книга Данте, — уточнял Веселовский, — il Dante...».[35] Проницательность и справедливость этого мнения подтверждается в наше время замечанием искушенного читателя — Х. Л. Борхеса. Касаясь стихов «Ада», в которых Улисс рассказывает Вергилию о своей страсти «Изведать мира дальний кругозор» (XXVI, 98), а Данте — о нечаянной гибели греческого героя «в том дальнем месте света, / Где Геркулес воздвиг свои межи» (XXVI, 107—108), Борхес пишет: «Я предполагаю, что в этом эпизоде об Улиссе, в этой самопроекции своего внутреннего конфликта, связанного с необходимостью и страхом совершить неслыханное путешествие, в конце концов как будто осененное Божественной Благодатью ⟨...⟩ Данте сам был Улиссом и в какой-то мере мог опасаться, что его постигнет та же кара».[36] Концептуальное предположение Борхеса развито Д. Томпсоном.[37] Последний сопоставляет путешествие Данте со странствиями Одиссея и Энея, полагая, что если в образе гомеровского героя, который в «Божественной Комедии» не только отправлен за Геркулесовы столпы, но и совращен «сладким зовом» сирены («Чистилище», XIX, 22), Данте запечатлел свое преодоленное прошлое, свой интеллектуальный искус, питавшийся уверенностью в са-

---

[32] *Ауэрбах Э.* Данте — поэт земного мира / Пер. с нем. М., 2004. С. 108 (1-е изд. 1929).

[33] *Эко У.* Эволюция средневековой эстетики / Пер. с ит. СПб., 2004. С. 230.

[34] *Веселовский А. Н.* Данте и символическая поэзия католичества. С. 108.

[35] *Веселовский А. Н.* Данте. С. 151.

[36] *Борхес Х. Л.* Девять эссе о Данте // Соч.: В 3 т. М., 1997. Т. 2. С. 512.

[37] См.: *Thompson D.* Dante's epic journeys. Baltimore; London, 1974.

модостаточности человеческих сил, то в образе вергилиевского Энея поэт воплотил представление о своей высокой миссии, предопределенной Божественной Благодатью.

Во многом внешне традиционное, но оригинальное, по сути, утверждение Веселовского об авторском персонализме «Божественной Комедии» не раз подвергалось сомнению в XIX столетии. Флото находил в ней «частые, — как отмечал Веселовский, — противоречия»,[38] Ф. Де Санктис также отказывал «священной поэме» в целостности: «Если в „Аду" цель (изображение страстей) полностью достигнута, то в „Раю" поэт был вынужден прибегать к богословию и к аллегории и все-таки не сумел передать красоту добродетели так, чтобы она могла соперничать с грехом, столь живо описанным в „Аду". Данте выполнил свой замысел, нарисовал мир добродетелей и совершенства, но не сумел его „реализовать"».[39]

Однако суждения, высказанные исследователями XX в., подтвердили авторитетность точки зрения Веселовского. Автор монографии «Данте и Творец» У. Андерсон полагает, что первоначальным творческим импульсом «Божественной Комедии» были столь свойственные средневековому сознанию видения, претворенные в художественные образы «фильтрами души».[40] Он указывает, что подобную «психологию творчества» описывал Августин. Видимо, добавим мы, Августин опирался на Аристотеля, утверждавшего, что через искусство возникают те вещи, формы которых находятся в душе художника. Продолжая размышления о «Божественной Комедии», Андерсон справедливо отмечает, что в отличие от Августина или «Истории моих бедствий» Пьера Абеляра сюжет поэмы обусловлен не внешними обстоятельствами, а коллизиями становления дантовского духа.

Стоит вместе с тем подчеркнуть, что Веселовский трактовал «Божественную Комедию» как более сложное художественное образование, чем автобиографическая «дантеида». Он неоднократно отмечал «вселенские границы самоанализа поэта»,[41] связь поэмы с эпохой итальянского Средневековья: «Четырнадцать веков работали над нею, оттого и царит она над четырнадцатью веками».[42] Данте, писал Веселовский, «был собирателем, как Гомер, как все великие эпические поэты

---

[38] *Веселовский А. Н.* Данте Алигиэри, его жизнь и произведения. С. 9.

[39] *Де Санктис Ф.* История итальянской литературы: В 2 т. М., 1963. Т. 1. С. 222.

[40] *Anderson W.* Dante and Maker. London, 1980. P. 300.

[41] *Веселовский А. Н.* Данте. С. 148.

[42] *Веселовский А. Н.* Данте и символическая поэзия католичества. С. 75.

древности, великие потому, что содержали в себе все свое время и многое из прошлого...».[43] В лекционных курсах 1880-х гг. Веселовский снова вернется к этой теме: «В немногих случаях, — скажет он, — когда поэт овладевает *идеальным содержанием современного ему общества*, создается нечто, напоминающее древний эпос цельностью миросозерцания, хотя последнее уже не охватывает всего народа. Таковы поэмы *Данте* (идеи католичества и империи: Рим)...».[44]

Обращая внимание на тщательно продуманную композиционно-смысловую организацию «Божественной Комедии», Веселовский писал, что «весь загробный мир» в поэме предстал «законченным зданием, архитектура которого рассчитана во всех подробностях, определения пространства и времени отличаются математической и астрономической точностью...».[45] С этим принципиальным выводом соотносится заключение французского исследователя Ж. Дофине, автора монографии «Космос Данте». Он отмечал «парадоксальное», идущее, впрочем, от Августина и Фомы Аквината, стремление Данте к исчисляемости христианской Вселенной. «Дантовский космос, — пишет Дофине, — это космос математический»,[46] в котором иерархия оказывается общим законом божественного мироздания.[47]

Подробной разработке вопросов иерархического принципа в «Божественной Комедии» посвящены две статьи Веселовского. В первой «Нерешенные, нерешительные и безразличные дантовского ада» (1888), рассматривая две категории дантовских грешников, согрешивших либо по неведению, либо из нерешительности, он ставил задачу «разграничить долю поэта от легенды, мотивы древних представлений от их нового понимания».[48] По мнению Веселовского, вопрос о нравственной цельности человека и безразличии обладает вечной, вневременной актуальностью.

Во второй статье «Лихва в лествице грехов у Данте» (1889) Веселовский приходил к выводу, что «место, отведенное в Inferno ростовщикам, объясняется логической попыткой Данте согласовать воззрение на лихву как на насилие ⟨...⟩. Это он и

---

[43] Там же. С. 108.

[44] *Веселовский А. Н.* Эпос. ⟨Из авторского конспекта лекционных курсов 1881—1882 и 1884—1885 гг.⟩ / Публ. С. Н. Азбелева // Веселовский А. Избр. труды и письма. СПб., 1999. С. 109.

[45] *Веселовский А. Н.* Данте. С. 149.

[46] *Dauphiné J.* Le cosmos de Dante. Paris, 1984. P. 23.

[47] См.: Ibid. P. 21.

[48] *Веселовский А. Н.* Нерешенные, нерешительные и безразличные дантовского ада // Собр. соч. СПб., 1909. Т. 4, вып. 1. С. 351.

выразил образно, но значение этой образности уже в его время могло ускользать от внимания читателей, не заглядывавших в декреталии»,[49] которые «сводят под одним титулом лихву не только с поджогом, с разбоем и татьбой, но и с crimen falsi в отличие от церкви, безусловно осуждающей ее».[50]

Отсылка к декреталиям побуждает процитировать слова Ауэрбаха, который замечал по поводу встречи Данте с фуриями у ворот Дита (ст. 34 и след. песни IX «Ада»): «...мне кажется недопустимым уклоняться от истолкования этого места, как это происходит в большинстве случаев, когда заявляют, что Данте не имел здесь в виду ничего определенного, либо что подразумеваемое им неважно или непоэтично, либо что данные строки — всего лишь художественный прием, цель которого — служить введением к последующему эпизоду, либо что они связаны с этим последующим эпизодом. Данте имеет в виду именно то, что он говорит, и хотя „Комедия" часто трудна, она никоим образом не является шарадой».[51]

Полемической реплике ученого созвучно высказывание Веселовского о «ярко сознательной, до педантизма, черте дантовского миросозерцания»[52] — стремлении к «стройной, логически продуманной системе» во всем: «Как мыслитель и поэт он постоянно искал принцип основания всему что происходило в нем самом и вокруг него ⟨...⟩. Эта вдумчивость, эта жажда общих начал, определенности, внутренней цельности не исключали у него ни страстности, ни воображения; то и другое мирилось, определяя качества его поэзии, его стиля, образность его абстракции».[53] Акцентируя в Данте единство мыслителя и поэта, Веселовский говорил о «поэтической последовательности, которая заставляет нас любоваться скульптурной определенностью Ада, сознательно-бледными тонами Чистилища и геометрическими очертаниями Рая, переходящими в гармонию небес».[54]

Еще одна важная проблема, поставленная в исследованиях Веселовского о «Божественной Комедии», — символизм поэмы. Как неоднократно подчеркивал Веселовский, «Божественная Комедия» — произведение «в полном смысле символическое, как и все самобытно развившееся из народной мифической фантазии, на почве которой оно выросло. Говорить

[49] *Веселовский А. Н.* Лихва в лествице грехов у Данте // Там же. С. 393.
[50] Там же. С. 392.
[51] *Ауэрбах Э.* Данте — поэт земного мира. С. 142.
[52] *Веселовский А. Н.* Данте. С. 149.
[53] Там же. С. 141.
[54] Там же. С. 149.

о поэме Данте, усиленно указывая на ее аллегории, мы положительно не можем. Аллегория предполагает нечто исключительно личное, она является, когда самобытность народной фантазии замутилась, единство преданий и поверий подалось перед неорганическими вторжениями и культурными струями, которые ведут за собой неизбежный разрыв между поэтом и народом, знаменующий новое время ⟨...⟩ аллегория есть попытка чисто личного символизма».[55] У. Эко, словно дополняя рассуждения Веселовского, пишет: «Переход метафизического символизма к вселенскому аллегоризму нельзя интерпретировать ни в логических, ни в исторических терминах. Превращение символа в аллегорию — это процесс, который, вне всякого сомнения, наблюдается в некоторых литературных традициях, но в Средневековье эти два типа ви́дения сосуществовали. Символ более философичен и, несомненно, предполагает оригинальность мышления, равно как и менее отчетливое и определенное ощущение постигаемой вещи», что же касается аллегории, то она «более популярна, общепринята, легитимизирована. Ее можно обнаружить в бестиариях, лапидариях, „Физиологе", „Церковном зерцале"...».[56]

В контексте этих рассуждений о символе и аллегории особенно примечателен тезис Веселовского о символическом значении образа Беатриче: «И на высоте неба, очищенного от греховных помыслов, он (Данте. — *А. А.*) не мог позабыть Беатриче, этого символа любви очищающей. ⟨...⟩ В соседстве неба как будто преображался сам человек».[57]

Логика соображений Веселовского словно устремлена навстречу книге Б. Кроче «La poesia di Dante» (1921) и его пониманию средневековой эстетики, которая, по мнению У. Эко, толкуется у Кроче как «философия лирической интуиции»;[58] такая эстетика предполагает, что цель искусства — «чувственное отображение трансцендентного содержания», ибо, как говорил Сугерий из Сен-Дени, «mens hebes ad verum per materialia surgit» («косный ум восходит к истине через материаль-

---

[55] *Веселовский А. Н.* Вилла Альберти: Новые материалы для характеристики литературного и общественного перелома в итальянской жизни XIV—XV столетия. Критическое исследование // Собр. соч. Т. 3. С. 436—437. Ср.: «...аллегория не гармонирует с цельностью символического впечатления, производимого поэмой Данте» (*Веселовский А. Н.* Данте и символическая поэзия католичества. С. 108).

[56] *Эко У.* Эволюция средневековой эстетики. С. 125.

[57] *Веселовский А. Н.* Данте и символическая поэзия католичества. С. 112.

[58] *Эко У.* Эволюция средневековой эстетики. С. 248.

нос»).[59] Именно в свете этих средневековых воззрений трактует проблему символа в художественной системе итальянского поэта П. Дронке в монографии «Данте и средневековые латинские традиции». Он считает, что для великого флорентийца, как и для всех платоников его времени, символ был собранием видимых форм для обозначения невидимых сущностей. Приближая земное к небесному, символ расширял и углублял смысл буквально высказанного; он являл собой порыв к избыточности значений, за пределы какой-либо однозначности, столь характерной для аллегории. Об этом, по мнению Дронке, свидетельствует и монолог Беатриче в песни IV «Рая», в котором утверждается мысль о способности человеческого ума воспринимать сверхъестественное лишь через посредство зримых чувственных образов.[60]

Сказанное о символе позволяет объяснить и заинтересованное отношение русского ученого к «гипотезе» Ф. Переса, предвосхитившей подобное восприятие дантовского символа, и призыв Веселовского выбраться при толковании «священной поэмы» «из дебрей схоластики и аллегории».[61] Он писал, имея в виду позднее Средневековье: «...как прежде символ выходил из жизни, так жизнь начинает теперь определяться внесенным в нее умственным материалом, к которому отнеслась символически. ⟨...⟩ в этом отличие древнего развития от нового, христианского».[62]

Суровый критик Веселовского И. Н. Голенищев-Кутузов порой предъявлял ему чужие счета, полагая, что «Веселовский упорно поворачивает Данте лицом в прошлое...».[63] Между тем Веселовский писал: «...такое объективное создание, какова комедия Данте, возможно только на развалинах прошлого, с которым сознание уже порешило».[64] «Данте, — утверждал он в диссертации «Вилла Альберти...», заслужившей всеевропейское признание,[65] — представляется нам с ног до головы сред-

[59] Цит. по: *Ауэрбах Э.* Данте — поэт земного мира. С. 25.

[60] См.: *Dronke P.* Dante and Medieval Latin Traditions. Cambridge, 1986. P. 24—31.

[61] *Веселовский А. Н.* Данте. С. 151.

[62] *Веселовский А. Н.* Данте и символическая поэзия католичества. С. 90—91.

[63] *Голенищев-Кутузов И. Н.* Творчество Данте и мировая культура. С. 478.

[64] *Веселовский А. Н.* Взгляд на эпоху Возрождения в Италии: Речь, произнесенная при защите диссертации под названием «Вилла Альберти» // Собр. соч. Т. 3. С. 568.

[65] См. рецензию Ф. Либрехта на издание вышедшего в Болонье в 1867—1869 гг. труда Веселовского, озаглавленную «Il Paradiso degli Alberti e gli ultimi trecentisti: Saggio di storia letteraria italiana» (Heidelberger Jahrbücher der Litteratur. 1870. 63. Jg. 2 Hälfte. S. 663—669).

невековым человеком ⟨...⟩ но уже человеком, пришедшим в сознание самого себя, что уже предполагает возможность отрицания».[66] «Его двойственное положение между старым и новым временем, — полагал Веселовский, — объясняет двойственные нападения на него: со стороны церкви и со стороны ученых начинавшегося Возрождения».[67] О том, насколько верно такое заключение, косвенно свидетельствует аргументированный вывод Ауэрбаха. Он писал, что для Данте «„история" и „прогресс" не имели никакой самостоятельной ценности; он искал признаки, которые могли бы придать смысл происходящим событиям, но находил лишь хаос, противозаконные притязания отдельных людей, а потому смуту и бедствия. В его глазах мерилом истории служила не сама история, а совершенный божественный миропорядок — статичный и трансцендентный принцип, который, однако, вовсе не становится от этого абстрактным и мертвым»;[68] «позиция Данте была позицией консервативного защитника, ведущего борьбу за отвоевание уже утраченного. В этой борьбе он потерпел поражение, и его надеждам и пророчествам не суждено было сбыться. Идеи мирового господства Римской империи сохраняли силу вплоть до эпохи Высокого Возрождения, а возмущение испорченностью Церкви привело к великим волнениям Реформации и Контрреформации. Но эти идеи и умонастроения имели не более чем внешнее сходство с образом мыслей Данте ⟨...⟩ никогда эти идеи не обладали глубиной и универсальным единством томистско-дантовской картины мира, и породили они не humana civitas, где объединилась бы вся ойкумена, как мечтал Данте, а нарастающий раскол созидательных сил».[69] Это замечание немецкого исследователя особенно значимо для адекватного понимания оценки Веселовским культурного поворота, начавшегося в средневековой Италии. Известно, что Голенищев-Кутузов порицал Веселовского за «резкую оппозицию к тем ученым, которые пытаются найти в XIII в. начало перелома, в нашей современной терминологии именуемое Предвозрождением», а также за «картину» этого, по словам Веселовского, «еще пребывающего в неподвижности столетия, „не совлекшего с себя ветхого человека"...».[70] Но для Веселовского, обоснованно подчеркивав-

---

[66] *Веселовский А. Н.* Вилла Альберти... С. 361.

[67] *Веселовский А. Н.* Положения к диссертации «Вилла Альберти» // Собр. соч. Т. 3. С. 574.

[68] *Ауэрбах Э.* Данте — поэт земного мира. С. 69.

[69] Там же. С. 186.

[70] *Голенищев-Кутузов И. Н.* Творчество Данте и мировая культура. С. 476.

шего очевидную связь дантовского века с томизмом,[71] не был характерен столь прямолинейный взгляд на эпоху Возрождения. При защите диссертации он, впоследствии прославший радикальным позитивистом, утверждал: «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».[72] Примечательно, что почти через пятьдесят лет подобное мнение выскажет нидерландский историк культуры Й. Хейзинга: «Соотношение между расцветающим Гуманизмом и умирающим духом Средневековья далеко не так просто ⟨...⟩ в ренессансном духе черты Средневековья были укоренены гораздо глубже, чем это обычно сознают».[73] Существуют примеры и еще более категоричных высказываний. Так, один из авторов авторитетного английского издания «Journal of the History of Ideas» заявляет: «Не существует разграничивающей линии между средневековой и ренессансной культурой».[74]

Многие дантологические воззрения Веселовского продолжают свою жизнь в науке. Их методологическое значение дает о себе знать по сей день. Веселовский едва ли не первый заговорил об отличиях итальянского Возрождения от северного, обусловленных, по мнению ученого, «...различным отношением старых основ и новых начал. На Севере, — писал он, — Возрождение являлось раскрытием нового культурного принципа, который шел вразрез с содержанием прежнего развития, но вместе с тем был новым вкладом в его историю и выводил ее на новые пути. В Италии принципы Возрождения не приносят ничего нового сравнительно с теми, которые уже лежали в основаниях предыдущей истории...».[75] Говоря об «основаниях предыдущей культуры», Веселовский имел в виду, как точ-

---

[71] В статье «Данте и символическая поэзия католичества», критикуя Ж.-Л.-А. Юйара-Бреоля, Веселовский писал: «...в угоду предвзятому мнению, целый век принужден ⟨...⟩ проститься с своим Фомой Аквинатом...» (*Веселовский А. Н.* Указ. соч. С. 51). Из работ о влиянии Фомы Аквината на миросозерцание Данте см., например: *Ауэрбах Э.* Данте — поэт земного мира. С. 93—108; *Foster K.* The two Dante and other studies. Berkeley; Los Angeles, 1977. P. 192—198; *Dauphiné J.* Le cosmos de Dante. P. 20.

[72] *Веселовский А. Н.* Взгляд на эпоху Возрождения в Италии... С. 559.

[73] *Хейзинга Й.* Осень Средневековья. М., 1988. С. 355 (1-е изд. 1919).

[74] Цит. по: *Панофский Э.* Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. М., 1988. С. 11.

[75] *Веселовский А. Н.* Взгляд на эпоху Возрождения в Италии... С. 574.

но заметил М. П. Алексеев, «роль классического предания в итальянской жизни Средних веков».[76] В этом отношении знаменательно замечание С. С. Аверинцева о заключительном стихе «Божественной Комедии» «L'amor che move is sole e l'altre stele» («Любовь, что движет солнце и светила»): «это не полет поэтической фантазии, а корректное формулирование одного из тезисов аристотелевской космологии».[77]

Согласно современным трактовкам, итальянский Ренессанс обязан своим возникновением попытке Кватроченто примирить классическое наследие с христианством, или античную философию природы с откровением Бога в истории, проще — примирить небо и землю. На Севере же, как отмечает Л. М. Баткин, новая картина мира формировалась без оглядки на античность: «...способность взглянуть на Средневековье критически, тем самым преодолевая его, рождалась преимущественно из раздвижения и обособления его полюсов, земли и неба, мирского и сакрального, человеческого и божественного...».[78] Нельзя не заметить, что соображение Баткина вполне соотносится с «новым культурным принципом», о котором говорил Веселовский при характеристике генезиса северного Возрождения.

М. Л. Андреев, автор обзора «„Божественная Комедия" Данте в зарубежной критике 1970-х годов», видит новизну дантологической критики этих лет в том, что исследователи сосредоточили свое внимание на литературных достоинствах дантовской поэмы, отказываясь толковать ее как некую богословскую «сумму».[79] Прецеденты такого подхода к изучению «Божественной Комедии», конечно, уже были. В XVI в. проблемами языка и стиля великого флорентийца профессионально занимался П. Бембо.[80] Традиция подобных исследований была прервана классицизмом К. Витте, Г. Бланка, Э. Мура. В этом ряду ученых был и Веселовский с его «гелертерской», по

---

[76] *Алексеев М. П.* Комментарии // Веселовский А. Н. Избр. статьи. С. 544.

[77] *Аверинцев С. С.* Два рождения европейского рационализма // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996. С. 340.

[78] *Баткин Л. М.* Итальянское Возрождение: Проблемы и люди. М., 1995. С. 36.

[79] *Андреев М. Л.* «Божественная Комедия» Данте в зарубежной критике 1970-х годов (обзор) // Современные исследования по литературе Средних веков и Возрождения. М., 1979. С. 105.

[80] См. об этом: *Caesar M.* Dante: The Critical Heritage. 1314(?)—1870. London; New York, 1989. P. 228—240.

словам А. Н. Пыпина, манерой, которая, по мнению автора, делала «его труды малодоступными для обыкновенных читателей».[81] Сам Веселовский воспринимал ее как необходимое условие изучения истории литературы, осознанной «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 приготовляя к ним».[82]

Как показало время, Веселовский остался почти один на этом направлении литературоведческой науки. Его судьба несколько напоминает судьбу Андрея Тарковского, чей гений ни у кого не вызывает сомнений, но молодые режиссеры вынуждены признать, что замедленное течение времени в фильмах признанного художника кажется им искусственным, вступающим в конфликт с темпоральностью, свойственной менталитету XXI в. Ощущение «торричеллиевой пустоты» рождалось у Веселовского, вероятно, и при оглядке на собственный опыт изучения Данте, поскольку преемников ему не суждено было увидеть. В письме к А. Н. Пыпину, датируемому первой половиной 1893 г., он сообщал: «Я написал небольшую статью о Данте для „Энциклопедического словаря". В русской библиографии, которую я хочу присоединить к ней, я исключил все писанное у нас о Данте, ибо все это устарело...».[83] Не лучше складывались отношения ученого и с новой плеядой зарубежных исследователей после его возвращения из последней заграничной командировки в Россию.[84] «Rossica non leguntur», — говорил он, встречая на страницах иностранных изданий «новые» открытия, представлявшие, по сути, ранее введенное им в научный обиход и им же истолкованное несравненно глубже европейских коллег. Слова Веселовского о «россике вне чтения» приходят на память, когда листаешь издания Дантовских эн-

---

[81] *Пыпин А. Н.* История русской этнографии. СПб., 1891. Т. 2. С. 272.

[82] *Веселовский А. Н.* О Романо-германском кружке в Петербурге и его возможных задачах // Веселовский А. Избр. труды и письма. С. 126.

[83] *Веселовский А.* Избр. труды и письма. С. 272.

[84] См. об этом: *Алексеев М. П.* Александр Веселовский и западное литературоведение // Изв. АН СССР. Отд-ние обществ. наук. 1938. № 4. С. 121—138.

циклопедий. Самая поздняя из них — «The Dante Encyclopedia» (New York; London, 2000), уделила Веселовскому четыре строки. В пятитомной «Enciclopedia Dantesca», увидевшей свет в 1996 г. в Риме, дан лишь библиографический перечень трудов русского ученого; в обстоятельном исследовании А. Валлоне о дантологической критике XIX в.,[85] в котором А.-Ф. Озанаму посвящены четыре страницы, для русского ученого не нашлось и одной строки. Между тем, перечитывая статьи Веселовского о Данте, обнаруживаешь в них идеи, которые в известной мере (на ином уровне обобщения, с иной глубиной проникновения в текст и в иной стилистической форме) и поныне определяют дантологические концепции. Пожалуй, таким впечатлением мы обязаны прежде всего замечательной книге Э. Ауэрбаха «Данте — поэт земного мира», который назвал свою монографию как будто по завещанию русского ученого, хотя вряд ли когда-нибудь читал Веселовского. Но, как говорил В. К. Шилейко, «область совпадений столь же огромна, как и область подражаний и заимствований».[86] Совпадение позиций Веселовского и Ауэрбаха мировоззренческое. Оба считали, что творец «Божественной Комедии» — христианский поэт, сумевший «сохранить» в своей «священной поэме» земное бытие по ту сторону жизни, ибо в ней человек предстает как «образ своей исторической природы».[87] Оба одинаково понимали проблему соотношения литературы и культуры. Напомним постулат Веселовского: «История литературы и есть именно история культуры»[88] — и отметим в связи с этим, что уже в своей первой опубликованной работе «Техника новеллы раннего Возрождения в Италии и во Франции» (1921) Ауэрбах рассматривал новеллу как фокус культуры:

[85] См.: *Vallone A.* La critica Dantesca nell'Ottocento. Firenze, 1958.

[86] Высказывание Шилейко в передаче А. А. Ахматовой цит. по: *Виленкин В. Я.* В сто первом зеркале. М.; СПб., 1990. С. 278.

[87] *Ауэрбах Э.* Данте — поэт земного мира. С. 185.

[88] При этом Веселовский подчеркивал: «История литературы в том смысле, в каком я ее понимаю, возможна только специальная» (*Веселовский А. Н.* Из отчетов о заграничной командировке. С. 390). Спустя 30 лет он отмечал: «...ее (литературы. — *А. А.*) обособление предполагает ясное понимание того, что такое поэзия, что такое эволюция поэтического сознания и его форм, иначе мы не стали бы говорить об истории» (*Веселовский А. Н.* Из введения в историческую поэтику (вопросы и ответы) // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. С. 53). «Так устанавливалась та грань, — комментирует И. К. Горский, — которая отделяла новое сравнительно-историческое направление от культурно-исторического, — грань эта проходила по линии выдвижения на передний план задач познания законов изменения художественной формы» (Академические школы в русском литературоведении. М., 1975. С. 224).

«...ее субъектом всегда является общество, а ее объектом — весь земной мир, который мы называем культурой».[89]

В отчете о заграничной командировке 1862—1863 гг. Веселовский писал: «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; на ярком фоне крестовых походов яснее выскажется значение любовной песни; а сирвентезы заставят говорить об альбигойцах и их непоэтической литературе. ⟨...⟩ 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».[90] В этом высказывании, хотим мы этого или нет, звучит отдаленное предвосхищение популярного ныне «нового историзма», или «поэтики культуры», — явления гуманитарной науки последних десятилетий.[91] Так начинается второе столетие со дня смерти великого ученого.

---

[89] Цит. по: *Лагутина И. Н.* «Горизонты ожидания» Эриха Ауэрбаха // Ауэрбах Э. Данте — поэт земного мира. С. 194. Любопытно сравнить эту точку зрения с мнением Л. П. Карсавина, «самого выдающегося ученика» И. М. Гревса, преемника Веселовского: «Историк должен уметь увидеть в каждой форме проявления социальной деятельности проявление „единого субъекта" — исторически конкретного индивидуума, и „коллективности" (семья, народ, группа), с их потребностями, представлениями и тому подобными „фактами порядка психического", то есть общие черты сознания и мысли эпохи» (*Карсавин Л. П.* Введение в историю (теория истории). Пг., 1920. С. 11—12).

[90] *Веселовский А. Н.* Из отчетов о заграничной командировке // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. С. 388.

[91] «За последние годы, — пишет Л. Монроуз, теоретик «нового историзма», — в англо-американском литературоведении вообще и особенно у исследователей Ренессанса возник новый интерес к историческим, социальным, политическим условиям и последствиям производства и воспроизведения литературных текстов. ⟨...⟩ Вполне самостоятельные на первый взгляд эстетические проблемы предстают неразрывно, хотя и сложно связанными с другими дискурсами и практиками, — все эти связи и составляют то социальное переплетение, внутри которого идет непрерывное формирование влияющих друг на друга личностных и коллективных структур. ⟨...⟩ Эти работы стремились реконструировать социокультурное поле, внутри которого порождались те или иные канонические литературные и театральные произведения Ренессанса, и соотнести эти

произведения не только с другими жанрами и типами дискурса, но также и с современными им социальными институциями и недискурсивными практиками. Стивен Гринблатт, чье имя чаще всего ассоциируется с ярлыком „новый историзм" в ренессансных штудиях, сам отказался теперь от этого термина в пользу „поэтики культуры". Формулу „поэтика культуры" он использовал и раньше — возможно, она точнее определяет описанный мною научный проект. В сущности этот проект задает новое направление интертекстуальному анализу: вместо диахронического текста, образуемого автономным историко-литературным рядом, здесь рассматривается синхронический текст, образуемый общей культурной системой» (*Monrous L. A.* Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture // The New Historicism. New York; London, 1989. P. 15, 16). См. также: *Howard J. E.* The New Historicism in Renaissance Studies // English Literary Renaissance. 1986. Vol. 16. P. 13—43.

Л. Н. Киселева, Т. Н. Степанищева

К ИСТОЧНИКАМ КНИГИ А. Н. ВЕСЕЛОВСКОГО О В. А. ЖУКОВСКОМ (К. К. ЗЕЙДЛИЦ)

Книга А. Н. Веселовского «В. А. Жуковский. Поэзия чувства и „сердечного воображения"», по общему мнению исследователей, «блестяще талантливая, составившая крупное событие в науке»,[1] не потеряла своего значения до сих пор. В наследии самого ученого она не занимает центрального места. Однако для исследователей творчества Жуковского и литературного процесса в России первой половины XIX в. эта книга принадлежит к числу важнейших. Она до сих пор воспринимается не как памятник истории науки, а как сочинение, включенное в современный научный контекст. Нет ничего удивительного в том, что пока не ставился вопрос об истории создания и об источниках этого труда. Кажется естественным, что Веселовский изучил все доступные к тому времени печатные и архивные материалы (о чем сам написал в предисловии)[2] и на их основе создал свою книгу. Тем

[1] *Гуковский Г. А.* Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 143.

[2] См.: *Веселовский А. Н.* В. А. Жуковский: Поэзия чувства и «сердечного воображения». М., 1999. С. 10—12. Далее ссылки на эту книгу даются в тексте статьи с обозначением «Веселовский. Поэзия чувства» и указанием страниц.

© Л. Н. Киселева, Т. Н. Степанищева, 2011

более что к началу XX в., когда он работал над ней, первичные источники (сочинения, письма, дневники поэта, воспоминания) были уже опубликованы.[3] Мы хотим показать, что для ученого были важны и труды его предшественников, и в первую очередь К. К. Зейдлица.

Основная концепция книги кратко суммирована в заглавии. Жуковский рассматривается Веселовским как единственный настоящий поэт карамзинского направления,[4] навсегда усвоивший жизненную философию сентиментализма и конструирующий свой поэтический мир из устоявшихся «афоризмов» и мотивов. Одной из центральных проблем книги стало соотношение личности поэта и его поэзии. Это обстоятельство дало даже основание Ц. С. Вольпе для полемического замечания: «Веселовскому не удалось поставить проблему историко-литературного смысла творческой работы Жуковского, и исследование Веселовского свелось к собиранию „материалов для биографии"».[5] Г. А. Гуковский же прямо писал, что «Веселовский поддался биографической иллюзии творчества Жуковского и подчинился традиции, шедшей еще от современников поэта, — традиции, искавшей его личную биографию в его стихах». Ученый делал вывод, что «у Веселовского получился неверный облик Жуковского-человека, потому что он отождествил героя стихов с человеком-автором».[6] Хотя с этим утверждением нельзя полностью согласиться, но Гуковский безусловно прав, когда пишет о том, что основным сюжетом книги о Жуковском был сюжет «лирического романа» поэта, т. е. история его отношений с М. А. Протасовой-Мойер.

Сила концепции Веселовского так велика, что ему приписывается первенство в реконструкции творческой биографии Жуковского, хотя, как проницательно отметил А. С. Янушкевич, прологом к фундаментальному труду ученого явились книги К. К. Зейдлица и П. Загарина (Л. И. Поливанова).[7] Не скрывал этого и сам Веселовский, ссылавшийся на своих пред-

---

[3] Как отметил сам Веселовский, перед выходом книги ему стали частично доступны и материалы «Уткинского сборника» (см.: Веселовский. Поэзия чувства. С. 11).

[4] *Веселовский А. Н.* Речь на торжественном заседании, посвященном пятидесятилетию со дня смерти В. А. Жуковского // Известия Отделения русского языка и словесности Имп. Академии наук. СПб., 1902. Т. 7, кн. 2. С. 1.

[5] *Вольпе Ц. С.* В. А. Жуковский // Жуковский В. А. Стихотворения. Л., 1939. Т. 1. С. 14.

[6] *Гуковский Г. А.* Пушкин и русские романтики. С. 143.

[7] См.: *Янушкевич А. С.* В. А. Жуковский: Семинарий. М., 1988. С. 29.

шественников, отмечая при этом, что они создали «идеальный, несколько иконописный образ» поэта. Из имевшихся на тот момент биографий Жуковского (Плетнев, Зейдлиц, Загарин) ученый явно выделил Зейдлица, который «более других был посвящен в сердечные тревоги» поэта (Веселовский. Поэзия чувства. С. 10).

Книга К. К. Зейдлица «Жизнь и поэзия Жуковского», написанная в 1868 г., в сокращении напечатанная в следующем году, затем переведенная на немецкий и изданная в 1870 г., вышла в полном объеме по-русски в 1883 г.

Карл Карлович Зейдлиц (1798—1885) поступил на медицинский факультет Дерптского университета в 1815 г. Он учился у профессора И. Ф. Мойера, вошел в его дом, стал преданным другом и помощником Марии Андреевны Протасовой-Мойер (которую называл «Mutter Marie»). Дружба Зейдлица с Жуковским началась после ее смерти. Зейдлиц сопровождал в последнем путешествии Александру Андреевну Воейкову и похоронил ее в Ливорно. Для семейства Протасовых и для Жуковского Зейдлиц оставался верным другом, советчиком и помощником долгие годы.[8]

Зейдлиц оставил след и в истории медицины: находясь на русской службе, он много сделал для организации военно-полевой медицины, занимался изучением инфекционных болезней, писал научные труды. Но главной его работой стала все-таки биография Жуковского.

Книга Зейдлица имеет промежуточный статус — она написана младшим современником, другом и душеприказчиком Жуковского, содержит много мемуарных свидетельств, отрывки из нее не без основания включены в том «Жуковский в воспоминаниях современников» (М., 1999). Важно, однако, что Зейдлиц пользовался обширным архивным материалом (письма сводных племянниц поэта — М. А. и А. А. Протасовых, А. П. Елагиной, А. П. Зонтаг), который он впервые вводил в научный оборот. Хотя Зейдлиц не был филологом, он пытался осмыслить лирику Жуковского и представить ее в соотношении с жизненным путем поэта. При этом доминантой книги остается все-таки биография, а важным биографическим сюжетом — «лирический роман», т. е. история взаимоотношений с М. А. Протасовой-Мойер. В результате ему удалось создать не просто биографию, но целостное повествование о творческом мире Жуковского.

---

[8] См.: *Салупере М.* Жуковский и Зейдлиц: к истории взаимоотношений // Пушкинские чтения. 3. Тарту, 2004. С. 181—197.

Повествование Зейдлица концептуально. Как сказано в предисловии, он хотел представить «некоторые черты из жизни Жуковского», биография которого является «объяснением и самой поэзии», а «поэтические произведения ⟨...⟩ служат богатым источником для ⟨...⟩ биографии»;[9] иными словами, Зейдлиц подчинял свое повествование идее Жуковского «жизнь и поэзия — одно».

С одной стороны, такая установка замыкала биографа в круге «жизнь — поэзия» (биография объясняется через стихи, а стихи через биографию), с другой — таков был его объект: во фразе «жизнь и поэзия одно» для Жуковского был заключен осознанный идеал, к реализации которого он всегда стремился, поэтому все последующие его биографы оказывались в том же замкнутом круге.

Знакомство и дружба с Жуковским, которого Зейдлиц воспринимал как идеал человека, стали одним из важнейших событий в его жизни. Поэтому в своей книге он «имел в виду прежде всего познакомить читателей с идеально-благородным, чистым образом человека».[10] Зейдлиц безусловно доверял словам Жуковского и не стремился проникнуть за тот флер, который скрывал внутренние противоречия поэта. Так, Жуковский пишет в письме к родным в 1816 г., что после отказа от счастья с Машей ему «будет легче беседовать» с «Музою», что «поэзия — славный громовой отвод!» (Зейдлиц. С. 103), — Зейдлиц же в духе этих признаний интерпретирует шуточные долбинские и арзамасские стихотворения. По мнению врача-биографа, такие «шалости» «предохранили Жуковского от совершенного упадка духа» (Зейдлиц. С. 93). Подобные «отклонения» от возвышенной поэзии — максимум, что может произойти с идеальным поэтом.

Многих сложностей и деликатных моментов жизни поэта Зейдлиц касается слегка — незаконного происхождения, «запретности» любовного чувства (любовь к сводной племяннице), характера отношений с матерью возлюбленной и его сводной сестрой Е. А. Протасовой и др. Тем не менее биограф решился представить читателю пространные выдержки из интимных писем и дневников, которые показывали сложность и драматизм биографической ситуации Жуковского, до того времени известной читателям в самом общем виде.

---

[9] *Зейдлиц К. К.* Жизнь и поэзия В. А. Жуковского. СПб., 1883 (предисловие).

[10] Далее ссылки на книгу Зейдлица даются в тексте статьи с обозначением «Зейдлиц» и указанием страниц.

В своей книге Зейдлиц сумел избежать идеализации Жуковского, т. е. намеренного затушевывания темных сторон биографии. Его восхищение Жуковским дало Веселовскому все основания охарактеризовать книгу семидесятилетнего автора как написанную с «юношеским энтузиазмом».

Коренное отличие книги Веселовского — это «недоверие» к объекту. То, что биограф-мемуарист (Зейдлиц) воспринимает как органичную черту личности поэта, ученый (Веселовский) считает результатом воспитанного в себе и намеренно консервируемого миросозерцания, а также усвоения литературных влияний. Веселовский стремится рассмотреть личность Жуковского не столько как индивидуальность, сколько как определенный общественно-психологический тип, показать его жизнь как драматический процесс самовоспитания и самоограничения, подчеркнув, что при этом происходят определенные потери.

При таких принципиальных методологических отличиях неудивительно, что Веселовский заимствует из книги Зейдлица ряд сведений, которые он не мог почерпнуть из других источников (например, письма к родным). Более того, она оказывается канвой, по которой ученый вышивает новые узоры — т. е. объектом скрытой полемики.

Рассмотрим, как Веселовский развивает эпизод, который впервые был описан в книге «Жизнь и поэзия В. А. Жуковского». Он касается биографического контекста стихотворения «Песня» («Отымает наши радости...», 1820).

Зейдлиц связывает этот текст с грустным настроением начала 1823 г., обусловленным расставанием Жуковского с А. А. Воейковой: «Шутками старался скрывать предстоящую *разлуку с милою племянницей*, которая положила *уехать* с детьми в Дерпт к матери и сестре *для восстановления здоровья, расстроенного горестною семейною жизнью*» (Зейдлиц. С. 128; курсив наш. — *Л. К., Т. С.*). Почти в тех же выражениях Веселовский начинает описание ситуации, явно перефразируя предшественника, но тут же заостряя характеристику: «Последовавший вскоре *отъезд* Воейковой, *здоровье* которой *расстроилось в невыносимой семейной обстановке, разлука с дорогой племянницей* вдруг раскрыли перед Жуковским ту бездну действительности, которую он прикрывал поэтической пеленой с изображениями кроткого счастья в любви к добру и вере в прекрасное» (Веселовский. Поэзия чувства. С. 194; курсив наш. — *Л. К., Т. С.*). Заметим, что эффект достигается не только усилением («бездна действительности»), но и парафразами Жуковского, данными в форме несобственно-прямой речи. Последнее

включает механизм остранения, и вся фраза начинает звучать почти пародийно.

Сходный прием ради того же эффекта — включение в собственное повествование близкого к тексту, но неточного пересказа стихов, например: «Смерть закралась в душу, охладевшую к наслаждениям и бедам», — ср. у Жуковского, у которого субъектом является «хлад», т. е. холод души, сравниваемый с преждевременной смертью:

Хлад, как будто ускоренная
Смерть, заходит в душу к нам;
К наслажденью охлажденная,
Охладев к самим бедам,
Без стремленья, без желания,
В нас душа заглушена.[11]

Продолжим сравнение трактовок эпизода у двух авторов. Зейдлиц, переходя к стихотворению, цитирует полностью первую строфу и приводит негативный отзыв о нем М. А. Мойер. Веселовский уточняет, что речь идет о переводе «Стансов к музыке» Дж. Байрона (о чем Зейдлиц, видимо, не подозревает), цитирует текст выборочно, описывает расхождения переложения и оригинала. И хотя в основном тексте главы ученый точно следует логике повествования предшественника, он тут же, в примечании, высказывает сомнение в датировке письма Мойер к Зейдлицу.

Еще один пример того, как Веселовский идет вслед за Зейдлицем, расставляя свои акценты, — эпизод с решением Марии Андреевны выйти замуж за Мойера. Зейдлиц, конечно, знал, что для Жуковского согласие Марии Андреевны на брак с Мойером стало тяжелым ударом, несмотря на всю его решимость быть ей «братом/отцом», — ему была известна переписка поэта и его возлюбленной того времени; и он пишет так: «Но вдруг на голову нашего друга неожиданно грянул гром с той стороны, куда устремлены были все мечты поэта, — из Дерпта ⟨...⟩. Это-то письмо и грянуло, как гром, среди веселой жизни нашего Арзамасца и потрясло до оснований построенные на *авось* его надежды и намерения!» (Зейдлиц. С. 94).

Однако, намекнув на драму, далее Зейдлиц представляет читателю лишь тенденциозно отобранные цитаты из переписки, оставляя за рамками повествования наиболее острые фрагменты. Он цельком приводит письмо М. А. Протасовой к Жуковскому от 8 ноября 1815 г. с объяснением; ср., например:

[11] *Жуковский В. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2000. Т. 2: Стихотворения 1815—1852 гг. С. 206.

«Я у тебя прошу совета — так, как у отца, прошу решить меня на самый важный шаг в жизни; я с тобой с первым, после маменьки, хочу говорить об этом и жду от тебя, от твоей ангельской души, своего спокойствия, счастия и всего доброго. Je veux me marier avec Moier, j'ai eu occasion de voir combien il est noble, combien ses sentiments sont élevés et j'espère que je trouverai avec lui un parfait repos».[12]

Но ответ Жуковского (от 27 ноября 1815 г.) Зейдлиц почти не цитирует, а лишь коротко сообщает: «Он оспоривал все уверения Марии Андреевны и умолял ее по крайней мере отсрочить решение еще на год» — и приводит маленький отрывок из письма, начинающийся словами: «Я сам люблю Мойера...» (Зейдлиц. С. 98). При этом в письме Жуковского есть и такие строки: «...ты бросаешься в руки Мойеру потому, что тебе другого нечего делать! Тебя тащут туда насильно ⟨...⟩. Неужели я такая презренная тварь, что мне уже никакого утешения сделать не можно, что уже меня можно раздавить, не думая даже, что я могу почувствовать боль?».[13] Деликатный биограф отмечает лишь, что эта переписка «носит на себе отпечаток сильнейшего душевного волнения и исполнена чувств и мыслей, выраженных со всею силою пламенной страсти, языком, подобного которому не могло бы создать никакое искусство ⟨...⟩ она пленила бы каждого как наружною, так и внутреннею своею прелестью» (Зейдлиц. С. 98).

Веселовский, описывая те же события, свободнее цитирует источники — в соответствии со своей концепцией. Письмо Марии Андреевны от 6 декабря 1815 г., переписанное Жуковским для А. П. Елагиной с собственными комментариями, ученый передает несобственно-прямой речью (что меняет интонацию). Он цитирует самые отчаянные строки Жуковского из его резких комментариев для Елагиной: «Я еще не потерял ни памяти, ни чувства! Или все прошедшее надобно считать за обман и призрак?». И тут же Веселовский приводит строки из более раннего письма Жуковского к Маше от 29 марта 1815 г., не относящегося к сватовству Мойера, но подходящего по эмфатичности: «Маша, откликнись!.. Открой мне глаза. Мне кажется, что я все потерял!» (Весловский. Поэзия чувства. С. 173—174). Ученый так комментирует эти цитаты: «Жуковский привязывается к каждому слову письма, не верит ему и, вживаясь в новое положение, которое сам приготовил и которое застало его врасплох, отстаивает только право своего чувства» (Там же.

---

[12] Рус. старина. 1883. № 5. С. 351—352.

[13] Там же. С. 355, 359.

С. 173); ср. «привязывался к каждому слову» и «оспоривал все уверения».

Эпизод приезда Жуковского в Дерпт — и опять разные интерпретации. У Зейдлица: Жуковский «решился сам ехать в Дерпт и лично удостовериться в случившемся. ⟨...⟩ После различных объяснений друг наш вышел победоносным героем из прискорбной борьбы между сердцем и рассудком» (Зейдлиц. С. 99). У Весловского: Жуковский «сам готов напроситься на приезд ⟨...⟩. И он едет, решившись, проникнувшись сознанием долга ⟨...⟩ хочет ⟨...⟩ чтобы его друзья отдали ему справедливость ⟨...⟩ провел несколько недель в Дерпте, убедился и все устроил» (Весловский. Поэзия чувства. С. 174). Напомним, что источники, которыми пользуются авторы, в данном случае практически совпадают. Но Весловский решительно перекакцентировал описание. В «его» Жуковском происходит не борьба «сердца и рассудка» — как описал Зейдлиц, а борьба между живой страстью и заемными идеями, не способными ответить на «спросы чувства». Именно поэтому Веселовский специально отмечает неудачу в попытке «состряпать счастье» Маши, устроить ménage à trois, «счастье втроем» (цитаты из письма Жуковского) — по образцу отношений Гете, Шарлотты и Кестнера. Зейдлиц, приводя ту же цитату из письма Жуковского от января 1816 г. («вместе состряпать счастье»), о «жизни втроем» не говорит совсем,[14] сразу переводит разговор на примирение поэта с судьбой и пишет так: «Как мощная горная река, промчавшись с ревом и пеною сквозь скалистые ущелья, величественно струится по плоской равнине к морю и в хрустальной глубине своей отражает мирные берега и голубое небо, — так отныне направляется и жизнь нашего друга» (Зейдлиц. С. 104).

Веселовский же, наоборот, перечисляет потери Жуковского: поэзия замолчала, жертва слишком тяжела, и реализовать утопию не удается. Характерно, что и он, и Зейдлиц цитируют в связи с этим эпизодом «Воспоминание» 1816 г. («Прошли, прошли вы, дни очарованья!..») — но у Зейдлица оно помещено перед процитированным отрывком о «мощной горной реке», и получается после драмы — примирение; а у Веселовского глава заканчивается отрывком из «Воспоминания» — последний аккорд звучит безусловно драматически.

Вообще в дерптских эпизодах Веселовский идет вслед за Зейдлицем. Так, в рассказе о смерти М. А. Мойер есть букваль-

---

[14] Ср. также начало цитаты из письма к Елагиной от 19 февраля 1816 г.: «Я слишком жестоко обвинял Екатерину Афанасьевну...» — с акцентом на примирении (Зейдлиц. С. 99—103).

ные совпадения, приведены те же обширные цитаты из письма Жуковского Елагиной от 28 марта 1823 г., дополнения связаны с привлечением писем А. И. Тургенева, которые были напечатаны после выхода в свет труда Зейдлица. Понятно, что доверие Веселовского к Зейдлицу-мемуаристу сильнее, чем к Зейдлицу-интерпретатору. Однако ряд проблем, о которых пишет Веселовский, вообще не находит соответствия в книге Зейдлица, например главы «Опасения друзей», «Литературные ожидания», «Общественные взгляды Жуковского» (проблематика последней затронута Зейдлицем лишь однажды). Два заграничных путешествия Жуковского 1820-х гг., вплетенные Зейдлицем в общую хронологию жизнеописания, у Веселовского даны кратко и в связи с его поэтическим творчеством.

В повествовании о последнем периоде жизни Жуковского (женитьба и жизнь в Германии) у двух авторов также наблюдаются существенные расхождения. В главе «В своей семье. Идиллия Одиссеи» Веселовский особенно часто ссылается на Зейдлица, подробно осветившего семейную жизнь поэта. Но если для ученого этот этап жизни Жуковского — логический результат его жизненной стратегии, то для Зейдлица он — отход от правильного пути, невольное и печальное заблуждение, которое поэт едва успевает исправить перед смертью:[15] «Жуковский видимо старался оправдать любимое свое изречение: „Все в жизни к великому средство!" Но мы и в то время не сходились с ним во взгляде на заграничную жизнь его. ⟨...⟩ забыл прежние свои мечты, забыл свое *прошедшее* и обручился...» (Зейдлиц. С. 171—172). По мнению Зейдлица, это была иллюзия счастья, что сам поэт почувствовал очень скоро. В его сказках 1841—1842 гг. биограф обнаруживает «оттенки грусти», которые приписывает разочарованию в семейном счастье и влиянию на поэта «немецкого пиэтизма», идущему из семьи Рейтернов.

Позиция Веселовского, использовавшего мемуарный материал Зейдлица, — иная. (Отчасти этому способствовало знакомство с письмами Тургенева и Вяземского — но Зейдлицу они и не понадобились бы, потому что противоречили его идеям.) См., например: «Он счастлив, „ясная эпоха" Муратова наступила для него воочию, он вдруг переселился туда, где

[15] Замечателен эпиграф Зейдлица к этой главе из Г. Гейне (Жуковскому ненавистного): «Мы требуем от друга не одобрения, а понимания наших действий — будет ли он их хвалить или хулить ⟨...⟩ но он всегда должен их разуметь и сознавать их необходимость с нашей точки зрения, даже если его взгляды совершенно различны от наших» (Зейдлиц. С. 171).

„некогда жил и уже перестал жить мечтою ⟨...⟩ где поэзия, бывший товарищ молодости и теперь ее представитель и замена"» (Веселовский. Поэзия чувства. С. 335). Согласно Веселовскому, «замена» была равноценной и закономерной, Жуковский достиг своего идеала. Согласно Зейдлицу, тут было заблуждение, если не предательство по отношению к памяти незабвенной.[16]

Как нам представляется, ученый не соглашается с мемуаристом в том числе потому, что последний смотрит на Жуковского не бесстрастно. Зейдлиц находится «внутри системы», слишком поддается влиянию своего героя, он так же прекраснодушен, как и сам поэт. И для Веселовского это еще одно доказательство «сентиментализма» Жуковского. Ученый, как мы отметили выше, сам часто пользуется «словарем» Жуковского, но при этом «смещает значения» (дискредитация поэтической фразеологии, помещенной в контекст научного исследования). Отметим, что книга Веселовского полемична не по отношению к Жуковскому как к личности и не по отношению к Зейдлицу: ученый полемизирует с той идеализирующей и односторонней точкой зрения на Жуковского, которая была задана книгой Зейдлица. У первого биографа она была обусловлена его личным отношением к поэту, у последователей же Зейдлица превратилась в апологетизм, мешающий анализу.

Поэтому можно признать характерной ошибку Веселовского, когда, описывая последний отъезд Жуковского из Дерпта, он ссылается на эпизод, происшедший с Зейдлицем и им же описанный. Однако в книге Веселовского происходит подмена: место Зейдлица в этом эпизоде занял И. Ф. Мойер («Прощание с Мойером в Дерпте было трогательное, пафос повышен до истерии. Жуковский подарил Мойеру портрет Маши, картины, изображавшие ее гробницу на дерптском кладбище и гробницу Воейковой в Ливорно; вдруг он воскликнул: „Нет, я с вами не расстанусь!" — и, вынув их из рам, сложил и велел отнести в свою карету. Мойеру он оставил свой рельефный портрет...» — Веселовский. Поэзия чувства. С. 233; ср.: Зейдлиц. С. 174). Веселовский ссылается на Зейдлица, но его имя в тексте заменяет именем Мойера — третьего в союзе. Для завершения сюжета несостоявшейся сентименталистской утопии нужен автору именно он, а не безразличный в этом плане Зейдлиц.

[16] Эту точку зрения ученый оспорил. Когда Веселовский пишет: «Жуковский уверял себя, что „милое минувшее" дружилось с настоящим», он делает примечание: «...свидетели его первых „связей и мечтаний" не разделяли этой уверенности» — со ссылкой на Зейдлица (Веселовский. Поэзия чувства. С. 344).

Конечно, в книге Веселовского можно найти редакторские недочеты, но описанный нами — явная «проговорка» автора, обусловленная его концепцией.

Сейчас рано подводить итоги исследования, но очевидно, что место книги Веселовского в контексте современной ей литературы о Жуковском надо определять заново. Труд Веселовского стал первой действительно научной биографией поэта, однако следует учитывать, что он создавался в полемическом диалоге с предшественниками. И это придало книге необычную страстность: Веселовский утверждал свою концепцию всеми силами — в том числе и «переписывая», таким образом и переосмысливая, книгу Зейдлица.

С. Н. Азбелев

ТРУД А. Н. ВЕСЕЛОВСКОГО «ЮЖНОРУССКИЕ БЫЛИНЫ»: ПРОБЛЕМЫ ИЗДАНИЯ

Главным из трудов А. Н. Веселовского по восточнославянскому эпосу является, как известно, его исследование «Южнорусские былины», над которым автор работал около тридцати лет вплоть до своей кончины. Первоначальный вариант этого труда был напечатан двумя выпусками еще в 1880-е гг.[1]

В архиве Веселовского[2] находятся два комплекта оттисков «Южнорусских былин», в текст которых рукой автора были внесены многочисленные дополнения и поправки (№ 114 и 115). Помимо этого, есть отдельные листы крупных авторских дополнений (№ 116). Все поправки были учтены и все дополнения к печатному тексту внесены при подготовке этого труда

[1] См.: Записки Имп. Академии наук. СПб., 1881. Т. 39. Прил. 5. С. 1—78 (главы 1 и 2) (то же: Сборник Отделения русского языка и словесности Имп. Академии наук. СПб., 1881. Т. 22. № 2. С. 1—78); Записки Имп. Академии наук. СПб., 1884. Т. 39. № 5. С. 1—411 (главы 3—11) (то же: Сборник Отделения русского языка и словесности Имп. Академии наук. СПб., 1884. Т. 36. № 3. С. 1—411).

[2] Далее при упоминании материалов архива Веселовского (ИРЛИ, оп. 1, ф. 45) в тексте статьи указываются только номера единиц хранения.

© С. Н. Азбелев, 2011

для переиздания М. П. Алексеевым и Г. С. Виноградовым еще в 1939 г. Машинопись т. 17 Собрания сочинений Веселовского — тома, заключившего в себе, согласно общему плану издания, именно «Южнорусские былины», хранятся сейчас в С.-Петербургском филиале Архива Российской академии наук (ф. 150, оп. 6, № 9 (270 с.) и № 10 (302 с.)).[3] Те дополнения, которые можно было вставить непосредственно в исходный текст автора, были туда внесены, однако основную массу их М. П. Алексееву и Г. С. Виноградову пришлось поместить отдельно в конце, снабдив отсылками к соответствующим местам основного текста. Аналогичным образом поступал нередко сам Веселовский в случаях, когда у него появлялись дополнения, которые еще удавалось присоединить к тексту в процессе печатания дополняемой работы.

Но обнаружилось, что существует большая глава этого труда, публикацию которой Веселовский откладывал и рукопись которой сохранялась в его архиве, будучи подготовленной автором для издания.

Как известно, почти каждая глава «Южнорусских былин» это, в сущности, отдельное самостоятельное исследование. Заявленное в предисловии намерение Веселовского свести воедино результаты серии его статей о былинах автор осуществить не успел. Но, как свидетельствуют материалы его архива, ученый не успел отобразить полностью в опубликованных работах и конкретные свои наблюдения, относящиеся к русскому эпосу. Впрочем, несколько отдельных его исследований, напечатанных позже «Южнорусских былин», являлись по существу продолжением этого труда, так же как и ряд выпусков серии, скромно озаглавленной «Мелкие заметки к былинам». Среди восемнадцати вошедших в нее статей оказалось немало значительных не только по содержанию, но даже по объему.

В архиве Веселовского находится статья, озаглавленная «Былины о Волхе Всеславьевиче и поэмы об Ортните» (№ 292). Есть ее черновой экземпляр, и есть текст, набело переписанный самим автором, с его позднейшими поправками и многочисленными добавлениями. Объем статьи составляет три печатных листа. В рукописи над заголовком проставлена римская цифра «III», из первой фразы явствует, что это глава труда о былинах.

---

[3] Копийный экземпляр машинописи находится среди неразобранных материалов архива М. П. Алексеева в фондах Рукописного отдела ИРЛИ (указанием на этот экземпляр я обязан П. Р. Заборову).

В изданном тексте «Южнорусских былин» третья глава существует, но содержание ее не имеет ничего общего с упомянутой рукописью. То же можно сказать о третьей главе «Мелких заметок к былинам». Текст рукописи не является и вариантом какой-либо из опубликованных глав этих трудов.

Прямого указания на принадлежность одному из них в статье нет. Но в ней есть косвенные данные, позволившие это выяснить, хотя и не без некоторых затруднений.

Во вводном разделе рукописи, сказав о зыбкости и текучести бытующих устно эпических песен, Веселовский обосновывает целесообразность их сравнительного изучения. Он пишет: «Единственная возможность критически свободно отнестись к этому расплывчатому материалу, не дающему твердой точки опоры, это выйти из его зыбучих песков, изолироваться от его подавляющего, нарастающего разнообразия, найти опору и вместе с нею возможность объективного наблюдения и сравнения. Я пытался достигнуть этого в первой статье, посвященной русским былинам, удалившись в византийские песни; во второй изолирование достигнуто было удалением в область малорусской легенды; генеалогия Тидрексаги невольно ставит вопрос: насколько она соединима с данными русских былин? На этот вопрос я попытался ответить себе. Точкой отправления явился Hertnit-Ortnit, которого пришлось коснуться в предыдущем исследовании» (№ 292, л. 36).

Отсылка к «предыдущему исследованию» еще более ясно дается в самом начале текста. Здесь сказано: «Круг былин, разобранных нами в предыдущей главе, заставил нас коснуться памятника, на значение которого для истории русского эпоса давно уже было указано исследователями. Я разумею северную Тидрексагу, составленную главным образом на основании немецких сказаний» (№ 292, л. 35).

Столь определенные указания Веселовского на предыдущие главы не находят достаточного соответствия в его опубликованных работах. «Южнорусские былины» содержат сопоставления с византийским песенным материалом, но этому посвящена не первая, а в основном третья глава. Украинскую легенду Веселовский привлекал в том же труде, но не во второй его главе, а в первой. Следовательно, дополнительная глава могла предназначаться для «Южнорусских былин», но в этом случае написана была раньше, чем установился порядок глав, какой мы имеем в издании. Однако требовало объяснения двукратное и вполне определенное указание Веселовского на предыдущую главу, где, по его словам, уже был предварительный разговор о соотнесении былин и русской генеалогии Тидрексаги. Чего-либо

похожего нет ни во второй, ни в первой главе «Южнорусских былин»; нет этого и во всех остальных главах.

Разгадка нашлась только при сплошном просмотре рукописей Веселовского, относящихся к народному эпосу. Под № 303 находятся несколько разрозненных листов из разных работ о былинах. Один из этих листов, как оказалось, содержит окончание раздела IV изданной первой главы «Южнорусских былин». Это лист беловой рукописи с поправками и добавлениями рукой Веселовского. Перед нами окончательный авторский текст, ибо в издании полностью отображены эти изменения и нет каких-либо дополнительных отличий.

Самое существенное изменение относится к последнему абзацу печатного текста. Л. 9 рукописи № 303, представляющий собой часть раздела IV первой главы, совпадает с ее печатным текстом от с. 46 (строка 11 сверху) до с. 48 (строка 10 сверху). При этом последний абзац, от слов «позволено поставить вопрос» (с. 47, строка 8 снизу), вписан рукой Веселовского на полях вместо зачеркнутого им значительного по объему текста, занимавшего почти всю оборотную сторону листа. Этот зачеркнутый текст содержит по преимуществу сопоставления былин об Илье Муромце, Ермаке и Михаиле Даниловиче с Тидрексагой. Здесь, в частности, дается графическая схема «русской генеалогии Тидрексаги», представляющая собой исходный вариант аналогичной схемы, окончательные варианты которой содержит рукопись № 292.

В опубликованном тексте «Южнорусских былин» зачеркнутый фрагмент не отображен. Между тем в нем Веселовский действительно сопоставлял Гертнита и других персонажей Тидрексаги с героями былин. Бумага этого листа и расположение текста на нем совершенно такие же, как и в чистовом экземпляре интересующей нас главы.

Становится вполне очевидным, что глава, оставшаяся неизданной, была написана именно для труда «Южнорусские былины» — еще до замены этого окончания, причем Веселовский намеревался поместить ее именно в качестве третьей главы. Первой главой первоначально была нынешняя четвертая, а второй — нынешняя первая. Ее раздел IV тогда был последним и оканчивался краткими соображениями о соотнесенности русского и германского эпосов.

Естественно возникает вопрос: почему Веселовский, написав исследование «Былины о Волхе Всеславьевиче и поэмы об Ортните» как одну из первых глав труда «Южнорусские былины», не включил ее в издание, но хранил почти готовый для печати текст по меньшей мере двадцать шесть лет, по-

скольку первые главы «Южнорусских былин» опубликованы еще в 1881 г.?

Ответ может быть получен при сопоставлении с издававшимися работами Веселовского.

Из упоминания в тексте отложенной им главы вполне ясно, что издание «Южнорусских былин» Весловский намеревался начать главой «Былины о Сауле Леванидовиче и греческая песня об Армури». В предварительном кратком виде материал этой главы и отчасти двух других был Веселовским уже напечатан в составе статьи «Beiträge zur Erklärung des russischen Heldenepos ⟨К объяснению русского героического эпоса⟩».[4] О. Ф. Миллер отозвался на эту статью критической рецензией. Автор широко известного фундаментального труда по русскому эпосу, весьма популярный тогда профессор С.-Петербургского университета по кафедре русской словесности, порицал своего младшего коллегу по кафедре всеобщей литературы за увлечения, приведшие, по мнению Миллера, к недостаточной убедительности некоторых суждений; указывал он и на дефекты композиции этой первой у Веселовского работы о былинах. Миллер так оканчивал свою рецензию: «Заключу пожеланием, чтобы автор продолжал начатый им ряд исследований, избегая вперед тех излишеств, которые вкрались в первую статью, и оставаясь верным преобладающему в ней характеру осторожности».[5]

Веселовский, как это видно из последующих его публикаций, принял далеко не все замечания Миллера. Но они привели его к мысли прежде всего дополнительно аргументировать выставленные тезисы. Это потребовало времени, из-за чего работа появилась не через два года, а через пять лет. Она открыла собой не первый, а второй выпуск «Южнорусских былин», существенно увеличившись в объеме и изменившись композиционно. Призыв Миллера к осторожности побудил, очевид-

---

[4] См.: Archiv für slavische Philologie. Berlin, 1879. Bd. 3. S. 549—593. Переиздание этой статьи с переводом на русский язык см.: *Веселовский А. Н.* Работы о фольклоре на немецком языке (1873—1894): Тексты. Опыт параллельного перевода. Комментарии // Сост., пер., вступ. статья, коммент. Т. В. Говенько. М., 2004. С. 178—253.

[5] См.: *Миллер О. Ф.* Новые домыслы учения о заимствованиях // Рус. филол. вестн. Варшава, 1879. № 4. С. 233—241. В комментариях к переизданию статьи Веселовского упомянута и даже процитирована рецензия Миллера, но извлеченная из ее текста неполная фраза предстает как свидетельство того, что статья «была высоко оценена критиками» (*Веселовский А. Н.* Работы о фольклоре на немецком языке (1873—1894): Тексты. Опыт параллельного перевода. Комментарии. С. 444).

но, Веселовского отложить публикацию главы, посвященной сопоставлению былины о Волхе с поэмой об Ортните и с Тидрексагой, сняв предварительное обращение к этому памятнику в печатаемой главе «Михаил Данилович и младшие богатыри».

Отложенная глава была посвящена аргументированию гипотезы Веселовского о восхождении основы былины о Волхе еще к эпохе славяно-готского общения, к возникшему тогда архаическому сюжету, отобразившемуся через промежуточные стадии не только в дошедшей устно былине, но и в средневековых письменных фиксациях германского эпоса. Отчасти предвосхитив выводы исследований, появившихся через много лет после его кончины, Веселовский объяснял наложением архаичного эпического образа на образ исторического лица черты сходства между былинным Волхом и князем Всеславом Полоцким в летописи и в «Слове о полку Игореве». Гипотеза Веселовского касается и некоторых других былинных персонажей, в которых он видит совмещение образов древнейшего славянского эпоса и исторических лиц Киевской Руси.

Высочайшая степень научной добросовестности Веселовского определила его намерение провести основательные дополнительные разыскания именно в связи с этой главой. Клубок затронутых в ней вопросов был довольно запутан, нити его тянулись в стороны, побуждая все более расширять круг сопоставлений, относящихся уже собственно к германскому эпосу, к тем его памятникам, в которых фигурируют русские имена, названия городов, пассажи, претендующие на изложение русской истории.

Работа Веселовского в этом направлении отражена в его курсах по истории эпоса, читанных в 1880-х гг., что видно и по сохранившимся авторским конспектам, и по литографированным записям. Особое внимание уделено здесь «русской генеалогии» саги о Тидреке Бернском. Отражающие ее графические схемы есть в конспекте Веселовского и даже воспроизведены в студенческих записях. Эти схемы присутствовали уже в отложенной им главе, где сопоставлялись со схемами эпического родства некоторых былинных персонажей.

В 1890 г. Веселовский публикует в серии «Мелких заметок к былинам» статью «Кто такой Бравлин в житии Св. Стефана Сурожского»,[6] где повторяет предельно кратко соотнесения некоторых мотивов былины о Волхе и поэмы об Ортните, давав-

[6] См.: Журн. М-ва нар. просв. 1890. Ч. 268. Март. С. 18—26.

шиеся им в отложенной главе подробно по вариантам, но при этом сопоставляет их с материалом, который в главе не затрагивался.

Через шесть лет в той же серии появилась статья Веселовского «Уголок русского эпоса в саге о Тидреке Бернском». Она занимает около трех печатных листов, имея, однако, подзаголовок «Предварительное сообщение».[7] Здесь нет сопоставлений с былиной о Волхе, но зато материал отложенной главы, относящийся собственно к Тидрексаге, к ее «русской генеалогии» и к поэме об Ортните, трактуется Весселовским на фоне широких сопоставлений при детальном разборе литературы вопроса.

Интенсивность дальнейшей разработки этой проблематики хорошо видна по сохранившимся рукописям Весселовского. В его архиве находятся три оттиска этой статьи (№ 241). Они снабжены авторскими дополнениями почти на каждой странице. Работа явно велась в несколько этапов, а общий объем дополнений в итоге превысил протяженность исходного текста.

Завершением труда по обоснованию периферийных тезисов отложенной главы явилась большая работа «Русские и вильтины в саге о Тидреке Бернском».[8] Она вобрала в себя материал двух ранее опубликованных статей и дополнения к ним. К этому труду Веселовский приложил, как известно, переводы на русский язык всех частей Тидрексаги, представляющих интерес при обосновании связанных с ней его построений. В основе их, как выясняется, лежит глава, не дождавшаяся публикации при жизни автора. Веселовский скончался за три месяца до выхода из печати работы «Русские и вильтины в саге о Тидреке Бернском».

Что же касается самой главы, публикация которой автором была отложена,[9] то в процессе дополнительных обоснований кое-что из ее содержания, естественно, оказалось отражено в других работах Весселовского. Но это, конечно, не препятствие к тому, чтобы всю ее ввести ее в число дополнений к тексту прижизненной публикации «Южнорусских былин». Полному изданию названного труда, которое в основном было подготовлено крупнейшими специалистами еще около се-

---

[7] См.: Там же. 1896. Ч. 307. Авг. С. 235—277.

[8] См.: Известия Отделения русского языка и словесности Имп. Академии наук. СПб., 1906. Т. 11, кн. 3.

[9] Текст ее по рукописи № 292 был напечатан в фольклористическом издании: *Веселовский А. Н.* Былины о Волхе Всеславьевиче и поэмы об Ортните / Публ. С. Н. Азбелева // Русский фольклор. СПб., 1993. Т. 27. С. 273—312.

мидесяти лет назад, следовало бы, наконец, появиться в качестве т. 17 академического издания сочинений А. Н. Веселовского.[10]

[10] Упомянем еще о том, что черновой вариант главы о Волхе Всеславьевиче в рукописи № 292 не имеет окончания: отсутствует последний четырехстраничный двойной лист, по авторской нумерации — 29-й. Этот лист попал ошибочно в рукопись № 87, обозначенную в каталоге как «наброски», где составил начало раздела 13. После чернового окончания третьей по первоначальному замыслу главы «Южнорусских былин» здесь помещен заголовок: «IV. Волх и Микула. — Voyage de Charlemagne à Jérusalem — Песни о Дюке Степановиче». Далее идет фрагмент, представляющий собой, очевидно, начало четвертой главы «Южнорусских былин» по первоначальному плану автора. Но эта глава была тогда именно только начата: весь текст занимает менее четырех страниц: л. 1 (58) об.—3 (61). Написанное здесь было позднее использовано Веселовским в шестой главе опубликованного текста «Южнорусских былин» (с. 237—254). Поэтому в публикации данного фрагмента, думается, нет необходимости.

П. В. Дмитриев

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ИЗДАНИЯ «ДЕКАМЕРОНА»

(Заметки редактора)

Отправной точкой для этой заметки (относительно перспектив современного издания «Декамерона» Дж. Боккаччо в переводе А. Н. Веселовского) послужила опубликованная в 1998 г. статья Л. В. Бессмертных.[1] Этот превосходный по наблюдательности очерк посвящен прежде всего цензурным купюрам в первом издании, двухтомнике 1891—1892 гг., но также и публикациям перевода Веселовского до 1955 г. (т. е. до последнего советского авторитетного издания включительно). Однако выработавшаяся редакторская привычка проверять хотя бы не-

[1] *Бессмертных Л.* Незамеченные купюры «Декамерона» Боккаччо в изданиях перевода А. Н. Веселовского // Новое лит. обозрение. 1998. № 1 (29). С. 429—432.

© П. В. Дмитриев, 2011

которые детали заинтересовавшего нас материала заставила в результате усомниться в правомочности некоторых положений исследователя и спровоцировала на небольшое самостоятельное изыскание.

Говоря об издательских проблемах, связанных с переизданием перевода Веселовского, мы понимаем их комплексно (т. е. во всей их совокупности, а не только в том текстологическом разрезе, в каком обозначил их Бессмертных). Первая из них действительно текстологическая (т. е. чисто научная): она заключается в том, на какой текст Веселовского следует ориентироваться при подготовке книги к печати и, следовательно, какому из существующих изданий отдать предпочтение. Другая же проблема (условно назовем ее эстетической) состоит в том, какой хотелось бы видеть такую книгу, чтобы ее было приятно взять в руки и полезно поставить на полку.

Возвращаясь к статье Бессмертных, отметим несколько пунктов, которые кажутся нам спорными. Статья, как уже говорилось, называется «Незамеченные купюры „Декамерона" Боккаччо в изданиях перевода А. Н. Веселовского». Какие именно сокращения текста имеются в виду понятно, но вот *кем* и *почему* они не были замечены? Попробуем еще раз разобраться с кругом этих проблем вместе с автором статьи.

Известно, что первое издание 1891—1892 гг. вышло сразу в двух видах: с выпуском некоторых «нецензурных (в тогдашней терминологии. — *П. Д.*) мест» в количестве 1000 экземпляров и в полном варианте в 100 экземплярах. Второе издание 1896 г. в целом соответствовало первому (т. е. сохраняло купюры). Верно и то, что первое советское издание (1927 г., «Academia»; многократно переиздавалось), подготовленное В. Ф. Шишмаревым, несмотря на заявленное редакцией намерение восстановить текст во всей полноте, ограничилось не слишком значительным количеством дополнений. Наконец, первое послевоенное издание, выпущенное в 1955 г. под редакцией А. Л. Штейна, несмотря на редакционное примечание, сообщавшее, что это перепечатка второго издания (1896), на самом деле является контаминацией различных текстов. Такова исходная диспозиция нашего сюжета.

Начнем с подготовленного А. Л. Штейном издания с лишком пятидесятилетней давности, последнего по времени. Бессмертных пишет, что «попытки наших итальянистов Н. Б. Томашевского, Р. И. Хлодовского, А. Л. Штейна разыскать „полные" экземпляры издания 1891—1892 гг. и сравнить их с изданиями „Academia" оказались безуспешными». И далее: «...поскольку А. Штейн не видел „полного" экземпляра из ста

издания 1891—1892 гг., то он, естественно, к своему великому удивлению и смущению, обнаружил у мэтра Веселовского пропуски (правда, 9 из 67 случаев), о чем и поведал в своих комментариях. Из 17 фрагментов, указанных как отсутствующие в переводе Веселовского, восемь Штейном заимствованы из издания „Academia", без упоминания об этом».[2] Но если восемь фрагментов заимствованы из издания «Academia», откуда были взяты остальные девять? Сам Штейн в комментариях просто пишет, что такой-то фрагмент «в переводе А. Н. Веселовского отсутствует».[3] Не выдвигает на этот счет никаких предположений и Бессмертных. Резонно предположить, что Штейн сам «доперевел» отсутствующие фрагменты. То, что это новый перевод, в особенности хорошо заметно при сравнении с полным экземпляром перевода Веселовского. Тактичный в целом перевод Штейна уступает переводу Веселовского прежде всего как стилистически более пресный, нейтральный.

Например: в издании 1955 г. — «одно из перьев ангела Гавриила, которое осталось в святилище девы Марии, когда он сообщил ей в Назарете благую весть» (VI, 10).[4] В издании 1891—1892 гг. — «одно из перьев ангела Гавриила, оставшееся в горнице Девы Марии, когда он пришел благовестить ей в Назарет».[5] В оригинале — «e questa è una delle penne dell'agnol Gabriello, la quale nella camera della Vergine Maria rimase quando egli la venne ad annunziare in Nazaret».

Еще пример: в издании 1955 г. — «ребро Бога-отца, вставленное в рамку; одежды святой католической веры» (с. 389); в издании 1891—1892 гг. — «одно из ребер Слова-плоть-бысть-в окне, и от одежд Св. Католической веры» (с. 34). В оригинале — «e una delle coste del Verbum caro fatti alle finestre, e de' vestimenti della Santa Fé catolica».

Редакция Штейна (назовем так издание 1955 г.) свидетельствует о работе с оригинальным текстом Боккаччо. Однако вопрос: «Почему тогда не были восстановлены все текстовые купюры?» — остается открытым, хотя можно предположить, что послевоенные времена отличались бóльшим пуризмом, не-

---

[2] Там же. С. 432.

[3] *Боккаччо Дж.* Декамерон / Пер. с ит. А. Н. Веселовского. [Вступ. статья и коммент. А. Штейна]. М.: ГИХЛ, 1955. С. 638.

[4] Там же. С. 386. Далее страницы этого издания указываются в тексте статьи.

[5] *Боккаччьо Дж.* Декамерон: [В 2 т.] / Пер. [с ит.] Александра Веселовского. М.: Т-во И. Н. Кушнерев и К° и книжный магазин П. К. Прянишникова, 1892. Т. 2. С. 29. Далее страницы этого издания указываются в тексте статьи.

жели довоенные (и это в равной степени относилось как к эротике, так и к религии), а некоторых пропусков Штейн мог попросту не заметить.

В этом смысле издание 1927 г. (точнее, пять переизданий «Academia», выходивших в 1927—1933 гг.) представляет собою с текстологической точки зрения куда бóльшую загадку. Совершенно невозможно представить себе, что В. Ф. Шишмарев, подготовивший перевод Веселовского к публикации (и связанный вдобавок с последним близким родством), не знал полного текста. Кроме того, на страницах сопроводительного аппарата (имеются в виду два предисловия — П. С. Когана и Шишмарева, а также клапан суперобложки) было заявлено о полном тексте перевода: «Настоящее издание „Декамерона" дает текст перевода последней, переработанной редакции автора и без купюр, сделанных старой цензурой, разрешившей отпечатать только сто полных экземпляров, которые раздавались затем лишь с особого разрешения самим автором».[6] Вероятно, что-то воспрепятствовало осуществлению первоначального замысла,[7] что именно — неизвестно, но существуют две возможные причины. Первая: текст печатался все же по второму изданию (с восстановлением купюр по первому редкому нецензурованному), что было сопряжено с известными неудобствами, которые в том числе могли привести к потере нескольких важных фрагментов.[8] Вторая: нельзя никогда сбрасывать со счетов простой недосмотр или небрежность, как получилось, к примеру, с поэтическими фрагментами «Декамерона». Известно, что для издания «Academia» были заказаны новые переводы канцон. Шишмарев так пишет об этом: «Лирические стихотворения, которыми заканчиваются отдельные дни, зано-

---

[6] *Боккаччьо Дж.* Декамерон: [В 2 т.] / Пер. [с ит.] Александра Веселовского; с вступ. статьей В. Ф. Шишмарева и предисл. П. С. Когана. [4-е изд.]. [Л.]: Academia, 1931. [Т.] 1. С. XXVIII.

[7] В дневнике директора издательства «Academia» А. А. Кроленко (запись от 14 сентября 1927 г.) отмечено, что к концу дня технический сотрудник издательства «приносит выписку запретных ста цензурных мест из „Декамерона"» (РНБ, ф. 1120, № 223, л. 135; указано К. А. Кумпан). Не позволяя сделать каких-либо далеко идущих выводов, запись тем не менее даст возможность предположить, что какая-то работа над текстом все же велась.

[8] Нам представляется ошибочной ссылка Бессмертных на слова В. Ф. Шишмарева относительно того, будто бы текст «Academia» печатался по первому изданию; как раз напротив, в предисловии Шишмарева говорится именно о втором издании, и нет оснований не доверять его словам.

во переведены для настоящего издания М. А. Кузминым и М. Л. Лозинским, так как переводы П. И. Вейнберга, данные в прежних изданиях, звучащие довольно гладко на русском языке, весьма неточно передают стиль и особенности оригинала, на что как раз обращено особое внимание в новых переводах», — и добавляет уточняющее примечание: «М. А. Кузминым переведены стихотворения 3, 5, 8, 9 и 10 дня, М. Л. Лозинским — 1, 2, 4, 6 и 7 дня».[9] Нельзя не согласиться с тем, что новые переводы отличаются бóльшими поэтическими достоинствами, чем старые. Однако в глаза бросается явный недосмотр редакции: поручив выдающимся поэтам и переводчикам перевод десяти заключительных канцон при каждом дне, «Academia» почему-то забыла про канцону из седьмой новеллы десятого дня, и она так и осталась в старом переводе Вейнберга. Поскольку цензурные мотивы здесь не могут быть приняты в расчет, речь идет, скорее всего, о простой небрежности. И если это действительно так, то не приходится удивляться, что работа по восстановлению купюр не была проведена достаточно последовательно. Но, несмотря на изъяны, издание «Academia» до сих пор по нескольким параметрам остается лучшим изданием «Декамерона» советской эпохи.

Мы специально избрали такой обратный хронологический ход, чтобы подойти к прижизненным изданиям «Декамерона» в переводе Веселовского. Издание «Academia», как сказано, основывалось на втором издании, выпущенном в 1896 г. Судим об этом еще и на основании некоторых деталей: издание адаптировало стилистическую правку, которую Веселовский проделал при подготовке к печати второго издания. В некоторых местах даже вопрос о цензуре является довольно спорным. Например, в истории о «заколдованной груше» (VII, 9) юный Пирр в издании 1891—1892 гг. говорил Никострату: «Я полагаю, вы считаете меня рехнувшимся либо сонным ⟨...⟩ *я видел вас на вашей жене*, если уж надо мне о том сказать» (с. 96; курсив наш. — *П. Д.*). В редакции 1896 г. эта фраза звучит следующим образом: «Я полагаю, вы считаете меня рехнувшимся либо сонным ⟨...⟩ *я видел, что вы забавляетесь с вашей женой*, если уж надо мне о том сказать» (курсив наш. — *П. Д.*).[10] Здесь еще вопрос — считать ли изменение слов Пирра цензур-

---

[9] *Боккаччьо Дж.* Декамерон: [В 2 т.]. [4-е изд.]. [Т.] 1. С. XXVIII—XIX.

[10] *Боккаччьо Дж.* Декамерон: [В 2 т.] / Пер. [с ит.] Александра Веселовского. 2-е изд. М.: Т-во И. Н. Кушнерев и К° и книжный магазин П. К. Прянишникова, 1896. Т. 2. С. 96.

ной уступкой или стилистическим штрихом. Впрочем, итальянский текст («vedeva voi adosso alla donna vostra») свидетельствует больше в пользу первого варианта.

И наконец, первое издание (речь идет, конечно, о тех ста «полных» экземплярах, о которых пишет Бессмертных). Главное, с чем мы решительно не согласны, так это с утверждением автора статьи, что «...„полные" экземпляры как будто в воду канули. В каталогах наших библиотек их описание отсутствует».[11] Описание — да, ведь внешне все экземпляры производят впечатление совершенно идентичных, и не дело библиотечного работника в этом разбираться. Однако первое же наше обращение к каталогу Публичной библиотеки позволило выявить так называемый «полный» экземпляр первого издания.[12] По внешнему виду этого конволюта (два тома переплетены вместе) совершенно очевидно, что книга была получена Императорской Публичной библиотекой вскоре после выхода в свет (на корешке тиснение «ИБ»). Думается, что и сам Веселовский понимал необходимость государственного хранения хотя бы нескольких «полных» экземпляров перевода. Об обостренном читательском внимании свидетельствуют в первую очередь карандашные пометы (19 случаев разночтений в 13 местах), а также и то, что другой экземпляр первого издания в библиотеке утерян.[13] Та же ситуация и с Библиотекой Российской академии наук, где первое издание числится пропавшим еще с 1958 г., а на сохранившемся экземпляре первого тома второго издания также присутствуют карандашные пометы, отмечающие некоторые цензурные сокращения. Из крупных петербургских библиотек этим сокровищем — двухтомником нецензурованного «Декамерона» — обладает и библиотека Института русской литературы (Пушкинский Дом); издание попало в ее фонды, вероятно, из частного собрания в 1930-е гг.[14]

* * *

Итак, какой же текст следует использовать? Существует ли рукопись перевода Веселовского (или какой-либо список с нее), нам неизвестно (за исключением сравнительно неболь-

---

[11] *Бессмертных Л.* Незамеченные купюры «Декамерона» Боккаччо в изданиях перевода А. Н. Веселовского. С. 430.

[12] РНБ, шифр — 37.2.4.64.

[13] РНБ, шифр — 18.251.6.24.

[14] На корешке тиснение «М. А.», на каталожной карточке помечено: «Из книг Трофимовских»; шифр — 5 3/35.

шого фрагмента, хранящегося в Рукописном отделе Института русской литературы).[15]

Как нам представляется, для будущего корректного воспроизведения перевода Веселовского следует признать в качестве дефинитивного второе, т. е. последнее прижизненное, издание. Однако его необходимо дополнить текстами, исключенными цензурой из первого издания 1891—1892 гг.

Несколько пропущенных Веселовским (не по цензурным соображениям) мест (при отсутствии рукописи) лучше было бы приводить в переводе редактора (по изданию Fanfani, с которым имел дело сам переводчик), но не в тексте, а в комментариях (или — для удобства чтения — под строкой, каждый раз с оговоркой, что это дополнение редактора).

Поскольку поэтические тексты полностью переведены только Вейнбергом, в основном тексте надо, по нашему мнению, воспроизвести именно их. Переводы же Кузмина и Лозинского, как имеющие безусловную художественную ценность, можно отнести в раздел «Приложения» или «Дополнения».

Что касается научного аппарата предполагаемого издания, то следует учесть, вероятно, новейшие комментарии итальянских ученых, прежде всего покойного В. Бранка. Однако было бы корректно сохранить и два предисловия самого Веселовского (к первому и второму изданиям); возможно, в каком-то виде было бы правильно дать и главу «Художественные и этические задачи „Декамерона"» из монографии о Боккаччо. Недаром в предисловии к первому изданию Веселовский пишет: «В дополнение к переводу явится этюд о Боккаччо, имеющий обнять его литературную деятельность и из внутреннего развития человека объяснить миросозерцание „Декамерона"».[16] Этюда к собственно переводу так и не появилось, но как раз между первым и вторым изданиями «Декамерона» вышло фундаментальное исследование — двухтомник Веселовского «Боккаччо, его среда и сверстники» (1893—1894).

Наконец, аппарат такого издания выиграет, если в нем будут широко представлены всевозможные указатели: имен, мифологических героев и географических названий, упоминаемых в «Декамероне»; на Западе эта практика широко распространена, у нас, в применении к беллетристике, она встречается гораздо реже.[17]

[15] ИРЛИ, ф. 45, оп. 1, № 388, л. 1—81. На обложке архивного дела значится: «Копия с исправлениями переводчика, лл. 34—36 об. — рукой А. Н. Веселовского».

[16] *Боккаччьо Дж.* Декамерон: [В 2 т.]. М.: Т-во И. Н. Кушнерев и К° и книжный магазин П. К. Прянишникова, 1891. Т. 1. С. XV.

[17] Здесь хорошую услугу может оказать интернет, где есть уже несколько сайтов с текстами «Декамерона» и исследованиями о нем.

* * *

Следует, вероятно, коснуться вопроса и о современных изданиях «Декамерона» в переводе Веселовского (или, вернее, о самом типе таких изданий). Дело в том, что в последние годы количество их резко возросло. Объясняется это не тем, что читатель охладел к более доступному переводу Н. М. Любимова,[18] осознав его слабые стороны и потянувшись за чистым родником первозданного Боккаччо. Просто Веселовскому не надо платить. Но ведь нет и худа без добра. Мы получили зато в последнее время несколько изданий, каждое из которых обладает определенным своеобразием, так как каждое из них плохо по-своему. Наиболее интересно определять по некоторым деталям, какой именно текст взят за основу. Разумеется, указаний на соответствующие издания практически никогда не имеется.

Вот, к примеру, последнее издание в издательстве «Эксмо» (2005, серия «Зарубежная классика»). Это издание по сути является ухудшенной перепечаткой издания 1955 г. И так не столь распространенные примечания Штейна здесь «творчески» отредактированы, т. е. сокращены, а от содержания оставлены только абреже при днях (главах), что делает невозможным обращение к какой-либо новелле внутри главы. Ничего не сообщается и о том, кому принадлежат поэтические переводы. Некоторые слова, данные у Веселовского латиницей, не обинуясь, транскрибированы (или даже переведены).

Другое издание, выпущенное в 2004 г. издательством «Азбука-классика», по всему — издание с серьезными претензиями на «культурность» — это уже перепечатка двухтомника «Academia» (о чем опять-таки не сообщается). Здесь видна особая тщательность... в воспроизведении опечаток издания-оригинала. Например, в уже процитированной выше истории о грушевом дереве известная нам фраза Пирра звучит так: «Я полагаю, вы считаете меня рехнувшимся либо сонным ⟨...⟩ *я видел, видел* вас на вашей жене, если уж надо мне о том сказать» (курсив наш. — *П. Д.*). Эта же получившаяся какой-то усилительно-извинительной (вследствие повторенного слова) конструкция перешла и в новое издание.[19] О том, что поэтические переводы принадлежат Кузмину и Лозинскому, разумеет-

---

[18] «Декамерон» в переводе Любимова издавался в 1970, 1977 гг., затем почти ежегодно на протяжении второй половины 1980-х—первой половины 1990-х гг. и в первой половине 2000-х гг.

[19] См.: *Боккаччо Дж.* Декамерон / Пер. с ит. А. Н. Веселовского. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 540.

ся, не упоминается вовсе. С абреже в содержании здесь все в порядке, т. е. книгой можно пользоваться. Но подлинный блеск «культурности» — публикация (в качестве вступления к изданию) главы из капитального труда Веселовского «Боккаччьо, его среда и сверстники». Против ее публикации нельзя возразить. Но что сделано с текстом Веселовского? Из книги взята глава «Художественные и этические задачи „Декамерона"». Беда только в том, что те две выдержки, которые из нее даны, способны, скорее, запутать читателя. Это первый и заключительный разделы, перепечатанные без авторских примечаний. То, что Веселовский цитирует поэтические тексты в переводе Вейнберга, а в тексте «Декамерона» в той же книге они приводятся в переводе Лозинского и Кузмина, безымянных составителей не смущает. Впрочем, говорить о каком-либо уважении к авторскому тексту не приходится, если прямо на первой же странице имя Principe Galeotto набрано с ошибкой.[20]

* * *

В заключение скажем два слова о возможном художественном оформлении издания. Для иллюстраций было бы хорошо использовать гравюры венецианского издания 1498 г., сопровождавшие издания «Academia» (не с начала, а со второго издания) и впоследствии воспроизведенные в издании 1955 г. Действительно, они выгодно отличаются своим стилистическим единством с переводом, чего совсем нельзя сказать о гравюрах французских художников XIX в., сопровождавших оба прижизненные издания Веселовского. Однако и здесь кроется некоторая проблема. Дело в том, что для пяти новелл (III,10; V,4; VII,2; VII,9; VIII,8) заставок не нашлось, поэтому все они сопровождаются бессюжетной картинкой (того же времени, но не относящейся к действию). Задача для внимательного издателя — попытаться их найти.[21] К этому же изданию «Academia» создал очень выразительные буквицы художник В. П. Белкин (21 буквица для 20 букв). Если даже не принимать в расчет субъективную эстетическую оценку автора этих строк, можно заметить, что в буквицах присутствует ряд черт, делающих их стилистически близкими тексту. Внимательно рассматривая некоторые изображения, можно увидеть в них примитивную аллегоричность, если можно так выразиться. Так, к примеру, бук-

---

[20] См.: Там же. С. 37.

[21] К сожалению, неизвестно, дефект ли это старого итальянского издания или очередной изъян издания «Academia».

вица *Д* представляет собой картинку с изображением дерева, *Н* — ночи, *Ч* — черта и т. п. Кажется, что это не только произвольные фантазии художника, но в значительной мере приближение к художественной манере иллюстрирования книг в эпоху Средневековья, которой аллегоризм изображения был свойствен в самой высокой степени. Потому, вероятно, эти буквицы так хорошо вписались в культурное пространство перевода Веселовского и (после удачного художественного опыта издательства «Academia») могут быть рекомендованы для дальнейшего использования.

В. Е. Багно

А. Н. ВЕСЕЛОВСКИЙ КАК ХУДОЖНИК СЛОВА

Принято считать, что А. Н. Веселовский был настолько подавлен своей непомерной эрудицией, что, будучи гениальным ученым, писал тяжеловесным языком и стилем. Перегруженность основного корпуса научных работ Веселовского цитатами на иностранных языках, многочисленными ссылками на источники, демонстративная бесстрастность изложения — дань времени, очевидное следствие его пребывания в Германии и отражение вполне понятного для молодого талантливого ученого стремления быть замеченным старшими коллегами. Типичными в этом смысле являются воспоминания академика В. М. Истрина: «Надо сказать, что первое, что получалось от чтения работ Веселовского, это трудность их понимания, как от незнания многих старых европейских языков, так и от непривычки еще следить за смелым полетом научной мысли. ⟨...⟩ Когда однажды жаловались Буслаеву, бывшему учителю Александра Николаевича и также его почитателю, на трудность понимания исследований Веселовского, он сказал на это: „Я вам скажу, отчего Веселовский так мудрено пишет; это оттого, что он очень даровит"».[1] О том, какую сложность представлял со-

[1] *Истрин В. М.* Методологическое значение работ А. Н. Веселовского // Памяти академика Александра Николаевича Веселовского: По случаю десятилетия со дня его смерти (1906—1916 гг.). Пг., 1921. С. 14.

© В. Е. Багно, 2011

бой «план выражения» исследований Веселовского спустя годы писал и академик М. П. Алексеев: «Манера изложения В⟨есловского⟩, как известно, не отличалась общедоступностью; работы его пестрят цитатами на самых разнообразных языках, зачастую автор слишком многое предполагает известным своему читателю и т. д. На трудность понимания работ В⟨есловского⟩ жаловались даже близкие друзья его по научной и литературной работе».[2] И тем не менее правомерно, на мой взгляд, говорить о Веселовском как о художнике слова.

Веселовский признавался, что еще до поступления в гимназию он стал «шалить прозой и стихами: повести романтического стиля, с луной и темным лесом, где совершалось убийство, привидениями и замками — и непременными иллюстрациями». И далее: «Стихами я баловался и позже и на первом курсе подал Шевыреву отрывок перевода из „Орлеанской девы", за что был признан и поощрен».[3]

Ни для кого, кто читал юношеские дневники Веселовского, которые он вел во время своего пребывания в Испании, Германии и Италии, его путевые заметки и очерки, публиковавшиеся в 1860-е гг. в различных русских газетах, не секрет, что у него был незаурядный литературный дар. Этот дар не был зарыт в землю. В то же время он, по-видимому, не развивался, а лишь поддерживался в личной переписке, в художественных переводах, в литературоведческих работах более «свободного дыхания», таких как монографии о Боккаччо, Петрарке, Жуковском.

Веселовский мог бы быть принят в Союз писателей не по одной, а по любой из трех ныне существующих секций: секции прозы (представив свои юношеские путевые очерки), секции критики и литературоведения (за любую из своих книг, особенно за книги о Боккаччо, Петрарке и Жуковском) или секции художественного перевода (главным образом за свой замечательный перевод «Декамерона»).

К моменту возвращения в Россию Веселовский был не только автором фундаментального филологического исследования на итальянском языке «Il Paradiso degli Alberti...» (1867—1869), которое в равной степени давало ему возможность сделать академическую карьеру как в Италии, так и в России, но и мастером русского путевого очерка. Вот, например, блестящая с точки зрения риторики увертюра к очерку «Старая и новая Италия»: «Людям, привыкшим к тому идеалу Италии, который

[2] *Алексеев М. П.* Комментарии // Веселовский А. Н. Избр. статьи. Л., 1939. С. 521.

[3] См.: *Веселовский А. Н.* [Автобиография] // Пыпин А. Н. История русской этнографии. СПб., 1891. Т. 2. С. 423.

мы назвали бы романтическим, по преданию соединяющим с именами Италии представление о лимонных рощах, где доцвстает Renaissance, где все живет искусством и для искусства, где все жители художники и старое доброе время еще ведет свой train, — таким людям мы не советовали бы путешествовать по Италии в настоящее время. Они подвергаются опасности утратить еще один идеал, когда и без того слишком много тратится идеалов».[4]

«Мне нравится самая мысль издания, — отметил Веселовский в одном из юношеских дневников, — сохранить на память потомству все более и менее отживающие типы. Жизнь так быстро идет вперед, так безжалостно переходит от возраста к возрасту, кидает детскую рубашонку для вечного фрака, что недурно поспешить фотографией, если желаешь, чтобы не испарился вместе с годами самый образ детства и детской рубашонки».[5] Совершенно ясно, что человек, столь образно и столь «программно» реагирующий на жизнь, находится на распутье, однако на распутье в равной степени *творческих* жизненных путей.

Для того чтобы понять, что Веселовский вполне мог выбрать именно литературное поприще, достаточно обратить внимание на «Веселовского до Веселовского», т. е. на юношеские его сочинения, дневники, путевые очерки и заметки, предшествующие собственно академическим его работам. Сравнивая испанские и русские пейзажи, недавний студент, волею судеб попавший в Испанию, отдает, вопреки устойчивой романтической традиции, предпочтение русским: «Как бы то ни было, мне больше по сердцу наши русские виды — на Москву с Воробьевых гор или с Поклонной на Перерву от церкви Воскресения с крутого коломенского берега, и мало ли еще какие. Сколько тут зелени в садах, сколько золота на главах церквей, сколько красок, причудливо подобранных, на крышах домов. Вид испанского города — словно выточенное в граните изображение, залитое солнцем; наш ландшафт раскинулся богатым персидским халатом: тьма разводов, море цветов, ярко, безвкусно, и нравится он может только русской халатной натуре».[6]

«Веселовский до Веселовского», не обладающий еще эрудицией будущего гениального создателя исторической поэти-

[4] *Веселовский А. Н.* Старая и новая Италия // Собр. соч. СПб., 1911. Т. 4, вып. 2. С. 48.

[5] Из юношеских дневников А. Н. Веселовского // Памяти академика Александра Николаевича Веселовского... С. 62.

[6] Там же. С. 58.

ки, пишет широкими мазками и работает в той манере, которая впоследствии получит наименование философской и эстетической эссеистики: «Поэтическое дарование — вторая природа, — отмечает он, — эта смотрит глазом, ощущает чувствами, отдана действительности; та отдана незримой сущности, вся в чаянии, в духовном понимании».[7]

Очевидно, что вовсе не научной доказательности, а художественного эффекта Веселовский добивался, нагнетая прилагательные в следующей фразе статьи о Тристане и Изольде: «С ними является и тема для рыцарского любовного романа: тема бедная эпическим содержанием, вся отданная внутренней истории любви, собственно мужского чувства, робкого, ноющего, доходящего до самозабвения, торжествующего, неистового, часто рассудочного — морализирующего и виртуозного, всегда искусственного».[8]

В своих будущих строго академических работах Веселовский не позволил бы себе таких пассажей, как например следующее яркое размышление 1861 г. о победе христианства над язычеством, которое мы находим в дневнике путешествия по Италии: «На меня Колизей подействовал и днем так же успокоительно-торжественно, так же спокойно-величаво, будто просветленный страданиями великий грешник. ⟨...⟩ Колизей стал на границе двух миров; здесь сходились две половины истории: императорская языческая и демократическая христианская; здесь они говорили друг другу свои professions de foi, в голодном реве льва и фанатической покорности, безбоязненно сложившей руки в ожидании смерти. Верх взяла фанатическая покорность и расставила победные жертвенники, где лилась ее кровь. Не все то сильно, что ревет».[9]

Вообще в дневниках и путевых очерках молодого Веселовского, во многом ученика революционных демократов и «гарибальдийца», весьма обильна и выразительна антиклерикальная в целом и антикатолическая в частности риторика.

Между тем даже революционно-демократические штампы, как идеологические, так и языковые, которых Веселовский не избежал, под его пером преображаются и приобретают эстетическую ценность. Так, в юношеском дневнике 1859 г. он следу-

---

[7] *Веселовский А. Н.* Из тетради «Adnotationes». 1859. (Из дневника человека, ищущего пути) // Памяти академика Александра Николаевича Веселовского.., С. 67.

[8] *Веселовский А. Н.* Тристан и Изольда // Веселовский А. Н. Избр. статьи. С. 130.

[9] *Веселовский А. Н.* Италия // *Веселовский А.* Избр. труды и письма. СПб., 1999. С. 32.

ющим образом характеризует средневековое мракобесие и счастливый исход из него: «Только сквозь туман столетий своеволие обернулось ясным соколом, рыцарской удалью, папское насилие — отеческой заботой, монастырское невежество — евангельским смирением, а царский и богатырский произвол стирается под песнью певца любви, под поцелуем дамы, блеском турнира и поэтически-туманной легендой. Это новая романтическая школа».[10]

Умея мыслить фактами и аргументами, как мало кто из ученых его поколения, Веселовский с юности мыслил и образами, до конца дней сохранив эту способность. Так, находясь в Саксонской Швейцарии, он пишет: «...по волосам узнаешь темперамент человека, расу; растения — головной убор земли, и по ним можно узнать, какая страна — белокурая или черная, флегматического или холерического темперамента».[11]

Вне всякого сомнения Веселовский был предрасположен к образному, метафорическому постижению реальности, конкретнее — историко-литературного материала, однако с годами склонялся к более академическому подходу и более строгой манере изложения. Знаменательно при этом, что даже в своей программной лекции 1870 г. в С.-Петербургском университете, рассуждая об истории языка, он позволяет себе заметить: «Новые комбинации совершаются внутри положенных границ, *из обветрившегося материала...* (курсив мой. — *В. Б.*)».[12] А в его речи, произнесенной на торжественном публичном собрании Академии наук в сотую годовщину рождения А. С. Пушкина, в частности, читаем: «Он только что вышел из лицея, а за его игривой музой все волочатся».[13]

Чтобы убедиться в том, что, переходя от проблем исторической поэтики к вопросам психологии творчества, обращаясь к личности и наследию гениев, Веселовский словно «переключал регистр» и говорил совсем иным языком, достаточно привести фрагменты из последних его крупных работ — «Петрарка в поэтической исповеди „Canzoniere"» и «В. А. Жуковский. Поэзия чувства и „сердечного воображения"»: «Нужды нет, что

---

[10] *Веселовский А. Н.* Из тетради «Adnotationes». 1859. (Из дневника человека, ищущего пути). С. 70.

[11] *Веселовский А. Н.* От С.-Петербурга до Дрездена. Дневник // Веселовский А. Избр. труды и письма. С. 11.

[12] *Веселовский А. Н.* О методе и задачах истории литературы как науки... // Веселовский А. Н. Историческая поэтика / Ред., вступ. статья и примеч. В. М. Жирмунского. Л., 1940. С. 51.

[13] *Веселовский А. Н.* Пушкин — национальный поэт // Веселовский А. Н. Избр. статьи. С. 502.

в видениях Древнего Рима республика наивно сливалась с империй, трибуны братались с диктаторами; оставалось впечатление чего-то великого, желанного, человечного; оно поднимало. Нужды нет, что „Italia mia" раздалось в пору общественной разрухи, среди непорешенных вопросов папства и империи и наемных шаек, оружием которых боролись итальянцы ⟨...⟩. Нужды нет, что в душевной жизни поэта бывали недочеты, происходила серьезная борьба аффектов и чаяний, желаний и безволия, порождавшая то недовольство собою, тот грустный взгляд на судьбу человека и призрачность жизни, который отлагался в настроснис, гнетущее как кошмар, либо в привычное, неотвязчивое наслажденис гореваньем»;[14] «Так могло случиться, что на расстоянии тридцати с лишком лет он очутился на берегах Рейна с идеалами „белевского жителя", в такой же „сельской куще", какая ему снилась в Муратове. Годы проходили мимо него, как столетия мчались мимо Странствующего Жида; пролетела пушкинская пора, байронизм, реализм и то, что называется русским романтизмом; все это скользнуло по нем, а он все тот же».[15] Веселовский в своих поздних книгах вернулся на круги своя: он и в ранней молодости, и в глубокой старости был и остался художником слова, посвятившим свою жизнь словесному искусству.

Известно, что Веселовский возмущался, когда, не поставив его в известность, литографическим способом издавались курсы его лекций, читавшиеся им в С.-Петербургском университете и на Высших женских курсах. Он утверждал, что отвечает только за напечатанное им самим.[16] Можно не сомневаться, что ученый не хотел «отвечать» не только за чужие мысли, но и за чужой стиль.

Многочисленные письма Веселовского дают представление о превосходном чувстве юмора, присущем этому эрудиту и теоретику культуры. Например, в одном из писем к Ф. Д. Батюшкову, датированном 30 мая (11 июня) 1890 г. и отправленном из Аркашона, курортного городка во Франции, читаем: «На берегу живут купающиеся, в лесу чахоточные; среднего человека мало, а, судя по книжной лавке, читающего и того меньше».[17]

---

[14] *Веселовский А. Н.* Петрарка в поэтической исповеди «Canzoniere» 1304—1904 // Веселовский А. Н. Избр. статьи. С.153—154.

[15] *Веселовский А. Н.* В. А. Жуковский: Поэзия чувства и «сердечного воображения». М., 1999. С. 14.

[16] См.: *Шишмарев В. Ф.* Александр Николаевич Веселовский // Изв. АН СССР. Отд-ние обществ. наук. 1938. № 3. С. 27—28.

[17] *Веселовский А.* Избр. труды и письма. С. 322.

Самоиронией пронизаны рассказы Веселовского в письмах к будущей жене о его несуразном поведении в Берлине в день Рождества: «Праздник я встретил самым непраздничным образом, как и подобало. ⟨...⟩ Тут я понял, какой сильный исторический двигатель — зависть. Неужели в самом деле сидеть дома сложа руки, когда против тебя в окнах противоположного дома горят три елки и все люди так животным образом счастливы? Я сделал попытку повеселиться так, пошел отыскивать своих знакомых: того нет, другого нет. Театры закрыты. Оставался один ужин. ⟨...⟩ Наше ученое изгнание за границу имеет по крайней мере тот смысл, что воспитывает любовь к одиночеству».[18]

Если что-то задевало Веселовского за живое, он давал хлесткие характеристики своим современникам, язык его становился сочным, стиль образным и выразительным. Когда В. Ягич согласился на поступившее из Вены предложение интересной работы на чрезвычайно выгодных условиях, Веселовский в письме Батюшкову от 8 апреля 1886 г. сокрушался: «Дело Ягича меня и смутило, и раздражило. Не умеют у нас дорожить людьми, ибо на рынке идет лишь средний товар, совершенно в духе нового устава. Ягич и какой-нибудь казанский маэстро славянской филологии (сиречь Петрушка) — в сущности все равно перед лицом власть имущих и не имущих разумения...».[19]

Одним из самых выдающихся свершений Веселовского как художника слова является его перевод «Декамерона» Боккаччо. Исчерпывающую характеристику Веселовского как переводчику «Декамерона» дал М. П. Алексеев, отметивший, что эта работа представляет собой «замечательное явление русской художественной литературы, и не только переводной; выполненный превосходным знатоком Боккаччьо и всей огромной научной литературы, ему посвященной, перевод этот сделан с присущим В⟨есловскому⟩ замечательным чутьем русского языка и его стилистических возможностей».[20]

Перевод одного из шедевров мировой литературы, выполненный Веселовским, навсегда останется непревзойденным, поскольку Веселовский, как художник слова, сумел максимально (насколько для России XIX в. это было возможно) приблизиться к Боккаччо средневековому, в то время как для Н. М. Люби-

---

[18] См.: Наследие Александра Веселовского: Исслед. и материалы. СПб., 1992. С. 219.

[19] См.: *Веселовский А.* Избр. труды и письма. С. 305.

[20] *Алексеев М. П.* Комментарии. С. 548.

мова (переводчика XX в.) и для его последователей доступной задачей был и будет лишь Боккаччо ренессансный.

«Декамерон» Веселовского великолепно воссоздает на русской почве каноны средневекового искусства, риторического мастерства и изящества. В высшей степени показательным является «Введение». Веселовский в своем переводе едва ли не равновелик Боккаччо: «Но по благоусмотрению того, который, будучи сам бесконечен, поставил непреложным законом всему сущему иметь конец, моя любовь, — горячая паче других, которую не в состоянии была порвать или поколебать никакая сила намерения, ни совет, ни страх явного стыда, ни могущая последовать опасность, — с течением времени сама собою настолько ослабела, что теперь оставила в моей душе лишь то удовольствие, которое она обыкновенно приносит людям, не пускающимся слишком далеко в ее мрачные волны».[21]

Сравним также Боккаччо средневскового в переводе Веселовского и Боккаччо ренессансного в переводе Любимова: «...и, если б мне пристало упрекать вас, я хорошо знаю, что бы я вам сказал, приняв во внимание, что вы еще во всеоружии, в королевстве недавно забранном, среди народа незнакомого и полного обманов и предательств, всецело заняты великими заботами и важными делами, не успели еще утвердиться, а среди стольких дел нашли место для прельстительной любви» (Веселовский);[22] «Когда б я имел право упрекать вас, я бы нашелся, что сказать: ведь вы же еще не сняли бранных доспехов, вы находитесь во вновь завоеванном королевстве, среди незнакомого народа, здесь полно заговорщиков и вероломцев, у вас выше головы великих забот и важных дел, вы еще не успели укрепить свою власть, вам столько еще предстоит совершить, а вы поддаетесь любовному соблазну» (Любимов).[23]

Русским языком, судя по переводу «Декамерона», Веселовский владел в совершенстве. При всей точности и филологической корректности, его версия насыщена и перенасыщена замечательными частными языковыми находками. Приведу один из пассажей, взятый наугад: «...разбудив Мазетто, она (аббатиса. — *В. Б.*) повела его в свою горницу, где, к великому сетованию монахинь, что садовник не является обрабатывать огород,

---

[21] *Боккаччо Дж.* Декамерон / Пер. с ит. А. Н. Веселовского. [Вступ. статья и коммент. А. Штейна]. М., 1955. С. 29.

[22] Там же. С. 587.

[23] *Боккаччо Дж.* Декамерон / Пер. с ит. Н. М. Любимова. М., 1987. С. 554.

держала его несколько дней, испытывая и переиспытывая ту сладость, в которой она прежде привыкла укорять других».[24]

Ну и наконец, последнее и, пожалуй, главное. Если действительно нет особых оснований считать блестящим художественным произведением сам текст «Исторической поэтики», то им, бесспорно, является ее гениальный замысел.

[24] *Боккаччо Дж.* Декамерон / Пер. с ит. А. Н. Весловского. [Вступ. статья и коммент. А. Штейна]. С. 177.

К. Ю. Лаппо-Данилевский

ТРУДЫ А. Н. ВЕСЕЛОВСКОГО И БАКИНСКИЕ ЛЕКЦИИ Вяч. ИВАНОВА ПО ПОЭТИКЕ

Данная статья представляет собой попытку предварительного анализа лекций Вяч. Иванова по поэтике, прочитанных в Бакинском университете (АзГУ) в 1921—1922 гг., в их отношении к идеям А. Н. Веселовского. Основным источником информации об этом курсе являются записи О. Г. Тер-Григоряна, одного из студентов poetae docti. Как установил Н. В. Котрелев, курс был дважды повторен — весной 1923 г. и в 1923/24 академическом году.[1] В 1976 г. В. А. Мануйлов передал хранившиеся у него конспекты Тер-Григоряна своей ученице Е. Л. Белькинд для изучения и последующей публикации.[2] Машинописную копию лекций, требовавшую проверки и уточнений, Мануйлов в 1978 г. переслал в Римский архив Вяч. Иванова через эмигрировавших Г. Е. и А. В. Тамарченко. Именно

[1] См.: *Котрелев Н. В.* Вяч. Иванов — профессор Бакинского университета // Труды по русской и славянской филологии. XI. Литературоведение. Тарту, 1968. С. 327. (Учен. зап. ТГУ. Вып. 209).

[2] См. «краткое сообщение о построении и общем содержании курса лекций Вяч. Иванова» с публикацией некоторых цитат из них: *Белькинд Е. Л.* Теория и психология творчества в неопубликованном курсе лекций Вяч. Иванова в Бакинском гос. университете (1921—1922 гг.) // Психология процессов художественного творчества. Л., 1980. С. 208—214. Мною и Е. Л. Белькинд планируется публикация конспектов 22 лекций Вяч. Иванова по поэтике в полном виде.

© К. Ю. Лаппо-Данилевский, 2011

к ней восходят цитаты из лекций в иванововедческих статьях А. В. Тамарченко (1986)[3] и Е. Г. Эткинда (1992).[4]

Для записей Тер-Григоряна характерны многочисленные уточнения на полях и между строками текста, как карандашом, так и чернилами, — позднейшие вставки, призванные пояснить записанное. Данные пометы возникали, как кажется, и в связи с вопросами аудитории к Иванову, и вследствие обсуждения отдельных положений и терминов самими студентами, и в результате их обращения к справочникам.

Как известно, Вяч. Иванов всегда готов был поделиться своими знаниями о стихе. На основании дошедших до нас разного рода записей можно составить представление и о лекциях в Поэтической академии (1909),[5] и об обсуждении стихов в московском Кружке поэзии (1920),[6] и о версификационном аспекте бесед с П. А. Журовым и М. С. Альтманом.[7]

Все же эта картина отнюдь не полна и, видимо, не может быть восстановлена в полном виде — особенно в ее послереволюционной части. Существенным представляется и то, что именно в советское время лекции и семинары по стиховедению и поэтике становятся для Вяч. Иванова частью его профессиональной деятельности и важным источником дохода. Препода-

---

[3] См.: *Tamarchenko A.* The Poetics of Vyacheslav Ivanov: Lectures Given at Baku University // Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher / Ed. by R. L. Jackson and L. Nelson, Jr. New Haven, 1986. P. 83—95.

[4] См.: *Эткинд Е.* Вячеслав Иванов и вопросы поэтики. 1920-е годы // Cahiers du Monde russe. 1994. Vol. 35 (1—2). Janvier—Juin. P. 141—154.

[5] См.: *Гаспаров М. Л.* Лекции Вяч. Иванова о стихе в Поэтической академии 1909 г. // Новое лит. обозрение. 1994. № 10. С. 89—106. Деятельность Поэтической академии продолжило Общество ревнителей художественного слова; активное участие в его заседаниях Вяч. Иванова относится к октябрю 1909—маю 1912 г. Отрывочные сведения о его стиховедческих высказываниях, сделанных здесь, можно почерпнуть в отчетах о собраниях Общества, публиковавшихся в периодике («Аполлон», «Русская художественная летопись» и др.).

[6] См.: «Кружок поэзии» в записи Фейги Коган / Введ. и публ. А. Шишкина // VIII convegno internationale: Vjačeslav Ivanov: Poesia e Sacra Scrittura / A cura di A. Shishkin=VIII Международная конференция: Вячеслав Иванов: Между Св. Писанием и поэзией / Под ред. А. Шишкина. Salerno; Roma, 2004 (на тит.: 2002). Vol. 2. P. 115—171. (Europa Orientalis. Vol. 21 (2)).

[7] См.: *Субботин С. И.* «Мои встречи с Вами нетленны...»: (Вяч. Иванов в дневниках, записных книжках и письмах П. А. Журова) / Новое лит. обозрение. 1994. № 10. С. 209—237; *Альтман М. С.* Разговоры с Вячеславом Ивановым / Сост., подгот. текстов В. А. Дымшица и К. Ю. Лаппо-Данилевского. СПб., 1995. С. 17—19, 35—37 и след.

вание в этом новом качестве, по-видимому, было начато поэтом в связи с созданием в апреле 1918 г. по инициативе В. Я. Брюсова и Вяч. Иванова Студии стиховедения при Литературной секции Московского союза учащихся искусству (в помещении Училища М. Н. Гедеоновой). С конца мая по июль здесь были прочитаны следующие лекции (или же небольшие курсы), сопровождавшиеся практическими занятиями: «Историческое введение в поэтику» Иванова, «Введение в теорию стиха» Брюсова, «Ритмический жест» А. Белого, «Введение в эстетику поэзии» И. Р. Эйгеса, «Душа и слово» М. О. Гершензона.[8]

На службу в культурно-просветительские учреждения советской власти Вяч. Иванов поступил в октябре 1918 г., что подчеркивало его лояльность по отношению к новому строю, освобождало от трудовых повинностей и давало некоторый постоянный, хотя и более чем скромный, заработок. 15 октября 1918 г. поэт был назначен председателем Бюро историко-теоретической секции Театрального отдела (ТЕО) Наркомпроса; в дальнейшем он активно участвовал в деятельности других организаций этого ведомства. По предположению Е. В. Глуховой, в связи с проектом Театрального университета в конце 1918—начале 1919 г. Иванов составил программу «Основы поэтики в связи с теорией сценических искусств», выделив в ней историческую и теоретическую части.[9]

С декабря 1919 по август 1920 г. Вяч. Иванов заведовал Академическим подотделом и был членом Центральной коллегии Литературного отдела (ЛИТО) Наркомпроса, работавшей под председательством В. Я. Брюсова. В 1919—1920 гг. Иванов совместно с П. Н. Сакулиным и А. Е. Грузинским числился соредактором Отдела литературы и филологии в Первой редакци-

---

[8] См.: Литературная жизнь России 1920-х годов: События. Отзывы современников. Библиография / Отв. ред. А. Ю. Галушкин. М., 2006. Т. 1, ч. 1: 1917—1920 гг. С. 150—151 (здесь же отсылки к откликам в периодике). В руководимой Брюсовым Школе стиховедения (в помещении гимназии Общества преподавателей на Остоженке) Вяч. Иванов прочитал, как минимум, одну лекцию — «Генетическое развитие форм поэзии» (см.: Там же. С. 278).

[9] См.: *Глухова Е. В.* Конспект Вячеслава Иванова к лекции Андрея Белого из цикла «Теория художественного слова» // Рус. лит. 2006. № 3. С. 138. Этот документ был впервые процитирован по автографу, хранящемуся в РНБ, в статье: *Обатнин Г. В.* Несколько положений (о поэзии Вячеслава Иванова) // Лотмановский сборник. М., 2004. Вып. 3. С. 389—390. Глухова указывает на машинописный текст программы курса, хранящийся в РГБ (ф. 109, карт. 5, № 9 и 54).

онной коллегии Государственного издательства.[10] Мы располагаем также стенограммой речи Иванова на диспуте «Будущее поэзии» в Политехническом музее 27 апреля 1920 г., в которой он развил ряд своих положений о лирике.[11]

В данном контексте хочу указать на неопубликованные записи М. П. Малишевского.[12] Они проливают свет на содержание лекций, читанных Вяч. Ивановым в 1920 г. в Литературной студии при Академическом подотделе Литературного отдела Наркомпроса в Москве. Журнал «Художественное слово» сообщал некоторые сведения о начале ее работы — она имела «помимо общепросветительской задачи специальную цель — совершенствовать литературные дарования и подготовлять деятелей в области литературной критики»; в студию было принято около 100 слушателей; 24 мая к чтению курсов приступили Вяч. Иванов, П. Н. Сакулин, С. В. Шервинский, Ю. И. Денике, М. Н. Петерсон.[13]

Записи Малишевского содержат описание вступительного собеседования 9 мая 1920 г. и краткое изложение трех выступлений Вяч. Иванова перед посетителями студии (5, 12 и 19

---

[10] См. об этом подробнее: *Берд Р.* Вячеслав Иванов и советская власть (1919—1924): Неизвестные материалы // Новое лит. обозрение. 1999. № 40. С. 305—306 (подглавка «Иванов в Наркомпросе»).

[11] В выдержках опубликована Н. П. Крохиной в кн.: Вопросы онтологической поэтики: Потаенная литература. Иваново, 1998. С. 240—242.

[12] См.: Выписки из неопубликованных записей лекций Вяч. Иванова, прочитанных им в студии ЛИТО (Литературного отдела) Наркомпроса в 1920 году в Москве. Записи сделаны одним из студентов студии ЛИТО М. П. Малишевским // ИМЛИ, ф. 55, № 7, л. 1—6 (на последнем листе приведены краткие биографические данные Малишевского). «Выписки» представляют собой плохо выверенную машинопись, сделанную неизвестным лицом с записей Малишевского уже после его смерти; подлинник их, по-видимому, не сохранился. Михаил Петрович Малишевский (5 февраля 1896, Елец—8 марта 1955, Москва) — поэт, переводчик, стиховед. В 1925 г. окончил Высший литературно-художественный институт им. В. Я. Брюсова. О его стихологической теории дает представление кн.: *Малишевский М.* Метротоника: Краткое изложение основ метротонической междуязыкой стихологии (по лекциям, читанным в 1921—25 гг. в Высшем литературно-художественном Институте имени Валерия Брюсова, в Московском институте декламации проф. В. К. Сережникова и Литературной студии при Всероссийском Союзе поэтов). М., 1925. Ч. I: Метрика. Ср. отрицательную рецензию Г. А. Шенгели на эту книгу: Печать и революция. М., 1925. Кн. 6. С. 113—114. В 1928 г. Малишевский защитил диссертацию «Материал поэзии как искусства» в Государственной академии художественных наук. Занимался также преподавательской деятельностью, вел литературные и юннатские кружки.

[13] См.: Художественное слово. 1920. № 1. С. 62.

июня того же года). Эти три лекции следует признать непосредственными предшественницами бакинского курса поэтики. В них затронуты темы, получившие более подробное освещение два года спустя: о синкретизме первобытного искусства,[14] о синтетических и аналитических суждениях, об удивлении как «корне» не только философии (Платон), но и поэзии, о заговорных формулах как первых стихах, о ритмической константе, о стихотворениях симметричных и асимметричных и т. п. Необходимо отметить, что информативность записей Малишевского невелика — и в силу их предельной краткости (всего пять страниц), и в силу обилия бросающихся в глаза ошибок и искажений.

Бакинскую «Поэтику» следует признать принципиально отличной от других материалов сходной тематики, ибо речь идет об университетском курсе, хотя и поспешно составленном, но претендующем на систематичность. Все, что связано со стихом — предметом особой любви Вяч. Иванова, — оказывается в них поначалу оттеснено на периферию, давая место вопросам более общим. Невысокий уровень подготовленности студентов побуждал поэта-профессора к доступности изложения, тем более необходимой, что стремление его донести до них материи достаточно сложные нередко выходило за грани пропедевтикума.

Попытаюсь охарактеризовать общую структуру лекций. Их можно, на мой взгляд, условно разделить на четыре части. Я коснусь также некоторых сопутствующих материалов.

1). Первые шесть лекций посвящены наиболее общим темам — определение различных значений понятия «поэтика», соотношение языка и поэзии, проблема звукообраза, поэзия и проза, параллелизм субъекта и объекта и символизм, происхождение поэзии из синкретического действа и превращение ее в чистое искусство.

2). В лекции VII Вяч. Иванов развивает тезис об утрате поэзией утилитарных функций на заре древнегреческой цивилизации, что побуждает его коснуться первых теорий этой «новой поэзии» (Платон, Аристотель) и дать краткое изложение учения о тропах и фигурах. Дальнейшие размышления об античной литературе и о значении для ее развития «красного вымыс-

[14] Приведу, в частности, фразу, которая открывает запись Малишевского, посвященную лекции Вяч. Иванова 5 июня 1921 г.: «Синкретическое искусство — первое, древнее, нерасчлененное, где слиты эпос, лирика, музыка и пляска, драма (этот факт установлен А. Веселовским)» (Выписки из неопубликованных записей лекций Вяч. Иванова, прочитанных им в студии ЛИТО (Литературного отдела Наркомпроса) в 1920 году в Москве, л. 2).

ла» и экстатических видений приводят Иванова к ницшеанской дихотомии аполлинийского и дионисийского начал, и он в течение трех лекций (с VIII по X) излагает собственную концепцию возникновения художественных произведений. При этом Иванов вводит в изложение графические схемы из собственной статьи «О границах искусства» (1913), которую частью цитирует, а частью пересказывает.

3). В лекциях XI—XV Вяч. Иванов излагает свои воззрения на сущность трех основных литературных родов. Подчеркивая близость эпоса и лирики, он обращает внимание на такое переходное явление, как «эпо-лира», т. е. на лиризацию эпоса в новоевропейской литературе. Важным подспорьем оказываются здесь собственные сочинения — экскурс «О лирической теме» (1912) и статья «О существе трагедии» (1912), вошедшие в «Борозды и межи» (1916).

4). Заключительная часть курса (лекции XVI—XXII) посвящена «Учению о художественных приемах поэта», включающему у Вяч. Иванова четыре раздела, — а) учение о стилс; б) учение о композиции и строфике; в) учение об эвфонии; г) учение о ритмике и метрике. Для изложения основ стилистики оказывается пригодной статья 1912 г. «Манера, лицо и стиль», которая дает толчок к рассказу о требованиях «парнасцев» и французских символистов к литературному произведению. При изложении учения о композиции и строфике Иванов неоднократно обращается к книге ценимого им В. М. Жирмунского «Композиция лирических стихотворений», опубликованной как четвертый выпуск «Сборников по теории поэтического языка» (Пб., 1921).[15] Говоря об эвфонии, ритмике и метрике, Иванов выступает, скорее, как поэт, делящийся опытом с младшими по возрасту собратьями по перу и дающий им рекомендации, чем как университетский ментор, на долю которого выпало сообщить студентам элементарный запас знаний.

Собственно лекции завершают два паратекста — а) «Попытка уяснения хода критики художественного произведения», характеризующая алгоритм анализа литературных текстов, в основе которого лежит универсальное разделение стилей на романтический и классический (разделение это обосновано подробно в лекции X и проходит лейтмотивом через весь текст курса); б) «Попытка уяснения черт различия стилей аполлонов-

[15] Об истории отношений Вяч. Иванова и В. М. Жирмунского см.: *Кузнецова О. А.* Дискуссия о состоянии русского символизма в «Обществе ревнителей художественного слова» (обсуждение доклада Вяч. Иванова) // Рус. лит. 1990. № 1. С. 200—207; *Лавров А. В.* В. М. Жирмунский в начале пути // Русское подвижничество. М., 1996. С. 57—63.

цев и дионисовцев», представляющая собой сравнительную таблицу.

С текстом лекций теснейшим образом связан глоссарий, поясняющий 12 употребляющихся в них понятий и содержащий их обозначения на древних и новых языках. Это автограф Вяч. Иванова, сохранившийся в архиве В. А. Мануйлова отдельно от записей Тер-Григоряна.

Если предельно кратко охарактеризовать структуру курса, то нетрудно заметить: Вяч. Иванов довольно скоро (в лекции VII) «сворачивает» в сторону собственной эстетики, чтобы в заключение подробно остановиться на проблемах стиховедения. Особенно интересны в данном контексте первые шесть лекций, в которых с большей или меньшей степенью ясности Вяч. Иванов выражает свое отношение к трем влиятельным в начале XX столетия течениям русской научной мысли, — исторической поэтике Веселовского, «психологической школе» А. А. Потебни, а также набиравшему силу формализму.

Это явствует, например, из его библиографических указаний перед началом лекции II, представляющих собой и сообщение о своих источниках, и рекомендацию слушателям: «После Александра Веселовского нужно отметить харьковские сборники под редакцией Лезина. Ценны работы лингвистического кружка ученых в Москве и Петербурге историческими работами, главным образом в области народной словесности («Поэтика»). Сюда относятся работы Жирмунского»[16] («Поэтика», II, тетр. 1, с. 9—10).[17]

Хотя Вяч. Иванов и рекомендовал студентам «Вопросы теории и психологии творчества» как небесполезное издание, из этого отнюдь не следует, что библиотека Бакинского университета обладала всеми его томами. С полной уверенностью можно утверждать, что лишь второе издание первого тома было доступно студентам: к тексту лекции XIX сделаны небольшие приписки — цитаты из статьи К. Тиандера «Исторические перспективы современной лирики».[18] Да и в самом тексте иванов-

---

[16] Вяч. Иванов имел в виду сборники «Вопросы теории и психологии творчества» (Ред.-изд. Б. А. Лезин. Харьков, 1907—1923. Т. 1—8; т. 1 был переиздан в 1911 г.), а также многочисленные публикации участников Московского лингвистического кружка (1915—1924) и ОПОЯЗа (сер. 1910-х—1920-е гг.).

[17] Здесь и далее ссылки на записи Тер-Григоряна, включающие обозначение «Поэтика» и указание на номера лекций, тетрадей и страницы, приводятся в тексте статьи.

[18] См.: *Тиандер К.* Исторические перспективы современной лирики // Вопросы теории и психологии творчества: (Пособие при изучении теории

ских лекций содержатся прямые отсылки лишь к работам, опубликованным в первом томе «Вопросов теории и психологии творчества», — а именно к двум статьям Д. Н. Овсянико-Куликовского[19] и одной работе Б. А. Лезина.[20]

Вяч. Иванов прекрасно осознавал неоднородность этого издания, объединившего под одной обложкой труды представителей двух академических школ — потебнианцев и последователей А. Н. Веселовского. Вторая группа ученых была представлена в первом томе именами Тиандера, автора нескольких статей, и Е. В. Аничкова, автора публикации «„Историческая поэтика" Веселовского».[21] Прямых отсылок к их работам у Иванова нет; думаю, это объясняется как отсутствием существенных расхождений с ними,[22] так и необычайно интенсивным использованием в лекциях самой «Исторической поэтики» Веселовского.

Сложнее дело обстояло с Потебней и его учениками, тем более что ряд их исходных положений был Вяч. Иванову не чужд. Так, он сам сочувственно цитировал в статье «Наш язык» (1918) утверждение В. Гумбольдта о том, что язык является «энергией» (деятельностью). То же высказывание неоднократно повторяется и в трудах Потебни, и в сочинениях его последователей на страницах «Вопросов теории и психологии

словесности в высших и средних учебных заведениях) / Ред.-изд. Б. А. Лезин. Харьков, 1911. Т. I. 2-е изд., переработ., значительно доп. С. 244—290. Статья отсутствует в первом издании тома.

[19] См.: *Овсянико-Куликовский Д. Н.* 1) Из лекций об «основах художественного творчества» // Там же. С. 1—19; 2) Лингвистическая теория происхождения и эволюции поэзии // Там же. С. 20—32.

[20] *Лезин Б. А.* Художественное творчество как особый вид экономии мысли // Там же. С. 202—243.

[21] *Аничков Е. В.* «Историческая поэтика» Веселовского // Там же. С. 244—291.

[22] Релевантной для бакинских лекций следует признать не упомянутую в них монографию Е. В. Аничкова «Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян» (СПб., 1903—1905. Ч. 1—2), ибо Вяч. Иванов помимо всего прочего развивает в «Поэтике» идею возникновения поэзии из потребности. Ср. мнение поэта об этом положении в его статье об Аничкове в т. 2 «Нового энциклопедического словаря» Брокгауза и Ефрона: «А⟨ничкову⟩ удается в „Весенней песне" на конкретном материале утвердить новое, от Гюйо, Грооса, Бюхера идущее воззрение на происхождение искусства. По этому воззрению, искусство возникло не из игры (как со времени Канта думали Шиллер, идеалистический эстетик, а также Спенсер и отчасти сам Веселовский), но из практической потребности» (в словаре статья появилась в сокращенном виде; здесь цитируется полный текст, опубликованный М. Д. Эльзоном: Рус. лит. 1993. № 2. С. 195).

творчества». Его приводит и Иванов в лекции II как мысль Гумбольдта, повторяемую Потебней. Расхождения же касаются, скорее, не Потебни, а его последователей. Укажу здесь лишь два наиболее важных пункта: Иванов не принимает пресловутого «мышления образами», поднятого потебнианцами на щит, и столь же бескомпромиссно отвергает развиваемый ими тезис о том, что «цель поэтического языка — экономизация».[23]

В этой ситуации особенно знаменательно, что имя Веселовского воистину открывает лекции — уже во втором абзаце лекции I, касаясь различных значений термина «поэтика», Вяч. Иванов упоминает «историческую поэтику» как новую научную дисциплину, основанную Веселовским («начало ей положил Александр Веселовский»), и так характеризует ее сущность: «Историческая поэтика изучает генеалогию и эволюцию поэзии, изучает требования для того или иного рода произведений в данную эпоху, она должна раскрыть сущность поэзии» («Поэтика», I, тетр. 1, с. 2).

Коснувшись теоретической поэтики, Вяч. Иванов явно солидаризируется с методами поэтики исторической: «Найти можно много определений для поэзии, но поэзия неуловима; поэзия есть, она должна быть раскрыта, она проявляется как вечно сущая стихия в различных формах; историческая поэтика должна раскрыть сущность поэзии, поэзию можно определить так: „Совокупность поэтических проявлений называется поэзией" = „Совокупность проявлений, относящихся к поэзии, называется поэзией"» («Поэтика», I, тетр. 1, с. 4—5).

Именно приверженность историческому взгляду на феномен поэзии придает особую весомость понятию «звукообраза», в основе своей полемичного по отношению к потебнианству и играющего в последующих построениях поэта важнейшую роль. Я имею в виду как выступление «Пушкин и формальная поэтика» 9 июня 1924 г. на Литературной секции Российской Академии художественных наук в Москве,[24] так и статью «К проблеме звукообраза у Пушкина» (1925).

В лекциях дано следующее определение звукообраза: «Сочетание образа предмета с определенным звучанием, т. е. звукообраз, есть основа языка, его первое ядро; но этот же звуко-

---

[23] См. в первую очередь начало статьи Б. А. Лезина «Художественное творчество как особый вид экономии мысли», где отстаиваются эти идеи (Вопросы теории и психологии творчества: (Пособие при изучении теории словесности в высших и средних учебных заведениях). Т. 1. С. 202).

[24] См.: *Обатнин Г. В., Постоутенко К. Ю.* Вячеслав Иванов и формальный метод (материалы к теме) // Рус. лит. 1992. № 1. С. 181.

образ есть первая ячейка поэтического организма, — таким образом, начальный язык есть язык поэтический и начало языка совпадает с началом поэзии» («Поэтика», I, тетр. 1, с. 6).

Понятие «звукообраза» не является изобретением Вяч. Иванова и восходит к В. Вундту с его «Lautbild», т. е. «связанностью звуковой формы ряда слов с неакустическими (зрительными и др.) представлениями, лежащими в основе их значения».[25] Представляется, что одним из первых в России воспринял этот термин А. Белый, причем непосредственно из первоисточника, — в его статье «Магия слов» (1909) речь идет о «звуковых символах», трактовка которых в высшей степени близка тому, что Вундт понимал под «звукообразами» («Lautbilder»).[26] Интенсивная разработка проблематики, связанной с ритмикой и звуковым составом стиха, была продолжена А. Белым во второй половине 1910-х гг. как в многочисленных докладах, так и в печатных выступлениях.[27]

Сходные идеи, впрочем без опоры на современные ему научные авторитеты, находим и в книге К. Бальмонта «Поэзия как волшебство» (1915). Поэт подчеркивал в ней, что «стих вообще магичен по существу своему, и каждая буква в нем — магия». Эта исходная посылка позволила Бальмонту развить целое учение о значениях различных звуков, распахнуть галерею образов, с ними изначально сопряженных. При осмыслении лексического уровня поэзии Бальмонт опирается на мнения двух античных философов — Гераклита и Демокрита. Первый полагал, что «слова суть тени вещей, звуковые их образы», второй утверждал, что «слова суть живые изваяния». Сам Бальмонт не видит здесь противоречия; для него всякое слово — «тень первомысли» и одновременно «звуковое изваяние», которое должно «явить свой сокровенный голос и заговорить». Это возможно лишь в случае, если читатель или слушатель проникнется его волшебством, «первичной заревой силой чарования».[28]

---

[25] К Вундту восходят также понятия «звукового движения» («Lautbewegung») и «звукового жеста» («Lautgebärde»), употребительные в работах русских формалистов. Со вторым из них, кажется, генетически связан и «ритмический жест» А. Белого.

[26] См.: *Белый А.* Символизм: Книга статей. М., 1910. С. 430 и след. Ср. также рассуждения писателя о зарождении «неразлагаемого, синтетического смысла» на уровне звукосочетаний (*Белый А.* Жезл Аарона: (О слове в поэзии) // Скифы. Пг., 1917. Сб. 1. С. 160—161).

[27] О пристальном интересе Вяч. Иванова к идеям А. Белого именно в эту пору см. в указанной выше статье Е. В. Глуховой.

[28] *Бальмонт К. Д.* Поэзия как волшебство. М., 1915. С. 54—55.

Большой известности термина «звукообраз» в России способствовал Ф. Ф. Зелинский, поместившей обширное приложение «Вильгельм Вундт и психология языка» в своей книге «Из жизни идей» (1911).[29] Здесь он подробно излагал и критически анализировал главный труд Вундта «Völkerpsychologie».[30] Именно изложением Зелинского активно пользовался Виктор Б. Шкловский в статье «О поэзии и заумном языке» (1916).[31] В обзоре «О новейших теоретических исканиях в области художественного слова» (1922) Вяч. Иванов, как известно, критически анализировал эту работу Шкловского.

Если Шкловский, опираясь на Вундта, рассуждает о «звуковых образах» и подчеркивает стремление поэтов к употреблению «заумных, ничего не значащих слов», делая тем самым упор на фонетическую сторону, то Вяч. Иванов спешит подчеркнуть нерасторжимость «звукообраза», его двусоставное присутствие в мифе, слове, поэзии (4, 643).[32]

В бакинских лекциях определение «звукообраза» влечет, однако, за собой критику не по адресу Шкловского, но по адресу Потебни, а точнее его учеников, сделавших фразу: «Поэзия есть мышление образами» — одним из своих девизов и в сущности приписавших ее учителю. При этом критика символиста Вяч. Иванова оказывается родственной претензиям формалиста Шкловского: «Потебня строит свои теории языка и поэзии на допущении, что мышление поэта есть мышление образами. Теперь эта теория поколеблена, сводить всю поэзию на образность нельзя, до образа был звукообраз. Поэзия есть не только обращение поэта к образам, — поэзия есть обращение поэта к стихии родного языка, без всякой цели, из любви к языку» («Поэтика», I, тетр. 1, с. 7—8).

Уже из краткого обзора лекции I очевидна высокая степень солидаризации с Веселовским. В связи с этим неизбежно возникают следующие вопросы: была ли она результатом тщательного изучения работ Веселовского или просто изъявлением

---

[29] См.: *Зелинский Ф. Ф.* Из жизни идей. СПб., 1911. С. 151—221.

[30] *Wundt W.* Völkerpsychologie: Eine Untersuchung der Entwicklungsgeschichte von Sprache, Mythos und Sitte. Leipzig, 1900 (2-е изд. 1904).

[31] См.: *Шкловский В.* О поэзии и заумном языке // Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1916. Вып. 1. С. 1—15 (о понятии «звукообраза» в трактовке Вундта и Зелинского — с. 4—5). Статья Шкловского была перепечатана в сборнике «Поэтика» в 1919 г.

[32] Здесь и далее ссылки на брюссельское собрание сочинений Вяч. Иванова (1971—1987. Т. 1—4) даются в тексте статьи с указанием тома и страницы.

уважения? какие работы выдающегося ученого и как использовались Ивановым?

Как известно из собственных примечаний Вяч. Иванова к «Rosarium»'у, «Поэтика розы» Веселовского была для него одним из важных источников вдохновения при создании этого раздела «Cor Ardens» (1911; 2, 812—813) — в примечаниях к пяти стихотворениям Иванов приводит цитаты из Веселовского с целью облегчить понимание его замысла. Востребованными в «Rosarium»'е оказываются и научные труды Е. В. Аничкова,[33] ближайшего ученика Веселовского, с которым Иванова связывала многолетняя дружба.

В статье «Чурлянис и проблема синтеза искусств» (1914) Вяч. Иванов подчеркивал религиозную сущность «синкретического действа» и сочувственно упоминал мнение Веселовского о нем как о колыбели «искусств, впоследствии разделившихся: драмы, лирики, эпоса, орхестики и музыки» (3, 167). Веселовский оказался важным союзником Иванова в борьбе за «всенародное искусство», ибо именно он впервые охарактеризовал «синкретическое действо», в котором, по мнению поэта, «естественно и вольно осуществляется искомый нами с такою рационалистическою надуманностью синтез» (3, 167).

Возвращаясь к лекциям по поэтике, отмечу, что влияние Веселовского особенно ощутимо в лекциях IV, V и VI, посвященных связи психологического параллелизма и символизма, прамифу и обряду, первобытному анимизму, синкретизму и оргиазму.

Для лекции IV наиболее значимой оказывается статья «Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля» (1898).[34] В этой лекции, начав с пересказа одного из тезисов Весловского о параллелизме как о сопоставлении двух или нескольких предметов по признаку действия, Вяч. Иванов переходит во втором абзаце к дословной цитации.[35] Затем Иванов подхватывает мысль об анимизме, изложенную в начале статьи Весловского «Психологический параллелизм...», и указывает на значение анимизма для возникновения «чувства соотвстствия между предметами в древности». Идея возникновения символизма из параллелизма, выска-

[33] См. об этом подробнее: *Доценко С. Н.* О фольклорных источниках стихотворения Вячеслава Иванова «Ροσαλια τοy αγιοy νικολαοy» // Рус. лит. 2006. № 3. С. 108—114.

[34] *Веселовский А. Н.* Собр. соч. СПб., 1913. Т. 1: Поэтика (1870—1899). С. 130—225.

[35] Там же. С. 131.

занная Веселовским,[36] варьируется Ивановым в упрощенном виде: «Первоначально сопоставляются два образа; если из сопоставления двух образов устранить один образ, получим символ. ⟨...⟩ Если дан лишь один образ, другой уже не упоминается, мы имеем чистый символизм» («Поэтика», IV, тетр. 2, с. 23).

Эта идея, даже в упрощенной, пропедевтической редакции, заметно увлекает лектора, объявляющего символизм «приглашением к творчеству»: «Символизм приглашает нас к творчеству, он не отвечает сам на заданный вопрос, предлагая нам самим восстановить подразумеваемые образы» («Поэтика», IV, тетр. 2, с. 23).

Приводимый далее пример уподобления «молодой жены» персиковому дереву в китайском стихотворении, как и краткие суждения о значении иносказания для заговора, свадебных песен, загадок, восходит в конечном счете также к Веселовскому («Поэтика», IV, тетр. 2, с. 23—25).[37] Отталкиваясь от них, Иванов завершает лекцию изложением собственных идей о прамифе, поэзии, обряде и этиологическом мифе, чтобы вернуться к мысли Веселовского об анимизме и объявить его основой поэзии («Поэтика», IV, тетр. 2, с. 28).

В лекции V мы имеем дело не столько с цитацией и пересказом положений Веселовского, сколько с развитием идей самого Вяч. Иванова, опирающегося на факты и соображения своего предшественника. Так, Иванов начинает с характеристики двух видов символизма — развертывающего и свертывающего. Исключительно продуктивной оказывается идея Веселовского об изображении желаемого в поэзии, развиваемая на почти сорока страницах в «Трех главах исторической поэтики» (1899) и в пересказе Иванова сжимающаяся до нескольких абзацев. Из этого же сочинения, по всей видимости, были заимствованы характеристики ряда научных концепций.[38]

Особенно востребованными оказываются «Три главы исторической поэтики» в лекции VI; три первых обширных ее абзаца в сущности представляют собой крайне сокращенный пере-

---

[36] Там же. С. 157.

[37] Там же. С. 190 и след.; ср. также с. 180—181, 205—206.

[38] Речь идет о кратком изложении ономатопоэтической теории Г. Штейнталя, суждений Г. Спенсера об экономизации, утверждений К. Бюхера о возникновении ощущения ритма в процессе труда и о том, что первою ритмизованною речью человека является рабочая песнь (Там же. С. 439—441, 441—445, 577). Справедливости ради следует отметить, что эти вопросы постоянно дискутировались на страницах различных томов «Вопросов теории и психологии творчества».

сказ отдельных положений этого труда.[39] Появление имени Весловского объясняется тем, что Вяч. Иванов не просто импортирует его суждения, но и смещает акценты, вводит собственные примеры (главным образом из греческой архаики). Иванов, например, подчеркивает оргиазм адониев («Поэтика», VI, тетр. 3, с. 41), настаивает на связи амебейности и строфизма и пр. («Поэтика», VI, тетр. 3, с. 42). В частном пункте об «эпо-лире» Иванов отмечает, что не согласен с Весловским и почти вступает в полемику с ним: «Начало эпоса Весловский рисует как эпический речитатив с лирическими порывами; начало эпоса в синкретическом действе не эпос, а эпо-лира; очень древние остатки эпоса суть образцы эпо-лиры» («Поэтика», VI, тетр. 3, с. 43).

Общие положения Весловского (о разложении синкретического обряда, о целях мимического действия) Вяч. Ивановым сомнению не подвергаются,[40] что выражается, как и ранее, во включении цитат из Весловского в текст лекций без каких-либо оговорок.[41]

Подведу некоторые итоги.

Интенсивное перечитывание трудов Весловского происходит в Баку в силу внешних причин — Вяч. Иванов стоял перед необходимостью в краткий срок подготовить пропедевтический курс для своих студентов. При этом он опирался в первую очередь на свой преподавательский опыт 1918—1920 гг.

И в московских, и в бакинских лекциях трудам Весловского было уготовано почетное место, что объясняется отсутствием значительных расхождений между Весловским и Вяч. Ивановым во взглядах на синкретическую стадию и ее особенности. Это сходство, думаю, было вызвано тем, что воззрения Иванова на этот период в истории искусства формировались

---

[39] *Веселовский А. Н.* Собр. соч. Т. 1. С. 277, 237 и след.; ср. также с. 257, 310, 307, 354—355, 368.

[40] На них ссылается Вяч. Иванов в важнейшем тексте бакинского периода — книге о Дионисе и прадионисийстве. Здесь, в отличие от своих более ранних статей, поэт писал о «глубоких и неизгладимых следах», которые синкретическое искусство оставило «как в нерасторжимом соединении поэтического слова с музыкой и пляской, так и в многообразных проявлениях закона „амебейности" (антифонии, респонсии, альтернации)»; как и в лекциях по поэтике, Вяч. Иванова особенно интересует генезис лирики, эполиры, эпоса, драмы (см.: *Иванов Вяч.* Дионис и прадионисийство. Баку, 1923. С. 221—222).

[41] В лекции VI в связи со следами амебейности в «Песни о Роланде» содержится отсылка к статье «Эпические повторения как хронологический момент» (см.: *Веселовский А. Н.* Собр. соч. Т. 1. С. 109).

в свое время под прямым или косвенным влиянием именно Веселовского.[42]

Труды выдающегося ученого-компаративиста стали прочным фундаментом, на котором Вяч. Иванов смог возвести в 1922 г. здание своего пропедевтикума, призванного прежде всего (не стоит закрывать на это глаза) популяризировать его собственную эстетику и стиховедческие знания.

[42] Отмечу в связи с этим, что в списке книг, отразившем состав московской библиотеки поэта к 1920 г., сочинения А. Н. Веселовского представлены весьма неплохо: литографированный курс лекций «История всеобщей литературы» (1880 или 1883), «Петрарка в поэтической исповеди „Canzoniere". 1304—1904» (1904 или 1905), речь «Пушкин — национальный поэт» (1899), а также первые четыре тома «Собрания сочинений» (см.: *Обатнин Г. В.* Материалы к описанию библиотеки Вяч. Иванова // VIII convegno internationale: Vjačeslav Ivanov: Poesia e Sacra Scrittura / A cura di A. Shishkin = VIII Международная конференция: Вячеслав Иванов: Между Св. Писанием и поэзией / Под ред. А. Шишкина. Vol. 2. P. 240, 395, 308).

Т. И. Подкорытова

ТРИ ВАРИАНТА ОТРИЦАТЕЛЬНОГО ПАРАЛЛЕЛИЗМА В «СЛОВЕ О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ» С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

В трудах, посвященных А. Н. Весловскому, справедливо подчеркивается важность для современной науки его незавершенной поэтики сюжетов и мотивов — завещания великого ученого русской филологии. Однако не менее важной с точки зрения научных перспектив является и основательно разработанная Веселовским теория генезиса поэтического языка.

Главным результатом его сравнительного метода стал вывод о том, что в основе поэтического языка лежит «ряд неизменных формул, далеко простирающихся в области истории, от современной поэзии к древней, к эпосу и мифу». Цель исторической поэтики, по Весловскому, — «проследить, каким обра-

© Т. И. Подкорытова, 2011

зом новое содержание жизни, этот элемент свободы, приливающий с каждым новым поколением, проникает старые образы, эти формы необходимости, в которые неизбежно отливалось всякое предыдущее развитие» («О методе и задачах истории литературы как науки» (1870)).[1] Утверждая мысль о «формах необходимости», Веселовский не имел в виду их стилистическую неизменность. Произведенный им анализ обширного фольклорного и литературного материала показал, что один и тот же образ или мотив имеет во времени разное стилевое оформление, обусловленное стадиально разным типом поэтического сознания, причем история стиля тоже обнаруживает свои устойчивые закономерности.[2]

Согласно Веселовскому, историческая эволюция поэтического языка шла по пути разделения древнего тождества человека и природы. Первым фактом такого разделения становится психологический параллелизм, ставший одной из стилевых доминант фольклорной поэтики. Как заметил Веселовский, двучленная формула параллелизма покоится на сопоставлении объекта и субъекта, или «природного» (как правило, это исходный тезис) и «человеческого» содержания, которые соотносятся «по категории движения, действия»: «невызревшей рябинушки нельзя заломать, невыросшей девушки нельзя замуж

---

[1] *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика / Ред., вступ. статья и примеч. В. М. Жирмунского. Л., 1940. С. 52.

[2] Правда, приходится констатировать, что остается неразрешенным противоречие между основополагающим тезисом Веселовского о «формах необходимости» и его же открытием исторической динамики стилевых приемов. В набросках «Поэтики сюжетов» принцип «неизменности» поэтического языка уже безусловно господствует над принципом «историзма», а оригинальность в сфере поэзии практически сводится на нет утверждением ученого, что поэт «орудует» неким «обязательным для него стилистическим *словарем*» (Там же. С. 498). Выдвинутая Веселовским идея словаря мотивов возникла не без влияния спенсеровской концепции стиля как «экономии внимания», «экономии сил». Как ученый-позитивист Веселовский полагал, что развитие поэзии, так же как и языка в целом, шло по пути устранения «диалектного» многообразия образов к некоему усредненному литературному «κοινή», к обобщенной типичности формулы (см.: *Веселовский А. Н.* Три главы из исторической поэтики // Там же. С. 360—361). С резким возражением против такого взгляда выступил ОПОЯЗ, в частности В. Б. Шкловский. Искусство, по Шкловскому, должно вывести вещь из автоматизма восприятия, язык художника предполагает не «экономию» внимания, а, напротив, длительную его задержку, что достигается феноменом «остраненной» формы или системой стилевых приемов («О теории прозы» (1921), «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля» (1929) и др. работы).

взять» и т. п. Веселовский настаивал на категории действия как единственной основе сближения, исключая в параллелизме возможность иных аналогий: «Параллелизм покоится здесь на сходстве действия, при котором подлежащие могли меняться...» — или: «...параллелизм народной песни покоится главным образом на категории действия ⟨...⟩ все остальные предметные созвучия держатся лишь в составе формулы и вне ее часто теряют значение».[3]

Психологический параллелизм Веселовский считал генетическим лоном всех форм поэтического языка: из него выделяются символ (когда при умолчании второй, «человеческой» параллели остается «природный» одночлен), метафора (при смешении, когда «природная» параллель проникается «человеческим» содержанием) и, наконец, сравнение (сознательное различение сопоставленных членов параллельной формулы).

Непосредственным предшественником сравнения, по мнению ученого, является отрицательный параллелизм, устраняющий двойственность в пользу выделения «человеческой» параллели: «Это как бы подвиг сознания, выходящего из смутности сплывающихся впечатлений к утверждению единичного; то, что прежде врывалось в него как соразмерное, смежное, выделено, и если притягивается снова, то как напоминание, не предполагающее единства, как сравнение».[4] Основная линия эволюции от психологического параллелизма к сравнению продемонстрирована такой последовательностью формул: человек — дерево; не дерево, а человек; человек, как дерево.[5] Можно сказать, что отрицательный параллелизм в этой цепи видоизменений является той стилевой границей, за которой осуществляется переход от певца к поэту, от поэзии традиционной — к авторской, к осознанным сближениям и сравнениям.

Веселовский видел в психологическом параллелизме только предикативную аналогию, — возможно, потому, что работал с поздним фольклорным материалом, наиболее ярко сохранившим именно соотнесенность предикатов. Однако, как показали последующие исследования, формула психологического параллелизма не исключала и аналогии субъектов действия, восходившей к их бывшему мифологическому тож-

[3] *Веселовский А. Н.* Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. С. 145, 147.

[4] Там же. С. 188.

[5] См.: Там же. С. 132.

дству.[6] Эта идея была положена в основу теории О. М. Фрейденберг, которая выводила генезис поэзии из семантического синкретизма образного арсенала мифа. Языку поэзии, утверждала она, непосредственно предшествует мифологическая стадия, на которой «мы имеем дело с огромным количеством образов, отличающихся друг от друга морфологически, при внутреннем тождестве их семантики».[7] Нельзя сказать, что Веселовский совсем не заметил этой специфики древнего образного мышления, он неоднократно упоминал о присущей архаическому человеку слитности чувственных впечатлений, отразившейся в уравнении природных объектов, в синкретизме словесных значений (статьи «Из истории эпитета», «Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля»). Но Веселовский не увидел исходного положения мифа как источника поэтических форм,[8] психологическую параллель он выводил не из мифа, а считал ее следствием реальных наблюдений над сходством «природных» и «человеческих» действий.

В противовес Веселовскому, Фрейденберг рассматривала поэтическую образность как вторичное претворение языка мифа: и метафора, и эпитет, и гомеровское развернутое сравнение, которое, по Веселовскому, наследовало многочленному параллелизму, вышли, как показала Фрейденберг, из бывшего мифологического тождества двух своих членов (например, античный певец мог сказать «пламя любви» только потому, что в мифе «любовь» и «пламя» были синонимами, а постоянные гомеровские сравнения героического поединка с охотой хищного зверя некогда имели форму буквального уподобления и т. п.). Поэзия, согласно Фрейденберг, — начальный этап перехода от конкретного отождествляющего мышления мифа к отвлеченному дифференцирующему сознанию. Впервые дифференцирующую функцию сознания являет метафора — пер-

---

[6] Как показал А. А. Потебня, в психологическом параллелизме связь между параллелями не реалистическая, а символическая: «образы, различные по совокупности своих признаков, могут быть почти тождественны по представлениям», например: жених / конь / олень и т. п., стадо топчет руту / васильки / сад невесты и т. п. (*Потебня А. А.* Объяснения малорусских и сродных народных песен. Варшава, 1883. Т. 1. С. 41—44).

[7] *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 51.

[8] См. об этом: *Мелетинский Е. М.* «Историческая поэтика» А. Н. Веселовского и проблема происхождения повествовательной литературы // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 34; *Бройтман С. Н.* Историческая поэтика: Учебное пособие. М., 2001. С. 44—55.

вая форма понятия. Производя понятийное отвлечение смысла от образа, метафора кладет конец семантическим тождествам мифа, бывшее тождество предстает в метафоре иллюзорным, кажущимся уподоблением. Но на стадии генезиса поэзии семантический тавтологизм мифопоэтики еще до конца не преодолен, первоначальная метафора — это тот же старый мифологический образ, который выступает в роли «иного сказывания» самого себя. Отвлеченность ранней метафоры — не полная, она заключает в себе еще не снятую конкретность и одушевленность мифологического образа.[9]

Система Фрейденберг не отменяет открытий Веселовского, но она вносит в его теорию существенные коррективы, что, впрочем, не отменяет коррективов и в отношении ее самой: если Веселовский не обратил внимания на миф, то Фрейденберг, в свою очередь, прошла мимо параллелизма. Забвение или умолчание второй параллели (ср.: «соколы рассыпали крупен жемчуг, распухлили черный шелк») происходит, по Веселовскому, в результате многократного повторения одних и тех же аналогий (соколы — сваты, жемчуг — слезы, черный шелк — коса).[10] Но в свете открытий Фрейденберг становится ясно, что эта вторая («человеческая») параллель не была утеряна, а просто-напросто изначально отсутствовала, и данная формула-одночлен — вариант древней метафоры, т. е. старый мифологический образ, представляющий здесь «иное сказывание» самого себя (как показывает фольклорный материал, далеко не все формулы мифа получили понятийное раскрытие в параллелизме, некоторые из них так и остались нерасшифрованными загадками). Точно так же дело обстоит с метафорой-«смешением». Веселовский считал ее одночленной формулой, в которую перенесены элементы умолчанного члена параллели, например: «Сокол в неволе — это казак в неволе; он *ведет* соколицу, павлин паву — *на венчание*».[11] С точки зрения системы Фрейденберг, это не «смешение» уже состоявшихся самостоятельных параллелей субъекта и объекта, а рудимент их бывшего мифологического неразличения.

«Встречу» двух разных исторических поэтик, Веселовского и Фрейденберг, осуществил С. Н. Бройтман, предложив схему, согласно которой синкретический образ-миф, психологический параллелизм и метафора отражают последовательные стадии

[9] См.: *Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. 2-е изд., испр. и доп. М., 1998. С. 232—261 (глава «Метафора»).

[10] *Веселовский А. Н.* Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля. С. 150, 155.

[11] Там же. С. 181.

генезиса поэтического образа и отвечают эволюционной линии «миф—фольклор—литература».[12]

Такая стадиальная последовательность, возможно, и является общекультурной тенденцией, но вряд ли обязательна во всех случаях. Так, в частности, в истории русской поэзии эту закономерность проследить довольно трудно, поскольку ранние литературные памятники обнаруживают владение языком развитых метафорических иносказаний, заимствованных из византийской риторики, а прием психологического параллелизма, напротив, выведен из позднего фольклорного материала. Русская словесность формировалась в условиях, не способствовавших свободному и естественному развитию литературных форм на почве мифа и фольклора. Эти формы в готовом виде были трансплантированы и являли собой результат сознания, ушедшего далеко вперед от традиций народного языческого мифотворчества, еще не изжитого в культуре Руси. В этих условиях стилевое преобразование старого арсенала мифопоэтики могло осуществляться одновременно и по-разному (параллелизм и метафора) фольклорным и авторским сознанием. И творческая рефлексия образованного поэта-книжника несомненно должна была дать стилевой результат, далеко превосходящий языкотворческие возможности фольклора.

Именно таким уникальным памятником индивидуального творчества явилось «Слово о полку Игореве», соединившее в своем стилевом пространстве стадиально разные языки мифа, фольклора, литературы. Благодаря гениальной языковой интуиции Автора мы имеем возможность в пределах одного текста проследить всю ту эволюционную линию, которая ведет от мифопоэтики к авторской метафорике.

Можно продемонстрировать эту специфику «Слова...» на примере одного стилевого приема — отрицательного параллелизма, который представлен здесь в трех принципиально разных вариантах, отвечающих разным типам поэтического сознания и языка.

1. Первый вариант принадлежит Бояну, «припевку» которого цитирует Автор «Слова»: «Пѣти было пѣснь Игореви, того внуку: „Не буря соколы занесе чресъ поля широкая — галици стады бѣжать къ Дону Великому”».[13]

---

[12] *Бройтман С. Н.* Историческая поэтика: Учебное пособие. С. 50—51.

[13] Текст «Слова о полку Игореве» (подготовлен и переведен О. В. Твороговым) цитируется по изданию: Памятники литературы Древней Руси: XII век. М., 1980.

По своей структуре этот вариант не совпадает с приемом, утвердившимся в народной поэзии. Как мы упоминали выше, отрицательный параллелизм, по Веселовскому, устраняет двойственность: утверждая «человеческую» и отрицая «природную» параллель, он производит окончательное размежевание этих двух сфер.[14]

Приведенная «припевка» Бояна — на первый взгляд, тот же двучлен, в котором есть отрицание одного для утверждения другого, но здесь нет параллельности, свидетельствующей о расчленении разнородных явлений, это сопоставление внутри одного «природного» («орнитоморфного») ряда. Иначе говоря, в песнях Бояна прием отрицательного параллелизма есть, но в нем отсутствует «человеческий» дубликат, отрицающий «природную» аналогию. Эта старая мифопоэтическая формула, еще не получившая отдельного, рядоположного, понятийного раскрытия. «Человеческая» параллель спрятана внутри ее. Она не нуждается в самостоятельном обособлении, так как рассчитана на воспринимающее сознание, которому еще хорошо известна система бывших мифологических уподоблений, откуда вышла эта формула. Но когда язык мифа будет забыт, это выражение останется загадкой. Не случайно сегодня возникают сомнения, как читать эту фразу: «соколы» — князья (это подсказывает сам текст «Слова...»), а кто — «галици стады»? Существует мнение, что здесь подразумеваются «половцы». Более справедливо, как нам кажется, предположение Л. В. Соколовой: «припевка» Бояна — «хула» на полки Игоревы: «Не соколы (победители) занесены бурей (военной опасностью) через поля широкие, а стада галок (никем не гонимые) бегут к Дону Великому на свою погибель».[15] Эта формула, как замечает далее Соколова, перекликается со сходным образом из «Повести временных лет» (под 1097 г.: «Бонякъ же раздѣлися на 3 полкы, и сбиша угры, акы в мячь, яко се соколъ сбиваеть галицѣ. И побѣгоша угри...»), что может намекать на реальные условия поражения Игоря, т. е. с помощью той же военной тактики. Отметим вместе с тем, что приведенная в «Слове...» мифопоэтическая формула «хулы» представляется нам гораздо более широкой по своей семантике.

В связи с нашей темой важно отметить стилевое различие между двумя сходными образными выражениями. В летописи мифологическая формула преобразована в сравнение, ее пере-

[14] См.: *Веселовский А. Н.* Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля. С. 147, 185.

[15] *Соколова Л. В.* Зачин в «Слове о полку Игореве» // Исследования «Слова о полку Игореве». Л., 1986. С. 68—69.

носный, понятийный смысл вполне состоялся, образ «соколиной охоты» привлечен для дополнительной наглядности того, что уже и так передано прямым языком нарратива. Иначе говоря, по своему смыслу сравнение идентично прозаическому слову (ср. аттестацию сравнения, данную Веселовским: «прозаический акт сознания, расчленившего природу»)[16] и означает в этом контексте вполне определенную вещь — тактический прием, примененный половцами. В «Слове...» же этот образ «цитируется» в своей архаической форме, т. е. как мифологический архетип, семантика которого космологически универсальна: он может быть использован в любом случае, где нужно передать семантику «хаотических» действий — «суетливость», «бестолковость», «неорганизованность» и т. п., иначе говоря, значение тех отвлеченных понятий, отсутствие которых в мифе замещает конкретный образ — «галици стады». Подразумеваемый в нашем случае смысл фразы приблизительно таков: не военная угроза вызвала рискованный поход князей, а их неразумная суетливость, воинская неумелость, неопытность, авантюризм и т. п. Боян, таким образом, еще не забыл мифологических «родственных» соответствий человека и природы, язык его «припевок», как и язык мифа, не знает отвлеченных от образа понятийных параллелей.[17] Это «старые» универсальные слова «песен», которые не годятся для «повести» / реального повествования о действительном единичном событии. Поэтому не случайно мифопоэтическая формула представлена в «Слове...» в виде цитаты, как «чужое слово», и, разумеется, это «слово» принадлежит не лично Бояну, а традиции, которая за ним стоит.

2. Два других примера отсылают к фольклорному варианту отрицательного параллелизма. На их связь с народнопоэтической стилистикой указывали неоднократно, однако осталось незамеченным авторское стилевое вмешательство в традиционный прием.

Один из примеров: «Немизѣ кровави брезѣ не бологомъ бяхуть посѣяни, посѣяни костьми Рускихъ сыновъ». Само по

---

[16] *Веселовский А. Н.* Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля. С. 189.

[17] Раскрытие мифологической формулы в фольклорных текстах имело своим следствием не только психологический параллелизм, но и разного вида тематические повторы: загадка — разгадка, сон — толкование, вопрос — ответ; в этих случаях понятийные параллели уже превращают буквальный образ-миф в чистое иносказание (см.: *Еремина В. И.* Повтор как основа построения лирической песни // Исследования по поэтике и стилистике. Л., 1972. С. 48—58).

себе это выражение ничем не отличается от подобных приемов в фольклоре. Но необычна его синтаксическая резюмирующая роль. Отрицательным параллелизмом завершается развернутая метафорическая картина битвы, представляющая собой цепь земледельческих образов: «На Немизѣ снопы стелютъ головами, молотятъ чепи харалужными, на тоцѣ животъ кладутъ, вѣютъ душу отъ тѣла. Немизѣ кровави брезъ не бологомъ бяхуть посѣяни, посѣяни костьми Рускихъ сыновъ». Понадобился этот прием здесь совершенно не случайно.

Цепь метафор, развивающих тему битвы-жатвы, начинается с мифологического истока: «На Немизѣ снопы стелютъ головами, молотятъ чепи харалужными...». Это антропоморфный, как свойственно мифу, образ «страдания» растений, но уже здесь намечен переход к переносному языку метафор: выражение «молотятъ чепи харалужными» откровенно перекликается со словами «гремлеши о шеломы мечи харалужными» из фрагмента о Яр Туре Всеволоде и, безусловно, является иносказанием по отношению к ним. Следующее звено в развертывании метафорической картины «битвы-жатвы» — «на тоцѣ животъ кладутъ» — одновременно ориентировано и назад — к растительному мифу («на тоцѣ»), и вперед — к человеческой реальности («животъ кладутъ»), которая далее откровенно явлена в метафоре «вѣютъ душу отъ тѣла», — так мастерски, плавно совершился перенос земледельческого образа на человека. Итак, в целом фраза начинается мифом — старым образом и завершается метафорой — новым содержанием: «На Немизѣ снопы стелютъ головами — вѣютъ душу отъ тѣла». Завершающий всю картину отрицательный параллелизм выглядит итогом этих стилевых преобразований: отрицая «природную» параллель, он окончательно выводит содержание из мифа в историческую реальность: «Немизѣ кровави брезъ не бологом бяхуть посѣяни, посѣяни костьми Рускихъ сыновъ». Иначе говоря, прием отрицания используется здесь с совершенно осознанной эстетической целью: устраняя язык мифологических тождеств битвы-жатвы, битвы-посева, он обнажает основную стилевую задачу Автора — выделить из универсалий собственно человеческую сферу смыслов.

Рассмотрим еще один пример такого же рода: «А не сороки втроскоташа — на слѣду Игоревѣ ездитъ Гзакъ съ Кончакомъ». По форме это также вариант фольклорного типа. Но и этот пример не вполне традиционен, он тоже обнаруживает авторское присутствие, так как представляет собой сознательное, причем ироническое, обыгрывание языка мифа. Но что в этом выражении «мифологического»?

Во-первых, оно напоминает мифопоэтическую формулу-хулу, «сороки втроскоташа» сходно с «галици стады бѣжать».

Во-вторых отрицательный двучлен является здесь одновременно звуковым параллелизмом: «не *сороки* *втроско*таша» — «Гзакъ съ *Кончако*мъ». Явная аллитерация «уравниваст» имена половецких ханов и трескотню сорок. Впрочем, по отношению к древнему тексту точнее сказать иначе: в «троскотании» сорок анаграммируются имена половцев. Такое анаграммирование — прием, восходящий к глубокой архаике: он использовался, к примеру, в заклинательных формулах или гимнах, ритмически нагнетающих тот звуковой комплекс, который был характерен для сакрального имени.[18] Автор «Слова...» использует

---

[18] Ср. одну из широко распространенных магических формул, используемых в египетских ритуалах, — формулу (m rn. k) («в имени твоем, его, ее...»), т. е. «в качестве такого-то, будучи таким-то», согласно комментарию М. Э. Матье. В этой формуле, состоящей из двух частей, первая является пояснением божественного имени, причем ключевое слово поясняющей части (чаще всего это действие или свойство) и имя связаны аллитерацией: «Ты существуешь (hpr), став (hpr) в имени твоем Хепра», «Поднимаешься ты ('r. t) к нему... в имени твоем Урей (i'r. t)» и т. п. (*Матье М. Э.* Избранные труды по мифологии и идеологии Древнего Египта. М., 1996. С. 30—35). Иными словами, имя бога однозвучно тому, что он делает или чем он характерен.

Ф. де Соссюр принцип созвучий в древних метрических текстах называл не аллитерацией, а анаграммой. От аллитерации он отличается тем, что его причиной является не ритм, не стремление к музыкальной гармонии, а сознательный звуковой анализ слов: поэт целенаправленно повторяет в стихе слоги, принадлежащие тому сакральному имени, которому посвящен гимн. Особенно это очевидно в ведийских гимнах: «Можно взять любой гимн наудачу и убедиться в том, что, например, гимны, посвященные Agni angiras, представляют собой как бы целый ряд каламбурных созвучий, подобных girah (песни), anga (соединение) и т. п., что свидетельствует о главной заботе автора — подражать слогам священного имени» (цит. по: *Иванов Вяч. Вс.* Избранные труды по семиотике и история культуры. М., 1999. Т. 1. С. 620).

О. М. Фрейденберг объясняла повторяющиеся звуковые комплексы характерной для архаического языка слитностью «фонетико-семантической ткани, еще не развитой в части речи» (*Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. С. 674—676). Ср. ее замечание, тоже имеющее отношение к анаграмматической поэтике: «Основной закон мифологического, а затем и фольклорного сюжетосложения заключается в том, что значимость, выраженная в имени персонажа и, следовательно, в его метафорической сущности, развертывается в действие, составляющее мотив; герой делает только то, что семантически сам означает». Это обусловлено спецификой первобытного мышления, воспринимающего мир в тождествах и персонификациях: «воин — это «борьба»», «повар» — это «еда» и т. п., —

этот прием с обратной целью: «священная» анаграмматическая поэтика призвана «десакрализовать» имена половецких ханов, созвучные «троскотанию» сорок. Можно думать, что ироническое анаграммирование в данном случае призвано пародировать тотемистические культы половцев (в древнерусских текстах они именуются куманами / «лебедянами», так как одним из тотемов половцев был лебедь). Если Автор пользуется древним приемом в расчете на то, что его современникам, слушателям или читателям будет понятным смысл этой словесной игры, значит, прием еще жив в культуре его времени. Добавим, что рассматриваемый нами пример — не единственный в тексте «Слова...» случай использования анаграмматической поэтики.[19]

Итак, типичный для фольклора отрицательный параллелизм Автором «Слова...» довольно оригинально преобразован: утвердительная параллель здесь не столько отменяет отрицательную, сколько, напротив, благодаря анаграмме, даст прозрачный намек на свое тождество с ней.

3. И наконец, третий, собственно авторский вариант отрицательного параллелизма. Если формула Бояна предшествует приемам фольклорной стилистики, то авторский вариант открывает перспективу поэтической образности нового типа.

Автор «Слова...» начинает свое творение поэтологическим вступлением, отказываясь от традиционного песенного зачина, которым пользовался певец Боян: «Тогда пущашеть 10 соколовь на стадо лебедѣи, которыи дотечаше, та преди пѣснь пояше старому Ярославу, храброму Мстиславу...». Это уже знакомый нам пример орнитоморфной мифопоэтики — нераскрытой формулы, которая еще не получила своей «человеческой» параллели.

Песенный зачин Бояна приводится во вступлении «Слова...» как образец языка, отрицаемого Автором, как фон, обнажающий существо авторских стилевых новообразований. С по-

---

таким образом, действие героя тождественно ему самому, и персонаж, и мотив тождественны друг другу, мотив — действенная форма персонажа-персонификации (*Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. С. 223—224).

[19] Ср. наблюдения Т. М. Николаевой: анаграмма имени в «Слове...», как правило, предшествует самому имени, подготавливает его появление, например: «*к*р*а*сному *Р*оманови *С*вятъславличю». Но особенно показательна анаграмма имени «уноши князя» Ростислава: «...*р*ека *Ст*угна худу *стр*ую имея, пожр*ъ*ши чужи *р*учьи и *стр*угы, *ростр*ена к у*ст*у, уношу князю Ростиславу затвори днѣ...» (*Николаева Т. М.* Функционально-смысловая структура антитез и повторов в «Слове о полку Игореве») // «Слово о полку Игореве»: Комплексные исследования. М., 1988. С. 113, 124).

мощью отрицательного параллелизма Автор «Слова...» производит расшифровку «соколиной охоты» и соответственно отмену орнитоморфного «певца» («лебеди»), зачинающего песню. Сама интонация авторского комментария намекает на то, что пояснение мифопоэтического выражения осуществляется впервые. Автор обращается к «братии» как бы с неким еще не известным открытием: «Боянъ же, братие, не 10 соколовь на стадо лебедѣи пущаше, нъ своя вѣщиа пръсты на живая струны въскладаше, они же сами княземъ славу рокотаху».

Авторская расшифровка формулы Бояна А. Н. Веселовскому казалась искусственной, он видел в ней вырождение народной символики, так как в народной поэзии «сокол» — обычно жених, молодец, казак, воин.[20] Действительно, мифологема «соколиной охоты» особенно широкое применение нашла в свадебной лирике, где она символизирует брак (именно свадебный контекст позволяет распознать в ней бывший космогонический архетип: жених — сокол, солнце, победитель, укрощающий «ретивое» сердце невесты-лебеди). И все же есть ряд текстов, где старинная формула сохранилась в той же, что у Бояна, функции запева, зачина песни. Особенно близки к цитируемому в «Слове...» образцу две украинские песни, приведенные у М. А. Максимовича и П. П. Чубинского; они открываются таким запевом: «лебедь», избиваемая «орлом», обещает ему сказать «всю широкую» (истинную) правду и рассказывает далее о некоей кровавой битве.[21] Несколько иные варианты за-

---

[20] *Веселовский А. Н.* Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля. С. 145, 181.

[21] См.: *Максимович М.* Украинские народные песни. М., 1834. Ч. 1, кн. 1: Украинские думы. С. 116; *Чубинский П. П.* Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край, снаряженной Имп. Русским географическим обществом. Юго-западный отдел: Материалы и исслед. СПб., 1874. Т. 5: Песни любовные, семейные, бытовые и шуточные. С. 939, 943, 946, 957. Ср. вариант, приведенный у М. А. Максимовича (Ч. 1, кн. 2: Песни козацкие, былевые, № 36):

Ой на море, на море синеньком
Там плавала бела лебедонька
И з маленькими лебедятами.
Де ся взяв сизоперый орел,
Став лебедку бити й забивати,
Стала лебедка до ёго промовляти:
Ой не бій мене, сизоперий орлоньку,
Скажу тобе всю щирую правдоньку:

«Як у том месце у Кистрине
Да бьется Орда уже три дни...

певов отмечены А. А. Потебней: «на вершине чудесного дерева поет птица (соловей, голубица, пава и пр.)», или «сокол с высокого дерева видит то-то...», или «сокол выспрашивает у лебеди, где она была и что видела».[22] Во всех случаях «птица» поет то, что и является сюжетом песни (воинским или свадебным), при этом сам орнитоморфный «певец» зачина не получает никаких параллельных пояснений, его символика остается нераскрытой.

Какие основания были у Автора «Слова» именно для такой расшифровки «соколиной охоты» песенных запевов: «соколы» — персты, «лебеди» — струны?

Впечатление «искусственности» этих параллелей возникло у Весловского не случайно. Как давно установлено, выражение «своя вѣщиа пръсты на живая струны въскладаше» имеет аналогии в книжных источниках. Оно было обнаружено в нескольких древнерусских памятниках: в ближайшем к «Слову о полку Игореве» по времени «Слове на Лазарево воскресение» («накладая очитая (или многоочитая) персты на живыя струны»), в «Задонщине» (одна из редакций: «воскладоша горазная своя персты на живыя струны»), в Предисловии к «Хронографу» 1641 г. («и накладая на многогласные струны свои многоочитыя персты»); цитата из «Слова на Лазарево воскресение» использована в записи к «Зерцалу богословия» Кирилла Транквиллиона.[23] Во всех перечисленных источниках, кроме «Задонщины», где упомянут Боян, «живые» (или «многогласные») струны и «очитые» персты связаны с библейским певцом Давидом и везде отсутствует амплификация «они же сами ⟨...⟩ славу рокотаху». Древнерусский первоисточник этого устойчивого выражения не установлен, на эту роль могли бы

На близость песенных зачинов Бояна к этому варианту указала В. П. Адрианова-Перетц (*Адрианова-Перетц В. П.* Древнерусская литература и фольклор. Л., 1974. С. 116).

[22] *Потебня А. А.* Объяснения малорусских и сродных народных песен. Варшава, 1887. Т. 2: Колядки и щедровки. С. 223, 295—301.

[23] См.: *Рождественская М. В.* 1) «Слово о Лазаревом воскресении»: Характеристика редакций // Труды Отдела древнерусской литературы. Л., 1969. Т. 24. С. 64—67; 2) К литературной истории текста «Слова о Лазаревом воскресении» // Там же. Л., 1970. Т. 25. С. 53—59; 3) «Слово на Лазарево воскресение» в его отношении к «Слову о полку Игореве» // Русская и грузинская средневековые литературы. Тбилиси, 1992. С. 157—164; 4) Об одной записи к «Зерцалу богословия» Кирилла Транквиллиона // Исследования по древней и новой литературе. Л., 1987. С. 190—194; *Демин А. С.* «Слово о полку Игореве» и предисловие к «Хронографу» 1641 г. // «Слово о полку Игореве»: Памятники литературы и искусства XI—XVII веков. М., 1978. С. 87—94.

претендовать два текста — «Слово о полку Игореве» и «Слово на Лазарево воскресение», но, за отсутствием точных датировок, вопрос о первенстве их по отношению друг к другу до сих пор не решен со всей определенностью.

Ранее А. С. Николаевым было высказано предположение, что первоисточником образа «живых струн» можно считать гомилию Иоанна Златоуста, где использована такая аллегорическая оппозиция: Давидова «кифара с неодушевленными струнами» (аллегория Ветхого Завета) и «кифара с одушевленными струнами» / разум и язык христианской Церкви. В статье Николаева приведен очень интересный материал по музыкальной символике в святоотеческих текстах, но с его применением к «Слову о полку Игореве» трудно согласиться. Так, исследователь полагает, что Автору «Слова...» был известен непосредственно сам греческий оригинал Иоанна Златоуста, и метафора «живые струны» прямо предполагает образ одушевленных струн кифары-Церкви, что может намекать на принадлежность Бояна к Церкви, к христианской традиции.[24] В то же время, как считает исследователь, заимствованный из греческого текста образ «живых струн» расширен Автором «Слова...» с помощью амплификации «они же сами ⟨...⟩ славу рокотаху», отсылающей к мифологическому концепту «живого музыкального инструмента (одушевленного и в то же время дающего жизнь), который обретает вторую жизнь, будучи использован для истолкования выражения „живые струны"».[25] Кратко говоря, этот вывод исходит из предположения, что заимствованная аллегория (образ с открытой и однозначной семантикой) поясняется мифологемой (семантически закрытой формулой). Как же тогда читать все выражение целиком: как иносказание, подразумевающее церковную проповедь, или видеть в гуслях Бояна буквально одушевленный музыкальный инструмент, вопиющим образом отрицающий принадлежность певца христианской традиции?

«Живой» музыкальный инструмент — образ архетипический, он широко известен самым разным культурам, и вопрос о текстуальном первоисточнике, откуда он может быть заимствован, на наш взгляд, в принципе не может быть решен. Архетип не заимствуется, он — «ничей», не переходит по цепочке из текста в текст, принадлежит традиции и видоизменяется в зависимости от религиозно-духовных (и соответственно стилевых) перемен в той или иной культуре.

[24] См.: *Николаев А. С.* О возможном источнике выражения «живые струны» в «Слове о полку Игореве» // Труды Отдела древнерусской литературы. СПб., 2003. Т. 54. С. 566—568.

[25] Там же. С. 580.

В рамках коллективной, т. е. принципиально безавторской, традиции (фольклорной или церковно-дидактической) архетипическая формула имеет свою обусловленную тем или иным мировоззрением семантическую устойчивость, но если мы говорим об авторском и именно художественном тексте, каким является «Слово о полку Игореве», то должны учитывать, что критерием этого авторства является в первую очередь языкотворческая инициатива. Разве не эта задача поставлена в поэтологическом зачине «Слова...»? В статье Николаева утверждается, что «Слово...» отличается от произведений Бояна только «художественно, но не идейно».[26] С этим никак нельзя согласиться: если отличается «художественно», то это обусловлено отличием «идейным». Интерпретируя метафору «нъ своя вѣщиа пръсты на живая струны въскладаше, они же сами княземъ славу рокотаху», исследователь поочередно накладывает на нее то святоотеческий, то фольклорный контекст, не принимая во внимание сам текст, его стилевую самостоятельность. Но сходные мотивы в данном случае — лишь морфологические подобия, а не концептуальные тождества. Не столько во внешнем источнике, сколько именно в «художественности», т. е. в стилевой оригинальности «Слова...», нужно искать новый семантический «уклон» старого образа.

И здесь, на уровне стиля, обнаруживается, что Автор «Слова» сам указывает первоисточник своих метафор. Прием отрицательного параллелизма, устраняющий бывшее мифологическое тождество, позволяет увидеть, что «живые струны» — это понятийный заместитель отрицаемых поющих «лебедей», метафора соотнесена здесь со своим архаическим истоком. В контексте фольклора, как мы заметили выше, «птицы-певцы» остались нераскрытыми и непонятными. Но они понятны в контексте языческого мифа. Уже давно было замечено, что сам акт песнетворчества Бояна напоминает волхование — шаманское путешествие по трем зонам мирового древа.[27] Хорошо известно, что профессиональные певцы и музыканты вышли из сферы ритуала. Очевидно, оттуда же, из жреческого прошлого, ведет свое происхождение и музыкальный инструмент певца.

---

[26] Там же. С. 568.

[27] См.: *Шарыпкин Д. М.* Боян в «Слове о полку Игореве» и поэзия скальдов // Труды Отдела древнерусской литературы. Л., 1976. Т. 31. С. 14—22; *Евсюков В. В.* Шаманские реминисценции в древнерусской литературе: «Слово о полку Игореве» и «Задонщина» // Проблемы реконструкций в этнографии. Новосибирск, 1984. С. 80—84; *Соколова Л. В.* Зачин в «Слове о полку Игореве». С. 68—69.

«Соколиная охота» песенных зачинов Бояна заставляет вспомнить о священнодействии кама, сопровождающего свое пение ударами в магический бубен. Реальной силой шамана являются служебные «духи бубна», имеющие самый разный — и зооморфный, и орнитоморфный — облик, они сопровождают шамана в его экстатическом путешествии по зонам Вселенной. Способность самого шамана к различным метаморфозам демонстрирует его наряд, в котором большое место отводится орнитологическим элементам (перья, изображения-знаки птиц); есть предположение, что шаманский костюм — своего рода орнитофания (превращение в птицу способствует более легкому проникновению шамана в потусторонний мир). Музыкальный инструмент кама космологически универсален, он тождествен мировому древу. Кроме того, шаманский бубен — это и предок, предшественник и двойник кама, и его небесная жена, и верховоеездовое животное, меняющее свои изоморфные личины в зависимости от передвижений по различным зонам, и лодка, и, наконец, оружие — лук, с помощью которого шаман ведет войну со злыми духами. Магическое проникновение в потусторонние тайны понималось как «оборотничество», а также как «охота», «поединок», «брак». Наделенный многообразными функциями бубен шамана мыслился буквально «живым», т. е. особым, существом, обладающим самостоятельным бытием; существовал даже специальный обряд «оживления» бубна.[28]

Таким образом, «живые», «самоиграющие» гусли певца — наследство практики волхования, они отсылают к «одушевленному» инструменту жреца-шамана. Иными словами, гусли, возможно, некогда представлялись буквально «лебедями» — служебными «духами» волхва-прорицателя, посвящающими его в тайны мироздания. Не потому ли орнитоморфный «певец» в зачине народных песен остался нераскрытым (и по этой причине со временем был забыт его символический смысл), что в мифологическом прошлом он являл собой священного ритуального персонажа, с которым был связан особый комплекс запретов? На бывший орнитоморфно-зооморфный облик гуслей указывает сама их форма: они напоминают птичье крыло, часто увенчанное головой коня.

---

[28] См.: *Потапов Л. П.* Алтайский шаманизм. Л., 1991. С. 159—203. По словам Потапова, служебных «духов бубна» было множество и у каждого кама они индивидуальны (Там же. С. 66). О брачном подтексте камлания см.: *Штернберг Л. Я.* Первобытная религия в свете этнографии. Л., 1936. С. 354—360; *Элиаде М.* Шаманизм: Архаические техники экстаза. Киев, 2000. С. 154—155, 161—167.

Ритуальная функция гуслей в эпоху «Слова...», очевидно, еще не была забыта; об этом свидетельствуют, к примеру, изобразительные сюжеты серебряных браслетов, датируемых рубежом XII—XIII вв. На одном из них (браслет из Старой Рязани) изображен музыкант с крыловидными гуслями, сверху по обе стороны от его головы помещены две птицы. Интерпретируя композицию браслета, В. П. Даркевич отметил, что окружающие гусляра птицы — «всевидящие посредники между землей и небом» — могут олицетворять здесь «понятия подъема, восхождения, вдохновения, предсказания»; по птичьему граю и полету, как известно, гадали, пророчили о будущем и т. п.[29]

Музыкант-гусляр «серебряного фольклора» еще не отделен от обрядового действа, еще не вполне расстался со своим волховским прошлым. Его образ сопровождается сценами его метаморфоз, имеющих синкретический характер: на соседней створке браслета изображены грифон и два фантастических существа с головой самого музыканта, с фигурами, состоящими из переплетенных растительных, орнитоморфных и зооморфных элементов.[30]

Возвращаясь к «Слову о полку Игореве», отметим, что следы ритуально-мифологического контекста в этом памятнике очевиднее, чем присутствие гомилии Иоанна Златоуста. В этом убеждают и метаморфозы Бояна, и «соколиная охота» его пе-

---

[29] *Даркевич В. П.* Музыканты в искусстве Руси и вещий Боян // «Слово о полку Игореве» и его время. М., 1985. С. 332—333.

[30] Отдельные рудименты синкретической ритуальной семантики гуслей обнаруживаются и в народных песнях. Так, А. А. Потебня приводит ряд текстов, где в качестве тождественных объектов выступают «дерево», «гусли» и «девица» (весь этот семантический комплекс характерен и для шаманского бубна); заместителями «гуслей» могут выступать «голуби»: как «гусли», так и «голуби» переманивают на «чужую сторону». Такое замещение Потебне казалось непонятным, однако в равенстве функций «гуслей» и «голубей» просвечивает их прежняя ритуально-заклинательная равноценность (см.: *Потебня А. А.* Объяснения малорусских и сродных народных песен. Т. 2. С. 228, 541—542). Здесь к месту вспомнить и наблюдение М. А. Максимовича: «Живая струна Бояна, которая сама гремит песнь славы князьям, уподобленная лебедю, напоминает нам лебединое пение классической мифологии, показывает, что лебедь и у певца нашего был символом пения и звука вообще» (*Максимович М. А.* Собр. соч. Киев, 1880. Т. 3: Языкознание. История словесности. С. 548). Ср. гимн IV Каллимаха «К острову Делосу» (ст. 249—254), где рассказывается о происхождении семи струн лиры: это число установлено в знак того, что рождение дельфийского бога было воспето лебедями, совершившими семь кругов над Делосом (см.: Античные гимны. М., 1988. С. 162).

сенных зачинов. Образ «живых струн» мог совершенно естественно возникнуть из бывшего мифологического тождества гуслей-лебедей. Однако это не значит, что данный образ не имеет никакого отношения к литературной традиции. Его заимствованный характер доказывается тем, что к книжному контексту восходит все выражение целиком — «нъ своя вѣщиа пръсты на живая струны въскладаше». Именно оно с небольшими вариациями неоднократно повторяется в различных древнерусских текстах, обретя характер некоей застывшей формулы. Как нам кажется, можно поставить вопрос о первенстве этого выражения в «Слове на Лазарево воскресение»: «накладая очитая (или многоочитая) персты на живыя струны». Причем провоцируют признать это первенство не столько метафора «живые струны», сколько другая — «вещие персты». Эта метафора, на наш взгляд, вторична по отношению к «очитым перстам» певца Давида в «Слове на Лазарево воскресение». Почему можно так думать?

Во-первых, образ «очитых перстов» известен античной культуре: так, например, сохранилось два экфрасиса римского поэта Луксория, посвященных «изображению охотника с глазами на пальцах руки»: «...глаза потому у портрета ты видишь на пальцах, / Что обладала рука зоркая зреньем очей» (пер. Ф. Петровского).[31] «Зоркая рука» здесь — опыт и искусство охотника, дополняющие природное зрение. В Откровении Иоанна Богослова «многоочитой» мудростью, т. е. тоже неким сверхзрением, ведением Божьей правды, наделены находящиеся посреди и вокруг престола Вседержителя четверо животных, «исполненных очей спереди и сзади», — символы евангелистов (Откр. 4:6). На этом фоне «очитые персты» псалмопевца Давида (знак его пророческой прозорливости) выглядят новым, христианским претворением античного мифологического образа, осуществившимся, как можно предположить, в рамках византийской литературы. Косвенным подтверждением этому может служить искусство иконописи, по законам которого «руки» приравниваются к «лику» и даже в большей степени, чем глаза, выполняют функцию «отверстых духовных очей», являясь органом безмолвного общения с божеством. Буквально «очитыми перстами» (бликами-отметками на кончиках пальцев) наделяет Феофан Грек святых-столпников, узревших Фаворский свет (росписи церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде). Таким образом, есть основания думать, что образ

[31] Античные поэты об искусстве. [М.], 1938. С. 96; Поздняя латинская поэзия / Пер. с лат.; сост. и вступ. статья М. Гаспарова. М., 1982. С. 492.

«очитых перстов» не являлся созданием древнерусского книжника, а имел заимствованный характер и был использован в «Слове на Лазарево воскресение» независимо от текста «Слова о полку Игореве».

Во-вторых, легче допустить бóльший интерес Автора «Слова о полку Игореве» к апокрифическому «Слову на Лазарево воскресение», нежели к ортодоксальной гомилии Иоанна Златоуста. Этот интерес мог быть обусловлен прежде всего художественными целями: в «Слове на Лазарево воскресение» церковно-дидактический сюжет пронизан фольклорными элементами. Именно такой языковой и жанровый синтез — главная задача Автора «Слова о полку Игореве». Он сталкивает, преобразует и сплавляет «старые слова» мифа с языком литературы, и здесь нельзя не удивиться его поразительной языковой интуиции. Напомним: с помощью отрицательного параллелизма он производит замену: не «соколы», а «вещие персты». И вот эта замена непонятна без посредничества «очитых перстов» Давида. Дело в том, что мифологические «соколы» тоже олицетворяют понятие «дальнозоркости», «прозорливости», «вещего знания» (ср. упомянутый выше мотив народных песен: птица (сокол) видит с высокого дерева то, что происходит в мире). Но семантика «перстов» непосредственно из «соколов» не вытекает, смысловая связь между ними обнаруживается лишь через промежуточный образ «очитых перстов». Иными словами, метафора «вещие персты» — это авторская контаминация «соколов» и «очитых перстов» из «Слова на Лазарево воскресение», она является следствием прямого контакта книжного выражения с мифопоэтическим образом. Точно так же метафора «живые струны» вступает в органичный союз с генетически ей предшествующим мотивом «самоиграющих гуслей». Все это говорит о совершенно сознательной языкотворческой работе Автора: такая тонкая смысловая соотнесенность заимствованной книжной формулы с ее мифологическим первоистоком не может быть результатом поэтической рефлексии.

В свете этой эстетической задачи — синтеза «старых» и «новых» образных средств — особенно ярко высвечивается стилевая роль отрицательного параллелизма. Прием отрицания здесь имеет своею целью не только отделение и утверждение «человеческой» параллели в противовес «природной», он выполняет особую функцию переходной конструкции, являясь своего рода мостом — переходом от мифа к метафоре, к собственно поэтическому языку. В отличие от народной песни мы обнаруживаем в «Слове...» гораздо более сложную смысловую операцию: движение от семантического синкретизма мифа —

через расчленяющее его отрицание — к метафорическому синтезу. Отрицательный параллелизм со всей очевидностью обнаруживает здесь свою функцию стилевой границы. Поясним это подробнее.

Сначала вводится формула песенных зачинов Бояна: «Тогда пущащеть 10 соколовь на стадо лебедѣи, которыи дотечаше, та преди пѣснь пояше..». Мифопоэтическая формула, как мы упоминали, семантически универсальна, она есть эмбрион потенциально разных смыслов. С помощью отрицательного параллелизма Автор вычленяет из нее один из смыслов: не соколы, а персты, не лебеди, а струны. Образ «соколиной охоты» заменен реальным понятийным дубликатом — игрой на гуслях. Однако нельзя не заметить, что итоговой понятийной параллелью образ-миф не вытесняется всецело, напротив, если в книжном выражении связь с мифологическим истоком утеряна, то Автор «Слова...» оживляет эту связь, актуализирует образный след мифологических «соколов» и «лебедей» в книжной метафоре: не соколы, а персты, но «*вѣщиа* пръсты», не лебеди, а струны, но «*живая* струны», которые «сами ⟨...⟩ славу *рокотаху*». Метафора сохраняет в себе отзвук одушевляющего языка мифа. Миф и реальность в метафоре соединились, образуя новый суггестивный образ.

В метафоре происходит явление смысла, скрытого в «тайнике» мифологического образа, но образ как бывшее вместилище смысла продолжает оставаться в той же функции: разница между мифом и метафорой — та же, что между закрытым и открытым сосудом, между «смешанным» и «чистым» его содержанием (т. е. реальная семантика игры на гуслях — это по сути одна из «смесей» совокупной семантики «соколиной охоты», ставшая явной и самостоятельной).

Метафора переворачивает структуру мифа, зеркально трансформируя соотношение «человеческого» и «природного»: в мифе — их тождество представлено как антропоморфность природных явлений, в метафоре наоборот — свойства природы переносятся на человека. Заметим, что замена «антропоморфного» макрокосма на «натуралистический» микрокосм характерна именно для стадии генезиса поэтического образа. Это было отмечено еще А. Н. Веселовским, который писал по поводу метафорических новообразований: «И вот, не человек переносит себя в природу, в дерево, листок, утес, а природа переносится в человека, он сам как бы отражает процессы макрокосма».[32]

---

[32] *Веселовский А. Н.* Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля. С. 198.

Именно такой переворот демонстрирует Автор «Слова...», заменяя мифопоэтическую формулу Бояна на метафорический образ, сравним: у Бояна — «лебедь» «песнь пояше», у Автора — «живая струны» «сами славу ⟨...⟩ рокотаху». Очеловеченной «лебеди» противопоставлены наделенные природными свойствами «струны» гуслей. «Рокотаху» — звукоподражательный глагол, который «Словарь-справочник „Слова о полку Игореве"» не совсем точно переводит как 'издавать мелодичный звук'[33] и тем самым разрушает метафору. В. И. Даль определяет семантику этого глагола иначе: 'грохотать, греметь, зычно перекатываясь; звучать' («гром рокочет», «рокочущее море, волна»), в числе примеров такого значения указана и фраза из «Слова...». В словаре Даля отмечен также диалектный вариант «роктать» (о воде: 'кипеть, бить ключом', кроме того: 'ворчать, брюзжать').[34] По сообщению А. П. Евгеньевой, в псковских говорах глагол «рокотать» употребляется в значении 'издавать перекатывающиеся или раскатистые дробные звуки речи; пения; текущей с бульканьем воды и т. д.' («рокочут» люди = 'быстро говорят', 'песни поют'; «рокочет» ручей). В народных песнях обнаруживаются и «рокочущие» гусли, причем соотнесенные со щебетанием птиц: «То не гусли ли рокочут, не свирель ли говорит, / А то чибышек-воробушек по улице скакал, / Он и девушек, молодушек на игрище скликал...».[35] Глагол «рокотать», как можно заметить, хранит в себе отзвуки архаических представлений о космологической природе слова, говорения, пения. Согласно этим представлениям, говорит вся природа: «даром слова» обладает вода, «говорит»,

---

[33] Словарь-справочник «Слова о полку Игореве» / Сост. В. Л. Виноградова. М.; Л., 1978. Вып. 5. С. 52.

[34] *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. СПб., 1996. Т. 4. С. 102—103.

[35] *Евгеньева А. П.* Несколько замечаний к истории и употреблению в русском литературном языке слов «рокотать» и «трепетать» // Труды Отдела древнерусской литературы. Л., 1969. Т. 24. С. 26—30. Ср. «Концерт на вокзале» (1921) О. Мандельштама, где «рокот фортепьянный» — это, конечно же, прямая память о древнерусском «скальде». Но примечательно, что в других стихах Мандельштам эту же метафору опрокидывает снова в миф: «Кого же слушать мне? И вот, Гомер молчит, / И море черное, витийствуя, шумит / И с тяжким грохотом подходит к изголовью» — это уже в духе «поющей лебеди» Бояна. Подобная «мифологизация» метафоры — черта поэтики XX в. Для Автора же «Слова...» актуален процесс противоположный — претворение мифа в метафору. Так творится собственный язык поэзии — благодаря «знакомству слов», как выразился однажды Мандельштам; благодаря их смысловому разлучению при встрече мифа с реальностью, с историей, как сказал бы Автор «Слова...».

«пророчествует» шум листвы, «вещает» крик или полет по небу птицы, иными словами, на стадии архаики слово, речь, пение тождественны звукам и шумам природы.[36] Эта изначальная «природность» речи-пения посредством глагола «рокотаху» актуализируется Автором «Слова...» в книжной метафоре «живые струны», подразумевающей гусли певца.

Итак, авторскому стилевому преобразованию подвергаются и «старые слова» мифа, и заимствованные книжные иносказания. Нужно добавить, что синтезирующая разные стилевые системы авторская метафорика не может быть сведена ни к одному из своих истоков. Семантический итог такого синтеза не совпадает ни с мифопоэтическим концептом певца и его «живого» инструмента, ни с книжной, христианской аллегорией гуслей как языка и разума Церкви.

С одной стороны, посредством отрицательного параллелизма осуществляется демифологизация гуслей, выведение певца из сферы языческого ритуала. Боян — не волхв, и его пение — не магия; не хтоническая «лебедь» помогает ему постичь тайны прошедшего и происходящего, а владение поэтическим искусством («вещие персты» и «живые струны»). Но он, с другой стороны, и не христианский проповедник, не пророк Давид, восславляющий в «Слове на Лазарево воскресение» пришествие Христа-спасителя; Боян воспевал «пръвыхъ временъ усобицъ», и его струны «княземъ славу рокотаху».

«Слово о полку Игореве» — текст не фольклорный, но и не церковно-дидактический, это начало личной авторской поэзии. Поэтому выражение «своя вѣщиа пръсты на живая струны въскладаше, они же сами княземъ славу рокотаху», на наш взгляд, нужно читать в контексте поэтологического вступления как утверждение собственной (вне прошлых и нынешних ритуалов) сферы поэзии. Концепт «живых», «самоиграющих» гуслей певца является здесь следствием авторской рефлексии, он демонстрирует осознание самой природы мифопоэтической формулы или, другими словами, принципа традиционного песнетворчества: в этом выражении заключено понимание того, что за Бояна говорит-поет само слово, сама музыка — носители онтологизированного смысла, певца как автора не существует. Как шаман не волен в избрании своего инструмента, он фатально зависит от духов и от предков, так и традиционный певец творит «по внушению», т. е. под диктовку традиции. Традиция же в данном случае — устойчивая система космологических формул, заключающих в себе еще не расчле-

[36] См.: *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. С. 122.

нсннную природно-человеческую, объектно-субъектную тождественность семантики. «Ритуальным» воспроизведением словформул (как устным, так и письменным) противопоставлена установка поэта-автора на самостоятельное словотворчество.

Р. Ю. Данилевский

«СЕРДЕЧНОЕ ВООБРАЖЕНИЕ» КАК ЭЛЕМЕНТ ТВОРЧЕСТВА

Творчество — это наиболее важное свойство человеческого мозга...

Н. П. Бехтерева, «О мозге человека».

1. Энáргея

Мы — пчелы невидимого.

Р.-М. Рильке, из письма 1925 г.

У известного немецкого художника эпохи романтизма К.-Д. Фридриха есть картина «Монах на берегу моря». Там изображена маленькая человеческая фигурка перед безграничным морским простором. Этот образ хорошо передает состояние исследователя, решившего заняться темой, обозначенной в заголовке предлагаемой статьи. Коснувшись названной темы, автор вынужден признаться, что ощущает себя путником, вышедшим к берегу океана. Перед ним простирается бесконечный простор, который уходит за горизонт и едва ли не в Космос, — пространство неизведанного мира, пугающее своими глубинами, но неодолимо тянущее к себе.

Ощущение неизведанных пространств, переданное живописцем, совпадает, в сущности, с теми впечатлениями, которые вынесла из своих многолетних исследований мозга академик Н. П. Бехтерева. «Мы сейчас уже не у подножия вершины по имени „Мозг человека", — писала она. — Мы идем по склонам этого Эвереста, но чтобы подняться на вершину, нужно не видеть коридора колючей проволоки в жизни и обожествленной философии — в работе. Какой бы то ни было!». И там же:

© Р. Ю. Данилевский, 2011

«Возможности мозга человека практически неограниченны ⟨...⟩. Мозг *должен находиться в оптимальном режиме, который предоставляет в его распоряжение все его астрономические возможности*».[1] Сложнейшая работа мозговых клеток, которую можно изучать на молекулярном и даже, вероятно, на фотонном уровне, даст в виде результата, можно сказать, «производит» мысль. Материальность этого «продукта», — во всяком случае, материальность в привычном, т. е. вульгаризированном, ее понимании — остается под весьма большим вопросом. «И все-таки, что такое идеальное? Что такое мысль?» — эти вопросы были поставлены Бехтеревой и ею же сделана попытка наметить пути к ответам: «Получается, с точки зрения материалистов, — ничто. Но ведь она есть! Я думаю, пришло время хотя бы поставить вопросы, на которые сегодня трудно или даже невозможно найти ответ, для будущего нашей науки. И первый вопрос — я его снова и снова повторяю — что такое идеальное, что такое мысль?».[2]

Прежде всего можно предположить, что мысль — это и есть образ, т. е. некая, условно говоря, картина, «картинка», представимая в виде фигур людей и животных, пейзажа, строений и пр. Образ — проявление только одной из множества творческих возможностей мозга. Много места в деятельности этого удивительного сверхоргана занимает мир идей и чувств.[3] Важнейшую роль играет в ней, несомненно, речь, слово, качественно отличающее мозг человека от мозга всех других земных существ. Согласно Бехтеревой, мысль (всякая ли?), кажется, аналогична слову или «почти» сходится с ним.[4] Но если и эмоции, и речь заведомо связаны с образностью, которую то ли они стимулируют, то ли она вызывает их (вспомним о понятии внутренней формы слова как архетипической образности или о том, что запах розы приводит на память образ цветка), то, значит, образ и мысль очень близки друг к другу. В этой же цитируемой нами работе Бехтеревой приводится мнение канадского исследователя У. Т. Пенфильда, считающего, что сознание — это «сводные *картины* прошлого и настоящего».[5] Итак, сознание, мозг полны образов — и это уже качество, которое

---

[1] *Бехтерева Н.* О мозге человека: Размышления о главном. СПб., 1994. С. 97, 132 (разрядка наша. — *Р. Д.*).

[2] Там же. С. 95.

[3] Ср.: «...фактором, наиболее часто и существенно влияющим на состояние мозга здорового человека, являются эмоции» (Там же. С. 133).

[4] Ср.: «Мозг человека... его мысль лежит в начале всего, почти: „В начале было Слово"» (Там же. С. 127).

[5] Там же. С. 91 (курсив наш. — *Р. Д.*).

не разделяет, а объединяет мозг человека и мозг по меньшей мере высших животных. Может быть, более ранней ступенью к совершенству мышления, чем ступень речи, был образ?

Определение воображения можно представить себе как «образное мышление», получающее материал через органы ощущения внешнего мира (зрение, слух, обоняние, осязание). Схематически можно уподобить его процессу фотографирования или старинной камере-обскуре, получавшей уменьшенное и перевернутое изображение предметов с помощью светового луча. Но заметим сразу, что никогда — даже при фотографировании или других самых точных способах воспроизведения объекта — изображение не будет полностью идентично этому объекту. Оно не будет им. Таким образом, и это определение, и изложенный принцип создания мысленных образов, конечно же, крайне примитивны.

Оставляя в стороне оптику глаза и органические процессы, происходящие в нервной и мозговой ткани при получении образов внешнего мира, попытаемся разобраться, насколько возможно для неспециалиста, в психологии образного мышления. Образы дают возможность познавать мир, чтобы реагировать на его воздействия. В этом своем изначальном значении они доступны, насколько можно судить, и животным, иначе собаки или кошки не запоминали бы своих хозяев, птицы — своих гнезд и т. д. Образы наполняют наши сны и нашу память. Люди издавна сближают мечту и сон, образ и сон (вспомним хрестоматийный сон Татьяны в романе «Евгений Онегин»), обозначая мечту и сон одним и тем же словом — греза, dream, Traum, rêve.

Попробуем показать особую роль, которую играет в нашей памяти образ, на примере. Как символический образ действительности возьмем упоминавшуюся уже розу. Ее цвет, запах, плавная форма и нежность множества лепестков, шершавость и оттенки зелени кожистых листьев, раздражающая колкость шипов на стебле — составляют ее объемный, многогранный образ в нашем воображении даже и тогда, когда реального цветка перед нами нет. Роза остается в памяти, но образ цветка может быть вызван из памяти, как Эвридика из Аида. Одно дело, если просто вспомнится прекрасный цветок, и совсем другое — если образ розы превратится в Образ Розы:

Лишь розы увядают,
Амврозией дыша,
В Элизий улетает
Их легкая душа.

И там, где волны сонны
Забвение несут,
Их тени благовонны
Над Летою цветут.

Это уже не только «картинный» образ и память о нем; «благовонная тень» цветка превратилась в этом маленьком шедевре Пушкина 1825 г. в *художественный образ.* Символика розы, как известно, очень стара; чаще всего в поэзии это метафора расцветающей и увядающей юности, надежды, счастья, как например в лирике молодого Жуковского. От его «Песни» («Розы расцветают», 1815) отталкивается, возможно, Пушкин в стихотворении, процитированном нами. Но у Жуковского роза — все еще только символ, тогда как у Пушкина образ ее обретает художественную самостоятельность (оставаясь в глубине своей внутренней формы, конечно же, намеком на что-то, что шире понятия ее как цветка).[6] Перед нами совершается подлинное *чудо* преображения образа, если можно так сказать, извинившись перед читателем за тавтологию.

Перенесенный на бумагу с помощью букв или произнесенный вслух с помощью музыкально подобранных звуков и гармонически соединенных слов образ, — собственно, фантом цветка, давно утратившего плоть, — обретает нечто более прочное, чем материальность и память, — он обретает бессмертие, вечную жизнь, как ни выспренне это звучит. Он становится поэзией, литературой, явлением искусства. Он способен оживать в нашем воображении всякий раз, когда мы читаем пушкинское стихотворение, хотя, как мог заметить внимательный читатель, розы увядают уже в первой его строке. Зато они цветут «над Летою», предвещая свою литературную судьбу.

Так мы незаметно проскользнули через тонкую грань, отделяющую замысел от его осуществления, перешли от личного, интимного представления, от мысленной картинки к художест-

---

[6] О розе как весьма древнем и распространенном культурном символе см.: *Веселовский А. Н.* Из поэтики розы // *Веселовский А. Н.* Избр. статьи / Под общ. ред. М. П. Алексеева, В. А. Десницкого, В. М. Жирмунского и А. А. Смирнова. Л., 1939. С. 132—139; *Алексеев М. П.* Споры о стихотворении «Роза» // Алексеев М. П. Пушкин: Сравнительно-историческое исследование / Отв. ред. Г. В. Степанов, В. Н. Баскаков. Л., 1984. С. 337—387; *Дмитриева Н. Л.* Роза у Пушкина и Тургенева // Рус. лит. 2000. № 3. С. 101—105. Литературу по этой теме см.: *Берков П. Н.* Проблемы истории мировой культуры // Берков П. Н. Проблемы исторического развития литератур: Очерки. Л., 1981. С. 412—413.

венному образу. Эта грань оказывается на поверку целой вселенной, питающей искусство. Имя этой вселенной — *творчество*.

Нематериальную область культуры — мир идей, мысленных картин и связанных с ними чувств, еще не перелитых в форму художественных образов и не воплощенных в литературе, музыке, живописи, скульптуре, архитектуре и т. д. (прибавим к этому списку еще и кино и прочие новые виды искусств, возникшие на новых технических принципах), Г.-Э. Лессинг назвал еще в XVIII в., вслед за античными филологами, *эна́ргеей* (*энаргейей*). Хотелось бы показать, что без нее невозможны, по-видимому, ни творческая деятельность, ни существование культуры вообще.

К мысли об особой роли воображения в художественном творчестве Лессинг пришел, разумеется, не первым. Зачатки ее можно усмотреть у Сократа в изложении Платона (мысль о «ясном знании» в диалоге «Федон»); более определенно она выражена в «Поэтике» Аристотеля, который вообще дал Лессингу многое, включая методологию эстетического анализа. Строгий систематизатор, Аристотель определил функцию воображения как создание фабулы, для чего поэт должен заранее «видеть все ясным образом и как бы присутствовать при исполнении событий».[7] Но Лессингу принадлежит заслуга нового осмысления роли воображения. Оно оказалось не только способом создания фабул, измышления сюжетов, порядка следования эпизодов произведения. Воображение было понято в сущности иначе — как *источник* творчества.

Рассуждая в своем трактате «Лаокоон» об отношениях между поэзией и изобразительными искусствами, Лессинг увидел за «нематериальной», словесной картиной, созданной поэтом, нечто еще менее материальное, чем слово. В главе XIV трактата он писал (в значительной степени корректируем существующий русский перевод): «Поэтическая картина не есть непременно то, что должно быть превращено живописцем в картину материальную; но каждая отдельная черта, каждое сочетание нескольких черт, посредством которых поэт придает такую жизненность описываемому предмету, что он представляется нам яснее, чем слова поэта, — и являют собой живописание, картину, приближающие нас к той степени иллюзии, к которой

---

[7] См.: *Аристотель.* Об искусстве поэзии / Пер. с древнегреч. В. Г. Аппельрота; Ред., пер. и коммент. Ф. А. Петровского. М., 1957. С. 94. Ср.: *Платон.* Избранные диалоги / Пер. с древнегреч. В. Асмуса; Ред. перевода А. Егунов. М., 1965. С. 339.

особенно способна материальная картина и которую можно скорее и легче всего из этой картины извлечь».[8]

Самого мыслителя смутило в этой его собственной лексике понятие «картина» (по-немецки — «Bild», слово столь же многозначное, как и в русском языке), и он сделал к этому месту трактата примечание, которое было, к сожалению, плохо понято русскими переводчиками и всегда передавалось очень неточно. Лессинг писал следующее (приводим и в этом случае прежний русский перевод с нашими поправками): «То, что мы называем поэтическими картинами, древние называли фантазиями, как это можно видеть из Лонгина. А то, что мы зовем в этих картинах иллюзией, обманчивостью, звалось у них *энаргеей*. Поэтому-то кто-то из древних, как сообщает Плутарх (Моральные сочинения, т. II, издание Генр. Стефана, с. 1351), выразился так: „Поэтические фантазии, по причине их энаргеи, суть грезы бодрствующего". Я бы очень хотел, чтобы новейшие руководства по поэтическому искусству воспользовались этим названием и совершенно отказались бы от слова „картина". Они избавили бы нас этим от множества полусправедливых правил, главнейшим основанием для которых служит сходство произвольно избираемых наименований. Поэтические фантазии никто не стал бы ограничивать рамками материальной картины (т. е. произведением живописца. — *Р. Д.*); но как только мы начинаем называть сами фантазии поэтическими картинами, — сразу же возникает повод к заблуждениям».[9]

Итак, Лессинг предложил заменить метафорическое понятие «поэтическая картина» — или даже старое слово «фантазия» с широким и неопределенным значением — новым для европейской поэтики (хотя и безусловно старым по происхождению) термином *эна́ргея*. Смысл этого греческого слова, означающего «очевидность», «ясность», варьировался в европейской философии от Эпикура до Канта, но только Лессинг применил его к области искусства.

Русская эстетическая мысль второй половины XIX—XX в., находясь под преимущественным влиянием позитивизма и философского материализма и видя в Лессинге одного из предшественников теории литературного реализма, оставила круг лес-

[8] *Lessing G.-E.* Sämtliche Schriften / Hrsg. von K. Lachmann. 3. aufs neue durchgesehene und vermehrte Auflage, besorgt von F. Muncker. Stuttgart; Berlin; Leipzig, 1893. Bd. 9. S. 92. Ср.: *Лессинг Г.-Э.* Избранное / Пер. с нем. М., 1980. С. 432.

[9] *Лессинг Г.-Э.* Избранное. С. 530. Ср.: *Lessing G.-E.* Sämtliche Schriften. Bd. 9. S. 92.

синговских идей о *нематериальной реальности* как основе искусства, насколько известно, совершенно без внимания. Что касается немецких эстетиков, то они, как кажется, не очень интенсивно занимались идеей энергеи, если вообще занимались ею. И лишь сравнительно недавно на историю этой почти забытой гениальной догадки Лессинга обратил внимание русский германист, переводчик и историк культуры А. В. Михайлов. Возможно, это одна из важнейших идей, оставленных Лессингом последующим эпохам.[10]

Материалистическая эстетика усматривает, как мы знаем, критерий прекрасного в реальности, в жизни. В этом она с полным правом могла бы опереться и на Лессинга, вовсе не отрицавшего того очевидного факта, что реальность служит материалом всякому искусству. Бесспорно, Лессинг видел в искусстве отражение реального мира. Особенность взгляда Лессинга состояла, однако, в том, что немецкий мыслитель считал главным этапом формирования идеала прекрасного не действительность, а духовный мир человека, воображение, фантазию, для которой действительность поставляет лишь сырой материал. На примере известной позднеантичной скульптурной группы, изображающей троянского жреца Лаокоона с сыновьями, Лессинг показал, что даже если страдает изображенный ваятелем мифический герой, его страдания в нашем воображении реальны. Тем более в словесном искусстве, где «поэт придает такую жизненность описываемому предмету, что он представляется нам яснее, чем слова поэта...».[11]

Опираясь на монадологию Г.-В. Лейбница как на идею полного отражения мира реального в мире идеальном, разрабатывая поставленный основоположником эстетики А.-Г. Баумгартеном вопрос об особом, эстетическом познании мира, Лессинг отвел главную роль в искусстве человеческому *воображению*, которое одно способно, говоря современным языком, моделировать действительность. Это была подлинная революция в эстетике. Наука о прекрасном заново увидела свой предмет, обрела новое содержание, стала искусствоведением, литературоведением в нынешнем понимании смысла этих наук. Открылись пути для ее дальнейшего развития — в философии Канта, у Гете и Шиллера, у Гегеля, а в России — у Пушкина, Белинского, Чернышевского, в филологии и критике позднейших времен.

[10] См.: *Михайлов А. В.* О художественных метаморфозах в немецкой культуре XIX века // Михайлов А. В. Языки культуры: Учебное пособие по культурологии. М., 1997. С. 758, 760, 765, 767.

[11] *Лессинг Г.-Э.* Избранное. С. 432.

Одним из первых, еще до Канта, Лессинг взглянул на отношение искусства к действительности как на особый, эстетический способ миропознания. Лессинг еще пользовался термином «подражание», принятым в эстетике классицизма, но он придал ему совершенно новый смысл, лишенный какой бы то ни было механистичности. В некоторой степени, заметим, последняя присуща также и понятию «отражение», принятому в марксистской эстетике и заимствованному из физики.

Процесс преображения реальности в произведение искусства интересовал Лессинга в первую очередь не со стороны верности передачи (описания) материальных деталей и событий, но как процесс аналитический, вскрывающий смысл, суть явлений действительности. И это новое отношение к искусству Лессинг предпочел выразить по-новому — при помощи обновленного понятия «энергея».

В понимании А. В. Михайлова, энергея означает у Лессинга особую поэтическую реальность — мир, созданный воображением художника. Этот мир отнюдь не эфемерен. Как писал этот исследователь, перефразируя Лессинга, «поэт творит в действительном мире возможностей, и его фантазия, или воображение, есть реальная сила».[12] Творческий процесс начинает изучаться не в теории, а практически, собственно говоря, изнутри. Так Лессинг предварил на этапе эстетическом естественнонаучное изучение того органа, который осуществляет творчество и создает энергею, — изучение мозга. Таким же, если не еще более удивительным парадоксом, как изучение писателем или философом своего собственного творческого процесса, стало изучение человеческим мозгом самого мозга. Тем не менее парадокс этот совершенно реален,[13] хотя относится

---

[12] *Михайлов А. В.* Из истории эстетики «энергейи»: Бодмер и Брейтингер. Фюссли // Гетевские чтения. 1997 / Под ред. С. В. Тураева. М., 1997. С. 15 (вся статья, оставшаяся неоконченной, — С. 7—46). Понятие энергеи пересекается здесь со старой проблемой искусства как видимости (по-немецки «Schein»), как изображения того, чего якобы нет в реальности, но что все-таки наличествует в ней, хотя и в нематериальных формах (см., например: *Ammerlahn H.* Imagination und Wahrheit. Goethes Künstler-Bildungsroman «Wilhelm Meisters Lehrjahre»: Struktur, Symbolik, Poetologie. Würzburg, 2003; *Muschg A.* Der Schein trügt nicht: Über Goethe. Frankfurt am Main, 2004; *Hee-Ju Kim.* Der Schein des Seins: Zur Symbolik de Schleiers in Goethes «Wilhelm Meisters Lehrjahren»). Tübingen, 2005.

[13] Парадокс нарушает привычные представления, но может послужить отправной точкой для дальнейшего исследования. Ср. приведенный Н. П. Бехтеревой пример с так называемой «лентой Мёбиуса», которая имеет одностороннюю поверхность, хотя это противоречит, казалось бы,

к нематериальному объекту — мысли, воображению. Древняя философско-эстетическая и религиозная проблема самопознания прибрела новый смысл сначала в эстетике и затем в современном естествознании. Мозг взялся исследовать самого себя.[14]

Из всей этой огромной проблематики нас интересует, разумеется, круг вопросов о творчестве, а в нем — меньший круг вопросов о *художественном* творчестве, затем, чтобы еще более сузить задачу, — сегмент, относящийся к литературе, и, наконец, совсем конкретно — вопрос о роли воображения в литературном творчестве. т. е. вопрос о творческом воображении писателя, поэта, а также о читательском восприятии плодов этого воображения.

Конечно, это не узкий и не мелкий вопрос, хотя и, скорее, частный по отношению ко всему океану духовной жизни человека (если вернуться к метафоре, с которой началось наше рассуждение), но все-таки он сродни морю немалых размеров.

2. Сны наяву

Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне...

Пушкин. «Осень. (Отрывок)».

Выше упоминалась связь творчества со сном («грезы бодрствующего»). И в этом случае, как и ранее, мы не будем касаться естественнонаучной стороны вопроса — физиологии сновидений, а займемся лишь своим делом — знакомством с мнениями о креативности так называемого сна, или того состояния, которое мы привыкли в литературе считать сном. Строго говоря, для наших рассуждений «сон» — это метафора, передающая отрешенность сознания от текущих внешних событий, сосредоточение его внутри себя, на внутреннем созерцании образов или на течении мыслей и чувств. Для этого

всякому человеческому опыту: «Это то, чего быть не может, но есть...» (*Бехтерева Н. П.* О мозге человека: Размышления о главном С. 204).

[14] Некоторую растерянность науки о мозге и сознании перед парадоксом неизбежного «самоизучения» передает лауреат Нобелевской премии медик Г. Эдельман в своей книге «Свет разума. Как возникает сознание», вывод из которой немецкий журналист выразил так: «Наука о мозге не знает, нашла ли она то, что ищет» (см.: *Geyer Chr.* Die Hirnforschung weiß nicht, ob sie gefunden hat, was sie sucht // Kulturjournal des Goethe-Instituts. 2004. N 3. S. 42—43).

опять обратимся к Пушкину и к его роману в стихах. Влюбленный Евгений Онегин берет в руки книгу:

И что ж? Глаза его читали,
Но мысли были далеко;
Мечты, желания, печали
Теснились в душу глубоко.
Он меж печатными строками
Читал духовными глазами
Другие строки. В них-то он
Был совершенно углублен.
То были тайные преданья
Сердечной, темной старины,
Ни с чем не связанные сны,
Угрозы, толки, предсказанья,
Иль длинной сказки вздор живой,
Иль письма девы молодой.

И постепенно в усыпленье
И чувств и дум впадает он,
А перед ним воображенье
Свой пестрый мечет фараон
〈. . . . . .〉
Он так привык теряться в этом,
Что чуть с ума не своротил
Или не сделался поэтом.

(Глава восьмая,
строфы XXXVI—XXXVIII)

Если отвлечься от сюжета и особой психологической ситуации, то перед нами описание состояния, которое еще не привело к творчеству, но знакомо Пушкину именно как предварение творчества, ранний его этап. Онегин едва не «сделался поэтом», что в глазах читателя романтической эпохи могло почти совпасть с представлением о том, что герой «чуть с ума не своротил». Но ведь Онегин создан воображением поэта. Он, сам порождение «мечты», был, в свою очередь, занят мечтами. Мир воображения еще и удвоен был Пушкиным, что лишний раз демонстрирует нам сложность, многослойность, глубину этого иррсального, но реально существующего духовного мира. Мы не привыкли обращать внимание на этот парадокс, подобный тому, о котором уже было сказано, но Онегин, повторяем, — эфемерен, с точки зрения элементарной реальности, он плод пушкинского воображения, а значит, его переживания — это создание души Пушкина; они принадлежат автору, во всяком случае, сотворены из «материала» внутренней

жизни автора. Пушкин-поэт рассматривает сам себя творящего, в данном случае в несколько отстраненном виде, но в отрывке «Осень» (1833) уже видит себя непосредственно:

Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться наконец свободным проявленьем —
И тут ко мне идет незримый рой гостей,
Знакомцы давние, плоды мечты моей.

В обеих нами приведенных цитатах упоминается о состоянии, подобном сну. В произведениях Пушкина сновидение — довольно распространенный сюжетный ход и эстетически значимая тема.[15]

Метафорика сна как метафизического способа познать нечто важное несомненно такая же древняя, как сама культура, и уходит истоками в первобытную магию. Отметим, что религиозные люди относятся к сновидениям с осторожностью, как, впрочем, и ко всякой мечте и фантазии, поскольку церковь отдает себе отчет в многозначности и неясности сонных видений и их объяснений.[16] При всем этом видение — пророчество — прозрение, типологически родственные понятиям воображения и сна, занимают в христианстве и в Библии значительное место (например, в Откровении Св. Иоанна). Тем самым мы лишний раз убеждаемся в том, что проблематика сновидений далеко еще не проясненная и совершенно по-разному объясняемая область духовной и физической жизни человека.

В нашем случае речь идет о метафоре сна, обозначающей *только* работу творческого воображения. Литературное творчество уподобляли снам наяву многие — от Г.-Э. Лессинга до З. Фрейда. Для обозначения творческой фантазии последний даже пользовался термином «дневные сны» («Tagesträume»).[17] Начиная с романтиков и до интуитивизма XX в. сон сближался с такими понятиями, как вдохновение, фантазия, наитие, интуиция, которые квалифицировались, например, Б. Кроче как

[15] Анализ мотивов сна в творчестве Пушкина как текста в тексте см.: *Николаева Т. М.* От звука к тексту. М., 2000. С. 581—597.

[16] Ср.: «...во множестве сновидений ⟨...⟩ много суеты» (Еккл. 5:6). См. также: *Бухаркин П. Е.* Православная церковь и русская литература в XVIII—XIX веках: Проблема культурного диалога. СПб., 1996. С. 14—27.

[17] См.: *Фрейд З.* Введение в психоанализ: Лекции / Пер. с нем. М., 1989. С. 59—61.

«наивысшая реальность».[18] Представление о вдохновляющем сне давно бытует за пределами специальной литературы и стало общим местом культурного сознания. Известен рассказ о том, как Д. И. Менделеев увидал во сне свою таблицу химических элементов. Нечто подобное происходило с Г. Флобером, который писал И. Тэну в 1866 г.: «Воображение для меня столь же истинно, как и объективная реальность вещей ⟨...⟩. Окружающее исчезает. Я перестаю воспринимать все то, что вокруг меня. Я полностью отдаюсь этому состоянию».[19] Возвращаясь к поэзии, сошлемся на М. Цветаеву, которая в стихотворении 1920 г. создала из метафоры дневного сна тему творческих мук как наития:

Восхи́щенной и восхищённой,
Сны видящей средь бела дня,
Все спящей видели меня,
Никто меня не видел сонной.

И оттого, что целый день
Сны проплывают пред глазами,
Уж ночью мне ложиться — лень.
И вот, тоскующая тень,
Стою над спящими друзьями.

Но есть «сны наяву» иного рода. Один из источников воображения, если не главный арсенал его, — память, воспоминание. В эстетике барокко творческое воображение понималось как ars memorativa — искусство воспоминания.[20] Это представление дожило, по меньшей мере в Австрии, до XX в. Р.-М. Рильке называл поэтов пчелами, собирающими «мед видимого, чтобы наполнить им сокровищницу невидимого», но видимое преходяще: «Для ангелов „Элегий" (имеется в виду цикл Рильке «Дуинские элегии». — *Р. Д.*) все некогда бывшие замки и башни существуют, *ибо* они давно невидимы..».[21] Впрочем, в другую эпоху, для И. С. Тургенева, чья поэтика была теснейшим

[18] См. об этом: *Кузьмичев И. К.* Литературоведение XX в.: Кризис методологии: Лекции. Н. Новгород, 1999. С. 63—64.

[19] Цит. по: *Kesting M.* Ich-Figuration und Erzählerschachtelung: Zur Selbstreflexion der dichterischen Inagination // Germanisch-romanische Monatsschrift. Neue Folge. 1991. Bd. 41 (72). H. 1. S. 27.

[20] См.: *Alt P.-A.* Die Träume der Imagination: Zur Rolle der Einbildungskraft in der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts // Barock: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur / Hrsg. von H.-L. Arnold. 2002. Bd. 4. H. 154. S. 43.

[21] *Рильке Р.-М.* Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М., 1971. С. 305, 308 (пер. с нем. М. К. Баранович).

образом связана с традицией романтического элегизма, воображение также было равно воспоминанию: «...воображение реет и носится, как птица, и все так ясно движется и стоит перед глазами. Сердце то вдруг задрожит и забьется, страстно бросится вперед, то безвозвратно потонет в воспоминаниях. Вся жизнь развертывается легко и быстро, как свиток; всем своим прошедшим, всеми чувствами, силами, всею своею душою владеет человек» («Лес и степь», 1849).[22] Нет нужды цитировать здесь тургеневские «Стихотворения в прозе», напомним только о стихотворении «Как хороши, как свежи были розы» — классическом образце лирики, сотканной из воспоминаний и основанной на том же символе розы, о котором говорилось выше.

Обращение к воспоминаниям — для поэзии не новость. Одно из извечных занятий искусства — «вспоминать» реалии, переживания, черты жизни, ход событий. Но на некоторых этапах развития культуры воспоминание становится существенным элементом стиля эпохи или литературного направления, характерным мотивом поэзии. Оно в полной мере раскрывает свои творческие возможности, питая воображение поэта. Если не углубляться в доисторическую древность, где общим «воспоминанием» племени или рода являлся миф, то, насколько можно судить, в европейской литературе Нового времени было несколько периодов торжества ars memorativa. В эти периоды рациональный элемент никуда не исчезал, однако умалялся в своем значении, отступал в тень. На передний план выдвигался мир эмоций, так как воспоминание тесно связано с ним, а возможно, только чувства одни и гарантируют сохранность воспоминаний. Такими эпохами, на наш взгляд, были не только барокко,[23] но и романтизм и, пожалуй, эпоха модерна, во всяком случае, в ее символистском, неоромантическом варианте.[24] Из множества примеров упомянем вариацию на знакомую

---

[22] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч.: В 30 т. 2-е изд., испр. и доп. Соч. М., 1979. Т. 3. С. 358. Примечательны в этом отрывке глаголы, сочетающие стремительное движение и покой, словно указывая на относительность времени и пространства в мире воспоминаний.

[23] «Барокко отдает ⟨...⟩ предпочтение „внутреннему рисунку", воображению, замыслу» (*Лихачев Д. С.* Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. 3-е изд., испр. и доп. М., 1998. С. 94).

[24] «В начале XX века, в эпоху модернизма, синкретизм образного и понятийного начал возрождается и культивируется сознательно, после многовековой их разделенности и ей вопреки, под знаком ее преодоления в связи с кризисом рационалистической культуры» (*Жеребин А. И.* Вертикальная линия: Философская проза Австрии в русской перспективе. СПб., 2004. С. 5).

нам тему розы — в стихотворении Вяч. Иванова «Роза обручения» (1911), стилизованном под персидскую газель:

В бездонных снах, с кольцом любви забвенной
Обет одной любви хоронит роза... —

или мотив из венка сонетов «Corona astralis» (1909) М. Волошина:

Безумьем снов скитальный дух повит.
Как пчелы мы, отставшие от роя!..
Мы беглецы, и сзади наша Троя,
И зарево наш парус багрянит.

Ницшеанская переоценка ценностей — яркое проявление искусства воспоминания и вместе с тем это бунт против рационализма.

В искусстве барокко воспоминание выступает не явно,[25] чаще в виде осознания трагичности мира-театра (theatrum mundi), в представлении о хаотическом и опасном кружении событий вокруг человека, который спасается бегством в мистическое пространство «невидимого», в религию, пиетизм, в отшельничество («Симплиций Симплициссимус» Г.-Я.-К. Гриммельсгаузена) или в воображаемый и при этом иронически осмысляемый мир рыцарских романов («Дон Кихот» М. Сервантеса). По Я. Бёме, человеческая душа — это «глаз, обращенный внутрь» и созерцающий «вечную бездну».[26] Однако у таких гениальных писателей, как Сервантес, этот внутренний глаз обретает панорамное видение и начинает видеть окружающий мир и самого себя — жизнь индивидуальной души.

У романтиков и их предшественников воспоминание становится воспоминанием личным, переживанием индивидуальным.[27] Наследие барокко преобразуется: пиетизм — прямое общение с Богом, становится одним из источников сентиментализма, а идеи Бёме влияют на мировосприятие И.-В. Гете, творчество которого исторически предшествует романтизму.[28]

---

[25] Тем не менее исследователь немецкого барокко утверждает, что в искусстве XVII в. воображение являлось «ведущей фигурой», от которой зависело понимание действительности (см.: *Alt P.-A.* Die Träume der Imagination... S. 35).

[26] J. Böhmes Schriften / Ausgewählt und hrsg. von K. Kayser. Leipzig, 1935. S. 398.

[27] См.: *Husserl E.* Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung // Husserl E. Gesammelte Werke / Hrsg. von E. Marbach. The Hague, 1980. Bd. 23. S. 389 f.

[28] См.: *Kluckhohn P.* Die Auffasung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik. 2. Aufl. Halle, 1931. S. 176 f.

В русскую поэзию мотив воспоминаний пришел с элегией, с настроениями тоски, печали, разочарования, присущими этому жанру, вернее сверхжанровому комплексу мотивов, унаследованному от «Tristia» Овидия, от Тассо, Юнга и Грея, Жильбера и Парни,[29] от Гете, Шиллера и Байрона. Свой вклад в это лирическое печалование внесла русская народная, особенно женская, песня. Еще в XVIII в. записаны песни с таким зачином:

Ой, матушка, тошно, сударыня, грустно!
А я с той тоски-печали не могу ходити,
Сердечного-любезного не могу забыти...

В более поздней записи любовное воспоминание связывается со сном:

Как мне нынешнюю ночь малым-мало спалось,
Много во сне виделось:
Будто, будто, мамунюшка, казачок приходил,
Казачок молодой, разговорчивый такой,
Разговаривал со мной, с девчоночкой молодой.
Я проснулась — ужаснулась; здесь нету никого
И не слышно ничего...

Девица отправляется на напрасные поиски милого «в зеленые сады», но тот, в отличие от своего двойника из сна, «переменился»:

Уж ты день, ты мой день, день прекрасный, дорогой
Призакрылся темнотой, переменился милый мой...[30]

Сон и воспоминание, сами по себе явления ирреальные, способствуют раскрытию души, обусловливают лиризм в поэзии. Исповедальность становится характерной психологической чертой в эпоху Просвещения, особенно после выступлений Ж.-Ж. Руссо.[31] Человек начинает все прилежнее заниматься своей внутренней жизнью.

---

[29] См.: Французская элегия XVIII—XIX веков в переводах поэтов Пушкинской поры / Сост. В. Э. Вацуро. М., 1989.

[30] Еще один пример песни-воспоминания (записана в Вологодской губ.): «Чернобровый мальчик, черноглазый, Мой-ет миленький, хороший, Вложил мысли в мое сердце. Не могу друга забыти» (Великорусские народные песни / Изд. проф. А. И. Соболевским. СПб., 1898. Т. 4. С. 28, 341, 380—381).

[31] См., например: *Кочеткова Н. Д.* Литература русского сентиментализма: (Эстетические и художественные искания). СПб., 1994. С. 223—253.

Не возможно сердцу, ах! не иметь печали;
Очи такожде еще плакать не престали;
Друга милого весьма не могу забыти... —

пробует перо В. К. Тредиаковский еще в 1735 г., пока больше руководствуясь жанром, чем личным чувством, создавая формулы-клише, как это делает народная песня. А спустя почти век К. Н. Батюшков уже вырывается из жанровых рамок. Он пишет об условной пастушке, но его «хранитель-гений» — это уже *личный* гений, а «память сердца» вовсе не условна («Мой гений», 1815).[32] В пушкинское время «байроновские произведения читаются ⟨...⟩ как исповедь собственного сердца».[33]

Лирические откровения в свою очередь ведут за собой мотивы сновидений и грез,[34] обычно о любви, подчас о Вселенной (в стихотворении Ф. И. Тютчева 1830 г.):

Как океан объемлет шар земной,
Земная жизнь кругом объята снами;
Настанет ночь — и звучными волнами
Стихия бьет о берег свой.

Самым ярким, классическим певцом ars memorativa стал в русской поэзии В. А. Жуковский. Именно у него воспоминание превратилось в один из несущих элементов поэтики, вполне проявило свою творческую силу. И знаем мы об этом благодаря известной монографии А. Н. Веселовского о Жуковском — поэте «чувства и сердечного воображения» (1904).[35]

Первым из отечественных филологов А. Н. Веселовский вплотную подошел к проблеме фантазии (воображения) как составной части эстетической системы. Эмоции и «сердечное воображение» могут играть ведущую роль в поэтике определенного автора, и это помогает осознать значение фантазии, или,

---

[32] Ср.: «...Батюшков значительно расширяет эмоциональный диапазон элегии, отказываясь от шаблонных сентиментальных схем» (*Фридман Н. В.* Поэзия Батюшкова. М., 1971. С. 270).

[33] *Фомичев С. А.* Поэзия Пушкина: Творческая эволюция. Л., 1986. С. 66.

[34] Ср.: «...Аббт и Гердер проводили аналогию между элегией и сонным видением, где соединяются в одно целое творческая сила и реальное впечатление, где самый тон стихотворения требует прежде всего резонанса читательской души» (*Вацуро В. Э.* Лирика Пушкинской поры: «Элегическая школа». СПб., 1994. С. 69).

[35] *Веселовский А. Н.* Жуковский: Поэзия чувства и «сердечного воображения». М., 1999.

если прибегнуть к термину Лессинга, значение энергеи в творческом процессе.

Возможности фантазии издавна привлекали к себе внимание поэтов. Ее игрой увлекался К.-М. Виланд, создавая в немецкой словесности свой легкий, иронично-чувствительный стиль рококо. В рассуждениях о специфике искусства («О патетическом», 1796) Ф. Шиллер не раз возвращался к мысли о плодотворности иллюзии, о ее особой истинности. «Поэтическая правда состоит не в том, что нечто действительно случилось, — писал он, — но в том, что это могло случиться, т. е. во внутренней возможности события». И далее: «Поэзия должна держать путь не через холодную область мысли ⟨...⟩. Она должна попасть в сердце, ибо из сердца она и проистекала...».[36] Также и И.-В. Гете противопоставлял в поэзии фантазию рассуждениям (допуская их лишь для прозы). Фантазия «имеет свои собственные законы, которыми не может и не должен руководствоваться рассудок». У нее иная творческая задача. «Если бы фантазия не создавала *непостижимого для рассудка*, ей была бы грош цена».[37]

В поэзии Жуковского фантазия всевластна и полноправна. Иногда она светла и лучезарна, «любимица Зевсова, Богиня-Фантазия», как в вольном переложении стихотворения Гете «Моя богиня» (1809). Затем она порождает страшный сон Светланы (от которого можно еще, правда, весело пробудиться), превращается в романтический «призрак», в «мимопролетевшего знакомого гения», в «таинственного посетителя», приносящего вместе с вдохновением меланхолические воспоминания или надежду на счастье «там». Мечтательное воспоминание становится источником поэзии:

Минувших дней очарованье,
Зачем опять воскресло ты?
Кто разбудил воспоминанье
И замолчавшие мечты?
Шепнул душе привет бывалой;
Душе блеснул знакомый взор;
И зримо ей минуту стало
Незримое с давнишних пор.

«Песня» (1818)

---

[36] Schillers Werke: Nationalausgabe. Weimar, 1962. Bd. 20. S. 218—219.

[37] *Эккерман И.-П.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни / Пер. с нем. Н. Ман. Ереван, 1988. С. 233 (курсив наш. — *Р. Д.*).

Воспоминание открывает дорогу в интимные области души. В исследовательском подходе А. Н. Весловского новым было то, что — в отличие от своей «Исторической поэтики» — на этот раз он сделал объектом изучения прежде всего не слово как таковое, а *личность*, неповторимую индивидуальную внутреннюю жизнь поэта. «Нам важны именно эти мелкие черты, трепещущие жизнью, они объяснят нам личное в Жуковском, человеке и поэте, потому что бóльшая часть Жуковского — в его поэзии», — так начинает Весловский свою книгу.[38] Поэзия Жуковского — это «мир души, воспитание довлеющей себе и Богу личности».[39] И автор приводит формулу А. И. Тургенева, написавшего в одном из писем, что Жуковский «*положил на ноты звук своего сердца или сердечного воображения*».[40]

В задачу Весловского входило определение места поэта в русской литературе и выяснение положения его по отношению к европейскому романтизму.[41] Впервые проведенное тщательное изучение наследия Жуковского привело ученого к выводу о том, что поэт был во многом близок к романтическому направлению, особенно в его, так сказать, классическом, немецком варианте (представленном, например, творчеством Новалиса).

Обратим внимание на предложенное Весловским определение сути немецкого романтизма: «Что такое поэзия, искусство? Жизнь, природа — отражение бесконечного, но отражение неполное, призрачное; угадать полноту идеала в оболочке конечного может лишь мистически-вдохновенное чувство поэта. Шеллинг назовет его интеллектуальным прозрением, романтики припоминали выражение старого мистика Бёме: der Blitz, молниеносное откровение. Оно-то и раскрывает смысл реальности, которая сама по себе мертва...».[42] Это определение действительно похоже на то, о чем писал Жуковский в 1819 г. в программном стихотворении «Невыразимое. (Отрывок)», фрагменты которого мы здесь приводим:

---

[38] *Веселовский А. Н.* В. А. Жуковский: Поэзия чувства и «сердечного воображения». С. 10.

[39] Там же. С. 12.

[40] Цит. по: Там же. С. 223.

[41] О новаторской позиции ученого см.: *Маркович В. М.* Книга Весловского «В. А. Жуковский. Поэзия чувства и „сердечного воображения"» и ее судьба в отечественном литературоведении // Наследие Александра Весловского: Исслед. и материалы. СПб., 1992. С. 179—207.

[42] *Веселовский А. Н.* В. А. Жуковский: Поэзия чувства и «сердечного воображения». С. 372.

Что наш язык земной пред дивною природой?..
Нельзя ли в мертвое живое передать?
Кто мог создание в словах пересоздать?
Невыразимое подвластно ль выраженью?..
Святые таинства, лишь сердце знает вас.
Не часто ли в величественный час
Вечернего земли преображенья —
Когда душа смятенная полна
Пророчеством великого виденья
И в беспредельное унесена —
Спирается в груди болезненное чувство,
Хотим прекрасное в полете удержать,
Ненареченному хотим названье дать —
И обессиленно безмолвствует искусство?

Нетрудно увидеть, что, разделяя с немецким романтизмом представление о скрытом смысле реальности, Жуковский, в отличие от романтиков, находит «невыразимое», тайну в самой природе, а не вне ее. Эта точка зрения, как замечает современная исследовательница, ближе к идеям веймарской классики Гете и Шиллера, нежели собственно к романтизму.[43] Для Жуковского, как и для романтиков, «жизнь и поэзия — одно» (из стихотворения «Я Музу юную бывало...», 1822). Однако если Веселовский в духе того времени, когда он писал свою книгу, считал, что «романтики — символисты ⟨...⟩ по призванию и теории»,[44] то для Жуковского действительность — это никак не символическая, а вполне реальная форма выражения «невыразимого». При этом, конечно же, в творчестве (и что одно и то же — в воображении, в душе) реальный мир трансформируется, подобно тому как земное должно преобразиться в мире горнем:

И ангел от земли в сиянье предо мной
Взлетает; на лице величие смиренья;
Взор к небу устремлен; над юною главой
Горит звезда преображенья.

«Славянка. Элегия» (1815)

---

[43] См.: *Шаманская Л. П.* Жуковский и Шиллер: поэтический перевод в контексте русской литературы: Монографическое исследование. М., 2000. С. 25. Как заметил В. Э. Вацуро, мысль о неспособности языка передать всю полноту переживания появилась ранее романтизма; ее можно найти, например, в «Философских письмах» Ф. Шиллера или в его дистихе «Язык» (см.: *Вацуро В. Э.* Лирика Пушкинской поры: «Элегическая школа». С. 65—66).

[44] *Веселовский А. Н.* В. А. Жуковский: Поэзия чувства и «сердечного воображения». С. 373.

Это не совсем романтическое миропонимание. Жуковский, если можно так сказать, *проще*. «До конца он пиетист с идеалом Schöne Seele ⟨прекрасной души — *нем.*⟩ и выспренней дружбы; поэзия для него религиозное откровение ⟨...⟩ дошиллеровское отождествление поэзии и добродетели заменяется требованием, что поэт должен быть чист душой, тогда только его слово будет благодатно», — так считает Веселовский и, сравнивая Жуковского с немецкими романтиками, поясняет: «Он не символист их стиля, в сравнении с ними его можно бы назвать классиком; он прост, его чудесное носит специальный характер Юнговых „Ночей" и „Оссиана": оно либо лунное, загробное, либо просто сказочно-страшное. И его притягивает „невыразимое", „неизреченное"; оно и есть прекрасное: недаром он так часто возвращался к толкованию афоризма Руссо: „il n'y a de beau que ce qui n'est pas" ⟨«прекрасно только то, чего не существует» — *фр.*⟩».[45]

Веселовский подошел вплотную к явлению, которое нас интересует, а именно к *фантазии* Жуковского, к тому, что ученый определил вслед за А. И. Тургеневым как «сердечное воображение». Согласимся с тем, что «*воспоминание* и *ожиданье* чего-то за таинственными пределами — вот две основные ноты любовной поэзии Жуковского...»,[46] но примем во внимание, что в ней отразился еще и мир его энергеи — фантастики и сентиментальной рефлексии. И все это произрастает на мощной «лирике чувства»,[47] на той единственной в своем роде почве, которая определяет характер всех мыслей и впечатлений поэта.

В своей статье о басне (1809) Жуковский назвал поэзию фантастическим «мысленным миром, который создан ⟨...⟩ воображением» и обладает «прелестью чудесного».[48] Это, как пояснил затем В. Г. Белинский в статье «Русская литература в 1841 г.» (1842), — «мир чудес внутреннего духа».[49] Но этот мысленный миф фиксируется в словах, в стихе, форма — «звуковая образность» (Е. Г. Эткинд), «гармоническая точность» (Л. Я. Гинзбург)[50] — становится словесной плотью, неотъемле-

---

[45] Там же. С. 371, 378. Собственно говоря, эстетическое отношение искусства к действительности могло пониматься как отношение этическое также И. Кантом и особенно Шиллером (в его «Письмах об эстетическом воспитании человека»).

[46] Там же. С. 205.

[47] Определение А. Н. Веселовского (Там же).

[48] *Жуковский В. А.* Соч. М., 1954. С. 508—510.

[49] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1954. Т. 5. С. 550.

[50] См.: *Эткинд Е.* Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. Л., 1973. С. 83; *Гинзбург Л.* О лирике. 2-е изд. Л., 1974. С. 73.

мой частью энергеи. *Слово* ведь и повествует о тайном внутреннем мире поэта:

Он лежал без движенья, как будто по тяжкой работе
Руки свои опустив. Голову тихо склоня,
Долго стоял я над ним, один, смотря со вниманьем
Мертвому прямо в глаза; были закрыты глаза,
Было лицо его мне так знакомо, и было заметно,
Что выражалось на нем...

«А. С. Пушкин» (1837)

По внешнему содержанию, это зарисовка Пушкина на смертном одре. Гекзаметр начинается дактилической стопой с однодольной паузой после слова «Он», что создаст тяжкое смысловое ударение на этом первом, односложном слове, равносильное античному спондею. И это слово «поется» (один слог как бы растягивается на два), задавая торжественно-печальный тон всему стихотворению. Далее цезуры, мерно падая, вслед за первым словом, словно отсчитывают удары погребального колокола. Чередование звуков «ж» и «з», подударное «о» дополняют этот звуковой образ, который, конечно, Жуковский не мог передать в своем благоговейном карандашном рисунке, запечатлевшем облик умершего поэта. Можно обратить внимание еще и на выразительный синтаксис (два деепричастных оборота во втором стихе, связывающие покойного и живого поэтов), на горестное повторение одного и того же слова «глаза» в четвертом стихе. Двенадцать гекзаметров этого небольшого стихотворения передают целый мир чувств, отношений; это мысли Жуковского о пушкинском гении и вместе с тем это плач по усопшему.

В целом перед нами, мы надеемся, достаточно убедительное доказательство энаргической основы поэзии как *сна наяву*. Она погружает автора, а за ним и читателя в колдовское состояние вне времени. Мы каждый раз заново переживаем смерть Пушкина как сиюминутное событие, понимая, что поэт скончался и что прах его истлел, но твердо зная совершенно противоположное — что смерти для него нет:

...мнилося мне, что ему
В этот миг предстояло как будто какое виденье,
Что-то сбывалось над ним, и спросить мне хотелось:
что видишь?

Действительно, энаргея делает незримое зримым, во всяком случае понятным, доступным для внутреннего зрения не как «картинка», а как мысль-чувство. В этом случае к Жуковскому

вполне можно отнести то, что сказал Веселовский о поэтике романтизма: «Когда за объективной видимостью таится другая, незримая (многозначительный оксюморон — «незримая видимость». — *Р. Д.*), она не описательна, не вызывает непосредственно на рефлексию; надо, чтобы в читателе явилось то особое расположение чувства, то настроение (Stimmung), которое сделало бы его внутренне зрячим, способным угадывать бесконечное в конечном, невыразимое в призрачном».[51] Особая эмоциональная настроенность лирики Жуковского, выходящей за пределы зримых образов, в мир чувств, позволяет сближать ее воздействие с музыкальными впечатлениями. Сам поэт ощущал это, соединив действие музыки с состоянием погруженности в сон — полного подчинения чувству гармонии (стихотворение «Сон», 1816).[52]

В рассуждениях Веселовского о внутреннем зрении читателя угадываются начатки будущей рецептивной эстетики и находит подтверждение догадка о передаче читателю авторской энергеи прежде всего по «силовым линиям» эмоций. «Но какую великую силу приобретает убеждение разума, когда оно становится *опытом сердца*», — написал однажды Жуковский.[53] «Мысли кипят, душа живет и возвышается ⟨...⟩ а вместе с поэтом живут его жизнью и те, кои его понимают, — цитирует Веселовский слова Жуковского, — и при том, что́ он (поэт. — *Р. Д.*) выражает словом и звуком, есть еще в запасе и то, чему нет выражения, но что потому-то и прекрасно. Il n'y a de beau que ce qui n'est pas».[54] В другом месте Жуковский писал об иррациональном происхождении и воздействии поэтического слова: «Что такое истинная поэзия? Откровение в теснейшем смысле».[55]

Подтверждается мысль Н. П. Бехтеревой о саморегуляции и кажущейся «избыточности» мозга, который действует самосто-

---

[51] *Веселовский А. Н.* В. А. Жуковский: Поэзия чувства и «сердечного воображения». С. 375.

[52] Если верно, что «музыкальные теории стиха несостоятельны» (см.: *Холшевников В. Е.* Что такое русский стих // Мысль, вооруженная рифмами: Поэтическая антология по истории русского стиха. Л., 1984. С. 6), то сближение рецепции поэзии с впечатлениями от музыки, как видим, имеет под собой некоторые основания.

[53] *Жуковский В. А.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 548 (письмо к Н. В. Гоголю от 20 февраля (4 марта) 1847 г.).

[54] *Веселовский А. Н.* В. А. Жуковский: Поэзия чувства и «сердечного воображения». С. 212.

[55] *Жуковский В. А.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 600 (письмо к И. И. Козлову от 27 января (8 февраля) 1833 г.).

ятельно, независимо от желания и воли личности. Воображение работает подобно сну, «невольно», по своим внутренним законам, а воображение особое, творческое способно сохранять и доводить возникающие текучие образы, картины, «призрачные» ассоциации до такой степени ясности и отчетливости, что они могут быть воплощены в слове (или в изображении, в музыке, танце и т. д.). «Творчество можно описывать по-разному. В том числе и как мыслительную деятельность, развивающуюся на базе известного, но как бы „воспаряющую" над ним».[56]

Сон наяву превращается в явь литературного слова, которое, в свою очередь, порождает в читательском восприятии новые варианты образов и словосочетаний, а те могут вновь и вновь, практически бесконечное число раз, создавать цепи новых художественных перевоплощений и переосмыслений, как это произошло в нашем примере с образом розы. Получается, что энергическое пространство бесконечно, но оно, в отличие от условий нашего материального мира, оторвано от времени, которое не имеет значения в этом мысленном космосе. Там и розы не отцветают, и Пушкин не умер. Комментируя описательную поэзию А. А. Дельвига, В. Э. Вацуро вернулся к мысли Лессинга о свойстве воображения воскрешать жизнь, поскольку зафиксированное в нем «мгновение, остановленное искусством, становится непреходящим».[57]

С точки зрения Жуковского, который осознанно положил в основу своего творчества собственный эмоциональный мир, его переводы не отличались от его оригинальных творений. «Для нас важно то, что Жуковский давал в чужом не только *свое*, но и всего себя», — подчеркнул Веселовский эту особенность Жуковского-поэта.[58] Индивидуальное качество Жуковского — способность эмоционально «воспарить» или над сюжетом, или над словесной формулой, или над известным уже образом — явилось той неизъяснимой (именно *неизъяснимой*) силой, которая затем стимулировала творчество поколений русских поэтов, даже творчество гениального Пушкина, питала их поэзию эмоциями и «пленительной сладостью» стиховых созвучий.

---

[56] *Бехтерева Н. П.* О мозге человека: Размышления о главном. С. 89.

[57] *Вацуро В. Э.* Дельвиг и искусство // Вацуро В. Э. Записки комментатора. СПб., 1994. С. 200.

[58] *Веселовский А. Н.* В. А. Жуковский: Поэзия чувства и «сердечного воображения». С. 401.

3. Театр-для-себя и текст для читателя

...представить их на театре так живо, как представляешь их себе при чтении, дело невозможное.

У. Брекер, «Нечто о пьесах Вильяма Шекспира».

«Этот мир слишком для меня тесен. Потому я создал сам себе новый мир в своей голове — и, о горе мне! — когда я хочу настигнуть его, — оказывается, что это всего лишь сны». Так писал в своем дневнике швейцарский писатель XVIII в. У. Брекер. Уроженец и житель глухой провинции, занятый крестьянским трудом и почти не знакомый с театром, Брекер отчаянно увлекся пьесами Шекспира, которые только что были тогда, в 1770-х гг., переведены в Швейцарии на немецкий язык. «Эта пьеса кажется мне одной из самых лучших, — пишет он о «Короле Лире», — она взбудоражила всю мою душу — я читал и не мог оторваться, охваченный страстями, — то пламенея гневом, то сострадая до слез, то полный надежды, то досады, то сердечного волнения. Я был весь там, в тех временах, во всех этих местах...». О «Гамлете»: «Хотелось бы мне видеть эту пьесу на сцене. Но сразу же думаю, т. е. мне представляется, что, может быть, этого и не нужно. Ее наверняка испортили бы. Мне не верится, будто легко найти внешность, которая подошла бы к характеру Гамлета. Королей и их Гертруд превеликое множество, Полониев, Розенкранцев и Гильденстернов — также. Но те сцены, где появляется призрак в полном вооружении и где выступают могильщики и несут к вечному покою тихо спящую голубку (Офелию. — *Р. Д.*), будут, конечно, исковерканы. Нет, представить их на театре так живо, как представляешь их себе при чтении, дело невозможное». Брекер обращается к Шекспиру как к своему современнику и собеседнику: «Ты меня развлекал, веселил и радовал, так что тысячи часов исчезали в приятнейших мечтаниях. Ты — мой целитель. ⟨...⟩ Наскоро заканчивал я свою работу и летел стрелой на театр, чтобы в полном покое рассматривать поучительные сцены. Полночи пролетало как одна минута, и сон не касался моих глаз».[59] Театр здесь — это театр мысленный, чтение, а сон подлинный заменятся мечтаниями над книгой.

Любое чтение драматических произведений естественно связано с этим театром-для-себя, причем впечатления, навсян-

---

[59] *Брекер У.* История жизни и подлинные похождения бедного человека из Токкенбурга / Пер. с нем. СПб., 2003. С. 344, 353, 432.

ные читаемым текстом, едва ли зависят от жанра или рода литературы, разве что от степени ее художественной выразительности.[60] Существует даже понятие драмы для чтения, или книжной драмы, прямо рассчитанной на читательское воображение. Так, считается, что трагедии Сенеки предназначались лишь для устного чтения. Близки к этому типу также «Тассо» и «Фауст» Гете (особенно вторая часть трагедии). Драмы для чтения создавались романтиками — Л. Тиком, К. Иммерманом и др. Исследователь может задаться тем же вопросом, что и Брекер, — «насколько впечатление от таких драм, которое получает читатель, обладающий творческой фантазией, ослабевает при переводе их в зримо-театральное состояние».[61] Добавим к этому, что любое драматическое произведение, да и повествовательный сюжет «проигрываются» в голове автора, а если дело доходит до постановки на сцене или до экранизации, то и в воображении сценаристов, режиссеров, а также актеров, знакомящихся с ролями. Читательский театр-для-себя подвергается суровому испытанию, когда сталкивается с реальным театром или, допустим, с экранизацией литературного или драматического произведения. При этом воображение либо обогащается талантливым материалом, либо беднеет под напором стандартных приемов и мизансцен массовой культуры.[62] Брекер был прав в том смысле, что лучше прочесть «Гамлета» в подлиннике или в хорошем переводе, чем увидеть трагедию на сцене в посредственном исполнении.

Проблема театра-для-себя и воображения соприкасается с довольно широко известной и различно толкуемой теорией искусства как игры. Ее создание возводят обычно к И. Канту,[63]

---

[60] Ср.: «...текст обладает потенциалом воздействия, который актуализируется в процессе чтения» (*Iser W.* Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung. München, 1976. S. 7).

[61] *Wylpert G. von.* Sachwörterbuch der Literatur. 6. Aufl. Stuttgart, 1979. S. 110.

[62] «В романе еще нужно представлять что-то, так сказать, голограммируя персонажей, а для адекватного восприятия телесериала игра воображения оказывается излишней ⟨...⟩ героя нет надобности представлять — это делает артист...» (*Курганов Е.* Анекдот — Символ — Миф: Этюды по теории литературы. СПб., 2002. С. 46). Зрительное восприятие произведений изобразительного искусства, в особенности движущихся изображений, конечно, не отменяет «игру воображения»; у думающего зрителя оно лишь усложняет энергею, которая, получая образ или картину в готовом виде, вынуждена дополнять или исправлять их и, в споре с ними, пересоздавать их заново.

[63] О важном значении игры в эстетике И. Канта см.: *Гулыга А.* Кант. М., 1977. С. 262—263. См. также: *Gross K.* Die Spiele des Menschen. Jena, 1899.

но чаще — к «Письмам об эстетическом воспитании человека» Ф. Шиллера. Шиллер назвал игрой действие воображения, создающего свободный мир «эстетической кажимости», который и есть для него мир идеальной красоты. В собственных терминах Шиллер выразил ту же самую мысль, что и не очень любимый им Лессинг до него: воображение — это стимул творческого отношения к действительности («Из раба природы, которую он лишь воспринимает, человек становится ее законодателем, как только он начинает *ее мыслить*»).[64]

Но в понимании действия воображения как игры есть настораживающая черта. Игра, — это то, что мыслится не всерьез, а «как будто». «Никто не бросится на помощь Дездемоне, — замечает литературовед и философ А. В. Гулыга, — хотя сцена ее гибели может исторгнуть подлинные слезы. Наслаждение искусством — соучастие в „игре". Эстетические ценности — „игровые"».[65] Эстетику фикции, философию «как будто»[66] можно по-пушкински определить также и как «нас возвышающий обман». Однако оба определения — «обман» и «игра», восходящие к эстетике барокко, — не исчерпывают функций воображения. Это видно по крайней мере тогда, когда мы имеем дело с литературным текстом. Смерть Дездемоны — это не реальная правда. Шекспировская героиня *выдумана* точно так же, как гетевский Вертер, пушкинский Ленский, Андрей Болконский Л. Н. Толстого или Мастер М. А. Булгакова. Но они — именно такой вымысел, над которым читатель или зритель обливается реальными или душевными слезами, переживая просветление, очищение, катарсис. А, это, собственно, и является задачей художественного произведения. Любое искусство предполагает диалог. Восприимчивость читателя (слушателя, зрителя), пусть потенциального, — непременное условие действенности искусства. Какой же это обман, какая игра? Чем глубже художественный замысел, тем больше в нем истины, чем беднее смыслом текст, тем больше в нем «низких истин», мнимого правдоподобия.

Сравним для примера два небольших литературных отрывка — две картинки улиц Москвы. Сходство их в том, что в обоих случаях подчеркивается обыденность, повседневность изображаемого.

---

64 Schillers Werke: Nationalausgabe. Weimar, 1962. Bd. 20. S. 395 (курсив наш. — *Р. Д.*).

65 *Гулыга А. В.* Русская идея и ее творцы. М., 2003. С. 48.

66 См.: *Vaihinger H.* Die Philosophie des Als Ob: System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschen auf Grund eines idealistischen Positivismus. 8. Aufl. Leipzig, 1922.

Один отрывок взят из современного популярного детективного романа, название которого не станем здесь упоминать, чтобы не обидеть даровитого автора: «Город жил своей нормальной жизнью, изо всех сил старался стать настоящей европейской столицей. Но не получалось. Было грязно. Не хватало уличных урн. Урна — отличное место для взрывного устройства. Бросил пакет, и привет. Никто ничего не заметит, не заподозрит».

Другой текст принадлежит перу М. А. Булгакова; это отрывок из четвертой главы романа «Мастер и Маргарита»: «Город уже жил вечерней жизнью, в пыли пролетали, бряцая цепями, грузовики, на платформах коих, на мешках, раскинувшись животами кверху, лежали какие-то мужчины. Все окна были открыты. В каждом из этих домов горел огонь под оранжевым абажуром, и из всех окон, из всех дверей, из всех подворотен, с крыш и чердаков, из подвалов и дворов вырывался хриплый рев полонеза из оперы „Евгений Онегин"».

Оба текста связывает ирония, у Булгакова с элементами гротеска, в первом случае — в виде непрямой речи персонажа. В картине современной Москвы присутствует характерная, реальная черта эпохи — страх перед терроризмом. Но в этой картине почти полностью отсутствует подтекст. Сообщается в общем лишь то, о чем написано, и для воображения не находится пищи. Зато булгаковское описание вечернего города 1920-х гг. вызывает столько ассоциаций, что едва ли возможно их перечислить. Здесь и ирония по поводу нэповской Москвы, и насмешка над мещанским бытом, и гораздо более глубокая тревога за город, подавляемый одинаковостью мещанского безвкусия, в котором можно уже уловить угрозу навязываемого единомыслия. Чего стоит только музыка Чайковского, превратившаяся в чудесах тогдашней техники — репродукторах или патефонах — в инфернальный «хриплый рев»! Читательское воображение разбужено, оно работает в соавторстве с текстом, воссоздавая, в меру своего понимания, мощную булгаковскую энергею.

В наших наблюдениях над литературными текстами понятия игры и обмана можно вполне заменить этим не раз уже повторяемым нами понятием. Энергея позволяет, собственно говоря, заглянуть «дальше» текста или в глубь него. Она не только создает, моделирует мысленные картины и ситуации, она одновременно способна проникать в их смысл, «вскрывая» действительность, их породившую.

«Медный всадник» Пушкина или «Мастер и Маргарита» Булгакова продолжают тревожить поколения читателей не

только ужасами наводнения, призрачным всадником или булгаковской философской фантастикой. Они трсвожат нас своими парадоксами, которые кажутся неразрешимыми («покоренная стихия», постоянно колеблющая «неколебимый» город; всесильный Воланд, который бессилен против реального зла; обыкновенный человек, беспрестанно терзаемый или подавляемый властью ради неких, по се начальственному мнению, великих целей).

Но где-то в глубинах сознания, в так называемом «черном ящике» нейронных, фотонных систем мозга, или, говоря литературным языком, в душе и сердце человека, эти парадоксы разрешимы. Там мы предполагаем некую сверхэнаргическую инстанцию, которая объясняет искусство с точки зрения высшей Истины.[67] Не будь этой Истины, все искусство съежилось бы до простой развлекательности. Его пытались и пытаются свести к этой служебной роли, но такое едва ли возможно, потому что человеческое воображение является неотъемлемой функцией мозга, а возможности этого органа, повторяем, в принципе не имеют границ.

«Поэзия, да и вообще словесность, движется впереди науки, прокладывая путь в неведомое — и не только в неисследованное, но и в негаданное. ⟨...⟩ Литература не может не быть открытием, — каждое, самое маленькое стихотворение говорит о неизвестном». Литература «все глубже проникает в душу человека; она обнаруживает все бóльшие области „невыразимого" и принуждена изобретать все новые средства для его выражения; она устанавливает все более сложные отношения между людьми, а также между мыслью и речью».[68]

---

[67] Ср.: «Духовные ценности — дыхание абсолюта, вечности» (*Гулыга А. В.* Русская идея и ее творцы. С. 52). История сбывшихся пророчеств и провúдений (например, феномен болгарской провидицы Ванги) позволяет догадываться о способности мозга при определенных обстоятельствах устанавливать связь с неким внеположным информационным полем или пространством.

[68] *Эткинд Е. Г.* «Внутренний человек» и внешняя речь: Очерки психопоэтики русской литературы XVIII—XIX веков. М., 1999. С. 413—414.

Л. А. Курышева

СКАЗКА МАДАМ Д'ОНУА ОБ ОСТРОВЕ БЛАЖЕНСТВА В РУССКОЙ РУКОПИСНОЙ И ПЕЧАТНОЙ ТРАДИЦИИ XVIII в.*

С появлением известной сказки Мари-Катрин Ле Жюмель де Барневиль, баронессы д'Онуа (Aulnoy, 1650 или 1651—1705) об острове Блаженства («Le conte de l'île de la Félicité»), включенной ею в роман «История Иполита, графа Дугласа» («Histoire d'Hypolite, comte de Duglas», 1690), во французской литературе утвердился новый жанр.[1] Это был жанр литературной волшебной сказки. Он узаконил в литературе сказочную фантастику и открыл дорогу в нее простонародным историям. Вместе с тем сказка, возникнув на почве салонной культуры,[2] вобрала в себя особенности литературы рококо, в том числе сочетание легкой игривой тематики с дидактизмом и приверженностью языку аллегорий.[3]

Необычна судьба перевода на русский язык сказки мадам д'Онуа. Его публикации предшествовало распространение в списках, из которых самые ранние восходят к середине XVIII в. Любопытно, что эта вставная сказка никогда не входи-

* Данная работа выполнена при финансовой поддержке Совета по грантам президента Российской Федерации для поддержки молодых ученых и ведущих научных школ в рамках научно-исследовательского проекта «Переводная литературная сказка в русской рукописной традиции второй половины XVIII в. (М. Лепренс де Бомон, М.-К. д'Онуа)», МК-1861.2005.6.

[1] См.: *Storer M.-E.* La mode des contes de fées (1685—1700): Un épisode littéraire de la fin du XVII-e siècle. Paris, 1928. Из последних работ по истории жанра см.: *Defrance A.* Les premiers recueils de contes de fées // Féeries. 2003. N 1. P. 27—48; *Perrin J.-F.* Recueillir et transmettre: l'effet anthologique dans le conte merveilleux (XVII—XVIII-e siècles) // Ibid. P. 145—212.

[2] См. об этом: *Duggan A.-E.* Feminine Genealogy, Matriarchy and Utopia in the Fairy Tale of Marie Catherine d'Aulnoy // Neophilologus. 1998. Vol. 82. N 2. April. P. 199—208.

[3] См.: *Козлов С. Л.* Проблема рококо и французское литературное сознание XVII—XVIII вв.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1985; *Строев А.* Судьбы французской сказки // Французская литературная сказка XVII—XVIII вв. М., 1990. С. 5—32.

© Л. А. Курышева, 2011

ла в русскую рукописную «Гисторию об английском кавалере Ипполите и Жулии». Не имея собственного наименования во французском оригинале («un conte approchant de ceux des Fées»), в русской традиции она получила наименование «Гистория о принце Адольфе и острове вечного веселья».[4]

О популярности этой сказки говорит ее распространенность в русской лубочной литературе XVIII в.[5] В 1787 г. «Гистория...» была опубликована дважды в свободных переложениях: в сборнике «Повествователь русских сказок» («Сказка об острове вечного веселия») и в сочинении В. А. Левшина «Вечерние часы, или Древние сказки славян древлянских» («Сказка о князе Медорсусане»). В первом случае текст близок к рукописной «Гистории..», во втором — к французскому оригиналу. Наконец, в 1801 г. роман мадам д'Онуа был опубликован на русском языке целиком, хотя и без имени автора.[6]

Начало изучению сказки мадам д'Онуа на русской почве было положено А. Н. Веселовским. Сопоставив французский оригинал и список из собрания В. М. Ундольского (ныне РГБ, ф. 310, № 912) с лубочным пересказом, он пришел к выводу, что лубочный текст создан на основе одной из редакций рукописной «Гистории...».[7] Позднее С. Ф. Елеонский доказал, что лубочный текст лег в основу сказки из сборника «Повествователь русских сказок».[8]

В данной статье мы рассмотрим русские интерпретации сказки мадам д'Онуа. Наше внимание будет направлено на анализ особенностей перевода на русский язык стихотворных вставок в текст оригинала, выполняющих функцию ключа к сказочному аллегорическому сюжету.

---

[4] Выявлено пять списков «Гистории о принце Адольфе и острове вечного веселья» (четыре зафиксированы в кн.: *Пыпин А. Н.* Для любителей книжной старины: Библиографический список рукописных романов, повестей, сказок, поэм и пр., в особенности из первой половины XVIII века. М., 1888; еще один обнаружен в ГИМ (собр. Барсова, № 2358)).

[5] См.: *Ровинский Д.* Русские народные картинки. СПб., 1881. Кн. 1: Сказки и забавные листы; Кн. 5: Заключение и алфавитный указатель имен и предметов.

[6] Приключения Ипполита, графа де Дюгласа / Пер. с фр. П. Синицына. Смоленск, 1801. Ч. 1—2.

[7] См.: *Веселовский А. Н.* Из истории русской переводной повести XVIII в.: Mme d'Aulnoy, Histoire d'Hypolite и лубочная сказка о принце Адольфе // Сборник Отделения русского языка и словесности Имп. Академии наук. СПб., 1888. Т. 43. № 2. С. 1—25.

[8] См.: *Елеонский С. Ф.* Старинные переводные повести в русских народных пересказах // Учен. зап. Моск. гор. пед. ин-та им. В. П. Потемкина. 1959. Т. 44. Вып. 8: Русская литература. С. 3—19.

Сюжет сказки сводится в общих чертах к следующему. Увлеченный охотой на медведя, русский принц Адольф (Adolphe) не замечает, что заблудился и потерял своих спутников. Высоко в горах он находит жилище бога ветров Эола (Eole, le Dieu des Vents) и его сыновей. Когда ветры собираются, он слушает рассказ Зефира (Zéphire) об острове Блаженства (l'île de la Félicité) и его прекрасной владычице принцессе Блаженства (Princesse Félicité). Адольф упрашивает Зефира перенести его на этот остров. При помощи зеленой накидки, которая делает его невидимым, принц проникает во дворец. Он влюбляется в принцессу и открывается ей, принцесса Блаженства отвечает ему взаимностью. Ничто не нарушает их счастья до тех пор, пока однажды Адольф не спрашивает у своей возлюбленной, как долго он уже находится на острове. «Триста лет», — отвечает ему принцесса. Пораженный этим известием, принц решает вернуться в свое государство, о судьбе которого ничего не знает. Глубоко опечаленная принцесса все же отпускает Адольфа, снабдив его оружием и волшебным конем по имени Бишар (Bichar) с условием, что он не сойдет с коня, пока не достигнет пределов своего отечества. Адольф преодолевает реки, горы и долины, но неожиданно дорогу ему перегораживает придавившая старика опрокинутая повозка, наполненная старыми крыльями. В ответ на его просьбу о помощи принц спешивается и протягивает ему руку. Старик сам встает на ноги и, объявив Адольфу, что он — Время (Temps) и что он ищет принца уже триста лет, душит его. Зефир переносит тело несчастного принца на остров Блаженства. Оплакивая смерть возлюбленного, принцесса устраивает на острове грот в его память.

По-видимому, на замысел сказки мадам д'Онуа оказали влияние востребованные европейской традицией античный миф об островах блаженных (тема вечной весны и вечной жизни) и сказочный сюжет о волшебнице, которая чарами удерживает героя на своем острове (Цирцея). Последний положил начало целой галерее волшебниц, заманивающих героя в любовный плен, отвлекая от совершения подвигов (Альцина, Армида).[9]

Будучи включенным в прозаическое повествование, поэтический текст принимает на себя дополнительную функцию. Три стихотворные вставки выступают в качестве своеобразного комментария к перипетиям сказочного сюжета. Первые две —

---

[9] Высказывалось также мнение, что ближайшими прообразами принцессы Блаженства можно считать французских фей Моргану и Мелюзину (см.: *Duggan A. E.* Feminine Genealogy, Matriarchy and Utopia in the Fairy Tale of Marie Catherine d'Aulnoy. P. 200).

надпись на гроте Амура и песня, которую слышит герой во дворце, — маркируют идиллический топос острова Блаженства. Последняя стихотворная вставка — надпись на надгробии Адольфа — подводит итог рассказанной истории. Кратко охарактеризуем место стихотворных вставок в сюжете и приведем их текст и печатный перевод 1801 г., выполненный П. Синицыным.

Надпись, на которую указывает статуя Амура, воспевает всесилие любви: в ней состоит подлинное наслаждение, без нее все блага мира бесполезны. Дух неги, удовольствий и предвкушение радостей любви, которые ждут героя на острове Блаженства, выражены так:

d'Aulnoy	**П. Синицын**
Quiconque de l'Amour ignore les plaisirs, N'a jamais éprouvé de douceur véritable, Lui seul peut remplir nos désirs Et rendre la vie agréable: Sans lui les plus grands biens N'ont qu'un charme impuissant, Et tout est languissant.[10]	Любви приятностей не зная, Утех не знает человек; Она, желанья все свершая, Творит его блаженным век. Богатство, слава сего света, Не услаждают столько нас, Как обладание предмета, Любезного во всякой час.[11]

Вторая стихотворная вставка подготавливает встречу Адольфа и принцессы Блаженства. В одной из комнат герой слышит песню-напутствие, призывающую хранить верность и быть настойчивым в любви, — ведь только так можно тронуть сердце красавицы и достигнуть успеха:

d'Aulnoy	**П. Синицын**
Soyez tendre, soyez fidèle, Persévérez jusqu'au bout, Amant, vous toucherez le cœur de votre belle. Le temps vient à bout de tout. Vous qui brûlez d'une ardeur mutuelle,	Нежные сердца и верны, Постоянны до конца; От любви за жар безмерный Ожидайте вы венца. Злобный рок хоть и лишает Вас щастливейших минут, Но зачем ваш дух страдает?

---

[10] *Aulnoy M.-C.* Histoire d'Hypolite, comte de Duglas. Paris, 1729. P. 111. Далее при ссылках на это издание страницы его указываются в тексте статьи. Цитирование французских и русских текстов дается в статье в модернизированной орфографии с частичным сохранением особенностей оригинала и перевода.

[11] Приключения Ипполита, графа де Дюгласа. С. 115. Далее при ссылках на это издание страницы его указываются в тексте статьи.

Si du destin la rigueur trop cruelle
Vous refuse d'heureux moments,
Vous devez espérer une saison
plus belle,
On obtient tout du temps.

(P. 113—114)

Времена сии пройдут.

(С. 118)

Надпись на гроте Амура и песня, утверждающие всесилие любви и ее абсолютную ценность, передают атмосферу острова Блаженства. Однако достигнутая героем высшая степень блаженства («высочайшая степень утех») оказывается не органичной законам человеческого мира, поскольку смертные не могут обладать вечным благополучием.[12] Случайно узнав о столетиях, пробежавших за время, казалось, недолгого пребывания на острове, герой задумывается над тем, как изменился мир и что стало с его государством. Остывшие чувства героя и осознание того, что добродетель и воинская доблесть пропали втуне, составляют основу сюжетного конфликта.

Событийный ряд завершается погребением принца Адольфа в гроте на острове Блаженства. В головах погребенного Зефир устанавливает памятник, составленный из трофейного оружия, по сути памятник неосуществленным деяниям, поскольку герой не успел совершить ни одного подвига. На надгробии Зефир выбивает надпись о властелине всего сущего — Времени (третья стихотворная вставка). Закон мира состоит в переменчивости и скоротечности всего — красоты, желаний, даже любви, которую некоторые готовы считать вечной:

d'Aulnoy

Le Temps est le Maître de tout,
Il n'est rien dont il ne vienne à
bout,
La beauté passe avec les années;
L'homme forme à la fois mille
nouveaux désirs,
Et son esprit se trouble au milieu
des plaisirs;
S'il croît ses peines couronnées;
S'il paroît content quelque jour
D'une conquête qu'il a faite,

П. Синицын

Познайте смертны, что на свете
Все Времени подвластно есть;
Пригожство, лéта в самом цвете,
Пройдут, и вам их не обресть.
Желанья ваши бесконечны,
Вы ищете всегда забав;
К чему? Оне для вас не вечны,
В средине их собор отрав.
Прошли мученья и печали,
Любви сорвали вы плоды;
Но что потом? Потом настали

[12] Ср.: «...cette condition de mortel porte avec soi de tristes consequences, leurs biens ne peuvent être éternels» (P. 118); перевод П. Синицына: «...состояние людей такое, что завидует им судьба и что благополучие их не вечно» (С. 124).

Il éprouve bientôt par de fâcheux retours,	Горчайшие для вас беды.
Qu'il ne trouve point d'éternelles amours,	Властитель щастий ваших Время
Ni de fidélité parfaite.	Вдруг отнял образ ваш драгой;
	Вы приняли тяжело бремя,
	Осталися в судьбине злой.
(P. 124)	(С. 132)

После смерти принца хозяйка острова Блаженства навсегда скрывается от людей. Эмблематически оформленные гроты острова повествуют о двух всесильных стихиях — Любви и Времени. Заключительные слова сказки указывают на ее иносказательность еще раз: сообщается, что со времени печального происшествия вошло в пословицу, «que le temps vient à bout de tout, et qu'il n'est point de félicité parfaite».[13]

Рассмотрим теперь, что происходит со стихотворными вставками в русских рукописных памятниках. Сюжет сказки сохранен в них полностью: лампландийский принц Адольф (напомним, в оригинале — русский) при помощи Зефира попадает на Остров вечного веселия, где встречает Принцессу красоты и весслия. Из пяти списков этой сказки три рукописи содержат более пространную редакцию[14] и две — более краткую.[15] Они разнятся незначительными особенностями языка и мотивировками в поворотах сюжета, а также тем, насколько в них воспроизведены стихотворные вставки оригинала. Для настоящей статьи мы пользовались рукописью из собрания БАН, № 19.2.38 «Гистория о принце Адольфе и о острове вечного веселия», где с наибольшей полнотой дан перевод стихотворных вставок (разночтения с другими списками незначительны). Вставки эти, названные «виршами», имеют парную рифмовку и представляют собой неточный подстрочник. В других списках тексты представлены неполно, с выпадением строк. Вот перевод надписи на гроте Амура («Вирши на аспидс» у статуи «Купида»):

Кто сомневается, что увеселение
Не может исполнить наше хотение,
И показует приятную жизнь,
Дабы вечно любить,
Имеет толко прелесть безвластну,
Однако ж ко всему сластну.[16]

---

[13] P. 125. Перевод Синицына см. ниже, с. 170.

[14] БАН, № 19.2.38; РГБ, ф. 310, № 912; ГИМ, собр. Барсова, № 2358.

[15] РНБ, собр. Вяземского, Q.200; ГИМ, собр. Забелина, № 536.

[16] БАН, № 19.2.38, л. 133 об.—134. Здесь и далее сохранены орфография и пунктуация оригинала.

Как мы можем видеть, смысл отдельных строк сохранен, но в целом лирическое содержание передано темно. Речь идет не столько о могуществе бога любви, сколько о тех, кто сомневается в его абсолютной власти. Возникшая здесь тема вечной любви («И показует приятную жизнь, / Дабы вечно любить») находит отклик в последней лирической вставке оригинала, в которой опровергнуто существование вечной страсти и совершенной верности.

Песня-напутствие в большей степени соответствует содержанию оригинала:

Бутте верны и бутте приятны и любезны,
Разрушил вас цвет прекрасный.
Производите ваши действия в совершенство,
Время приходит всякому во блаженство.
Ты всегда горячностию сожена,
Когда злость фортуны жестока,
Надлежит вам надеется на хорошие времена,
Которые бывают иногда стражи вашего живота.[17]

В переводе этой стихотворной вставки обращает на себя внимание то, с каким трудом переводчик справлялся со строками, метафорически описывающими сферу любовных отношений. «Amant, vous toucherez le cœur de votre belle» и «Vous qui brûlez d'une ardeur mutuelle» переданы затемненной фразой «Разрушил вас цвет прекрасный» и эквивалентом «Ты всегда горячностию сожена»; с последним рифмуется немотивированное «Которые бывают иногда стражи вашего живота», хотя выше шла речь о любовных победах.

Вопреки оригиналу, в переводе стихотворной надписи на надгробии Адольфа развивается тема забвения, противостоять которой может лишь посмертная слава:

Время есть время господин,
И не единаго нет, кто б до конца происходил.
Красота проходит с годами,
А человеческий разум возмущает многие забавы,
А выдумывает разные желания.
Ежель надееся за свои труды награждения,
Кажется быть доволен славою[18]
И от него учиненною забавою.
Он искушает тот час чрез нещастливость,

[17] БАН, № 19.2.38, л. 134 об.

[18] В списке РГБ, ф. 310, № 912 — «победою», что соответствует «conquête» оригинала.

Ежель не обрящет достопамятную храбрость
Или навечную совершенность.[19]

На первый взгляд, переводчиком найдены эквиваленты для обозначения любви и любовных побед: «забавы» («plaisirs»), «за свои труды награждения» («ses peines couronnées»). Однако во второй части стихотворения, несмотря на то что парная рифма к слову «славою» взята из круга любовной лексики — «забавою», выбранные переводчиком эквиваленты: «труды» («peines»), «слава» (вместо «conquête»), «достопамятная храбрость» (вместо «éternelles amours») и «навечная совершенность» (вместо «fidélité parfaite») — соотносятся не с тщетностью любовных побед, а с военными подвигами, которые не будут преданы забвению. Заключительные строки рукописной повести также развивают тему конечности человеческой жизни: «Время всеми и во всех всем обладает, / И никто в нем совершенно не пребывает».[20]

Теперь обратимся к печатным переложениям сказки мадам д'Онуа. В «Сказке об острове всегдашнего веселия» стихотворные вставки оригинала не сохранены, только надпись на могиле Адольфа передана силлабо-тоническим двустишием и развивает тему власти времени: «Время в свете скоротечно / И ничто не есть в нем вечно».[21]

В строгом смысле «Сказка о князе Медорсусане» Левшина не является переделкой, поскольку, за исключением некоторых деталей, это весьма точный перевод сочинения мадам д'Онуа, в котором изменены имена главных героев и несколько усилены дидактические акценты. Не исключено, что непосредственным источником перевода послужил немецкий текст.[22] В сказке Левшина русский князь Медорсусан[23] владеет Северной Русью, во время охоты он попадает в жилище бога ветров Позвиста, откуда Зефир несет его на Щастливый остров, во владения княжны Прелепы.

Русские переводы стихотворных вставок Левшина и Синицына свидетельствуют о мастерстве переводчиков и том пути,

---

[19] БАН, № 19.2.38, л. 138 об.

[20] Там же, л. 139. Все списки повторяют этот стих, за исключением списка ГИМ, собр. Барсова, № 2358, который завершается описанием того, как Время отнимает жизнь у Адольфа.

[21] Повествователь русских сказок. М., 1787. С. 105.

[22] В качестве литературной параллели в оригинале упоминаются Армида и Ренод (т. е. Ринальдо), в левшинском переложении они заменены Амофалой и Геркулесом со ссылкой на «древних немцев».

[23] Отметим сходство со ставшим нарицательным именем счастливого любовника Медора из «Неистового Роланда» Ариосто.

который совершила русская лирика благодаря школе А. П. Сумарокова.[24] Заслуживают внимания отказ переводчиков от калькирования и обращение их к фонду уже разработанного русского поэтического языка. Воспевающая власть любви надпись на гроте Амура выполнена Левшиным четырехстопным хореем и Синицыным — четырехстопным ямбом:

Кто утех любви не знает,
Сладостей еще прямых,
Тот на свете не вкушает,
Чувств не ведает своих.
К ним желанья все стремятся,
И блаженство наше в них;
Все богатства учинятся
Скучной тягостью без них.[25]

При переводе песни, предваряющей встречу принца с Прелепой (принцессой Щастья — у Синицына), обоими переводчиками выбран четырехстопный хорей:

Верность в страсти сохраняя,
Ты, любовник, нежен будь;
От несклонности страдая,
Можешь наконец тронуть.
Вся судьбы к тебе суровость
Переменится для любви:
Строгость женщины не новость,
Льзя вспалить ей жар в крови.
Постоянство одолеет
Саму каменную грудь;
Время проложить умеет
В сердце всякой гордой путь.

(С. 227)

Перевод Левшина представляется более искусным благодаря таким выражениям, как «судьбы суровость», «жар в крови» (соответственно — «злобный рок» и «жар безмерный» у Синицына) и галлицизму «тронýть».

Звучащая во французском оригинале песни-напутствия тема будущих лучших времен («une saison plus belle») для

---

[24] См.: *Клейн И.* Пути культурного импорта: Труды по русской литературе XVIII века. М., 2005. С. 19—204.

[25] *Левшин В. А.* Вечерние часы, или Древние сказки славян древлянских. М., 1787. Ч. 1. С. 224. Далее при ссылках на это издание страницы его указываются в тексте статьи. Соответствующие тексты в переводе П. Синицына см. выше, с. 163—165.

влюбленного в третьей лирической вставке преобразуется в драматическую тему преходящего времени. Это последнее стихотворение оригинала говорит о непостоянстве прежде всего любовных отношений: под «une conquête» подразумевается любовная победа, заключительные строки говорят о переменчивости любовного чувства («Il éprouve bientôt par de fâcheux retours, / Qu'il ne trouve point d'éternelles amours, / Ni de fidélité parfaite»). Как и в русских рукописных переводах, на первый план в пересказе Левшина выходит тема конечности человеческой жизни, усиленная кольцевым развитием в композиции стиха:

Время в свете всем владеет,
Всяку вещь к концу ведет:
Красота пред ним слабеет,
Сильных крепость упадет.
Хоть желанья разновидны
Возмущают смертных век:
Суеты коль не завидны,
Зри с печалью, человек!
Постоянства нет в забаве,
Ни в любви, ни в чести, славе,
В мире здешнем все минет.
Времени сильнее нет.

(С. 237)

Выбранный Синицыным четырехстопный ямб более отвечает серьезности темы, нежели прыгающий четырехстопный хорей Левшина. Как и у Левшина, в переводе Синицына закон непостоянства распространяется на жизнь человека в целом — так возникает тема скоротечности жизни, столь любимая философской русской лирикой и во многих вариантах разработанная поэтической школой М. М. Хераскова.[26] Лежащая в основе сказки мадам д'Онуа мысль о том, что не существует ни вечной страсти, ни совершенной верности в любви, ни возможности для смертных пребывать в совершенном счастье, претворяется в русских переводах в тему коловратности и суеты мира. И это несмотря на то что пересказ Левшина и перевод Синицына заканчиваются довольно точным воспроизведением заключительных слов оригинала, соответственно:

---

[26] Ср. философскую лирику русских поэтов второй половины XVIII в.: «Во всем на свете сем премена / И все непостоянно в нем» (А. П. Сумароков, «На суету человека», 1759), «Но время все дела людские пожирает / ⟨...⟩ Всех обща в свете часть: забвение и смерть» (М. М. Херасков, «Время», 1761).

В. А. Левшин	П. Синицын
Со времени плачевного приключения вошло в пословицу, что Время над всем владеет и нет уже на свете Щастливого острова. (С. 238)	Весь свет, с бедственного оного случая, верит: «что Время все истребляет и что нет совершенного благополучия». (С. 134)

В сказке Левшина получает развитие тема монарха, который, забыв о государственных делах, лишил себя славы, а подданных — благоденствия. Она была лишь намечена в сказке мадам д'Онуа под влиянием Тассо (Ринальдо предстоит освободиться из плена волшебницы и вернуться в мир для совершения подвигов): «...vois avec honte ma vertu sans occupation, et mon nom sans éclat».[27] «Сказку о Медорсусане» советник Славомир рассказывает в наставление своему государю Избору. По окончании рассказа придворные обсуждают достоинства сказки, и Славомир поясняет ее содержание: «Сказка сия ⟨...⟩ изображает нам, что время течет безостановочно; и потому надлежит оным пользоваться и не тратить оного в действиях бесполезных; а особливо Монарху, от коего зависит блаженство миллионов народу. В Медорсусане видите вы доброго Государя, который начал течение царствования своего с пользою для свих подданных; он защитил их от сильного неприятеля, но течение славного подвига остановило суетное любопытство, вовлекшее его в сети любовные, из коих он уже поздно выпутался. Добродетель его наконец восторжествовала: он вспомнил о том, чем должен он своим подданным и своему отечеству; но жаль, что ослепление его разрушилось уже тогда, как течение дней его достигло предопределения. Ах! Сколько есть государей, подобных Медорсусану!..» (С. 239).

Подведем итоги. Предметом художественного осмысления в сказке мадам д'Онуа стал закон непостоянства человеческих страстей и желаний. В аллегорической форме автор исследует вопрос о соприродности человека миру совершенного счастья. Особенности восприятия сказки на русской почве были обусловлены новизной жанра литературной сказки и отсутствием салонной культуры с ее интересом к частной жизни. В русских рукописных переводах сказки, а затем и в печатных пересказах конца XVIII в. и в переводе 1801 г. центральной становится мысль о краткости земного существования человека.

---

[27] P. 120. Перевод Синицына: «...вижу я, что добродетель моя погибает в праздности, а имя мое без величия» (С. 126).

Н. А. Непомнящих

К ИСТОРИИ МОТИВА ПОВАЛЕННОГО ДЕРЕВА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX—XX вв.

В произведениях русских писателей сюжетная ситуация, когда герой становится свидетелем падения дерева, встречается часто. Иногда упавшее дерево является аллегорией, как в четверостишии В. А. Жуковского «Дружба» (1805), иногда оно — составляющая часть идиллического послегрозового пейзажа, как в «Успокоении» (1830) Ф. И. Тютчева. Однако чаще поваленное грозою, бурей или человеком дерево символизирует судьбу героя. «Зажгло грозою дерево, / А было соловьиное / На дереве гнездо» — именно такими словами предваряется в поэме Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» (1863—1877) рассказ о тяжелой доле крестьянки Матрены Тимофеевны (начало главы «Демушка»). Судьба / действия героя также могут сравниваться с упавшим деревом:

> И опричник молодой застонал слегка,
> Закачался, упал замертво;
> Повалился на холодный снег,
> На холодный снег, будто сосенка,
> Будто сосенка во сыром бору,
> Под смолистый корень подрубленная.[1]

Мотив поваленного дерева, по всей вероятности, имеет фольклорный источник — лирические песни, где параллелизм «дерево — человек» встречается регулярно. В русской литературе мотив упавшего дерева тоже повторяется часто, причем как в лирических, так и в эпических произведениях разных жанров. Структура психологического параллелизма, знакомая по фольклорным источникам, преимущественно лирическим песням, в литературных произведениях сохраняется и выглядит следующим образом: «поваленное дерево — чья-то загубленная судьба». Но бывают исключения, например своеобразная инверсия в стихотворении Н. Заболоцкого «Гроза идет» (1957). Об-

[1] *Лермонтов М. Ю.* Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова // Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. Л., 1980. Т. 2. С. 344.

© Н. А. Непомнящих, 2011

ращаясь к расщепленному молнией надвое сухому кедру, лирический герой восклицает:

Почему же, надвое расколот,
Я, как ты, не умер у крыльца,
И в душе все тот же лютый голод,
И любовь, и песни до конца![2]

Он, вопреки всему, живет и хочет жить, тогда как дерево, традиционно символизирующее жизнь, засохло.

Выраженную с наибольшей полнотой семантику неистощимой жизненной силы деревьев, их тяги наперекор человеку жить и расти, их сопротивления вырубке находим у Л. Н. Толстого. В его рассказе «Три смерти» (1858) сцена рубки дерева в весеннем, полном света и жизни лесу завершает рассказ о двух непростых человеческих судьбах. Креста из того самого срубленного дерева удостоится только один персонаж. Толстой любит изображать рубку дерева. В двух миниатюрах 1872 г. — «Черемуха» и «Старый тополь» — он подробно описывает, как именно рубились деревья, как не хотели они умирать, какие усилия герой-повествователь прилагал для их вырубки. Картина весенней цветущей природы, капли росы, черемуховый цвет — все эти элементы идиллического пейзажа контрастируют с последующим душевным состоянием героя-рубщика: его настигает сожаление о содеянном.

Два вектора важны в толстовских сюжетах о поваленном дереве: во-первых, противопоставленность тяжелого душевного состояния героя миру чистой и светлой природы; во-вторых, появляющаяся у героя потребность в рефлексии. Здесь, как кажется, находятся точки соприкосновения лирических миниатюр Л. Н. Толстого и А. И. Солженицына. В миниатюре Солженицына «Вязовое бревно» из цикла «Крохотки» (1958—1960), очень напоминающей и по стилистике, и по сюжету названные толстовские миниатюры, бревно «пустило из себя свежий зеленый росток», хотя «ствол в прошлом году срезали, и тащили трактором, и распиливали его на части, и кидали в баржи и кузовы, и накатывали в штабели, и сваливали на землю»: «...вязовое бревно не сдалось!».[3]

Среди больших эпических произведений XIX в. внимание привлекает роман-хроника «Соборяне» Н. С. Лескова, где па-

---

[2] *Заболоцкий Н. А.* Избр. произведения: В 2 т. М., 1972. Т. 1. С. 335—336.

[3] *Солженицын А. И.* Ленин в Цюрихе. Рассказы. Крохотки. Публицистика. Екатеринбург, 1999. С. 502.

раллелизм «поваленное грозою дерево — трагическая судьба героя» прослеживается наиболее отчетливо. Идиллический пейзаж, предшествующий разразившейся грозе, а затем столь же подчеркнуто идиллический послегрозовой пейзаж обманчивы. Поваленный молниею дуб едва не стал причиною гибели героя. Многие исследователи отмечали важность сцены грозы у родника в «Соборянах» Лескова, считая ее кульминацией, вершиной действия романа: «Торжественный и образный строй этого фрагмента и „грозовая" атмосфера всего эпизода изымают Туберозова из будничной, обыденной обстановки ⟨...⟩. В его судьбе наступает трагический перелом».[4]

Действительно, именно после пережитой грозы отец Савелий напишет свою «крамольную проповедь», именно после этой проповеди он будет выслан и в итоге скончается. Падение дуба становится предвестием скорой кончины героя, столь же могучего и столь же одинокого. Не случайно отец Савелий напишет об упавшем дубе и погибшем вороне в своих «заметках»: «Ворон: как он спрятался от грозы в крепчайший дуб и нашел гибель там, где ждал защиту. Сколь поучителен мне этот ворон. Там ли спасенье, где мы его чаем, — там ли погибель, где оной боимся? Безмерное наше умствование, порабощающее разум. Ученость, отвергающая возможность постижения досель постижимого. Недостаточность и неточность сведений о душе. Непонимание натуры человека, и проистекающее отсель бесстрастное равнодушие к добру и злу, и кривосудство в поступках...».[5] Это «программа поучения, которое хотел сказать и сказал на следующий день Савелий».[6] Примечательно, что завершается запись Туберозова искренне патетическими строками: «Да соблюдется до века Русь, ей же благодеял еси! не положи ее, Творче и Создателю! в посмеяние народам чужим, ради лукавства слуг ее злосовестливых и недоброслужащих».[7]

Л. М. Леонов, спустя почти полтора века, устами своего героя заметит, что, быть может, в том и заключалась историческая миссия России, чтобы служить предостережением против «крупномасштабного социального переплава»: «...однажды по совокупности последствий одержанной победы прозревший мир, если только он не свинья, земно поклонится России за

[4] *Майоров О. Е.* История создания произведений Лескова: «Божедомы, повесть лет временных» // Литературное наследство. М., 1977. Т. 101: Неизданный Лесков. Кн. 1. С. 34.

[5] *Лесков Н. С.* Собр. соч.: В 11 т. М., 1957. Т. 4. С. 231.

[6] Там же. С. 233.

[7] Там же. С. 232.

жертвенный подвиг ее поучительного эксперимента».[8] В размышлениях двух писателей о человеке и России много таких созвучий, в том числе образных.

В романе Леонова «Русский лес» (1953) мотив поваленного дерева[9] также играет роль сюжетного узла, от которого тянутся многие событийные нити. Для леоновского героя Калины, чье убогое жилище укрывала та самая огромная сосна, гибель леса и дерева становятся предвестием смерти собственной. Для другого героя, унесшего завет и мудрость Калины в жизнь, Ивана Вихрова, с той сосны начинается борьба за русский лес — дело его жизни. Видя варварскую рубку дерева и жалостливость, а не возмущение Калины мальчишка решается на отчаянный поступок: он кидает камень в купца, учинившего рубку. Спасаясь от разъяренного приказчика, мальчишка теряет валенок и ранит ногу, навсегда остается хромым. И выбирает себе судьбу: «...как-то на лекции в петербургском Лесном институте пришло ему в голову, что, не замешайся сюда судьба Калины Глухова, он, наверно, и не вспомнил бы впоследствии о поверженном Облоге».[10]

Калина, с его вековою мудростью, в отличие от лесорубов, понимает, чем чревато, выражаясь современным языком, потребительское отношение к природе: «И будет вам лето без тучек, иная зимица без снегов ... и поклянут люди свое солнышко!»[11] На что купец, затеявший рубку, отвечает: «*...не отпевай Расеи* раньше сроку. ⟨...⟩ Эко развел *надгробное рыдание*, прости господи, а самому небось еще пожить охота... ась?».[12] Этой репликой купца Леонов незаметно переводит повествование в другой регистр. За судьбою Калины и русского леса начинает проступать судьба самой России. Буквально теми же словами заговорит леоновский герой отец Матвей Лоскутов в романе «Пирамида» (1994),[13] глав-

[8] *Леонов Л. М.* Пирамида. М., 1994. Т. 2. С. 223, 222.

[9] Мотив этот звучит уже в ранней повести Леонова «Бродяга» (1928). А. Г. Лысов усматривает в коллизиях этой повести рассказ о трагедии Сергея Есенина (см.: *Лысов А. Г.* «Березовый меридиан»: Леонид Леонов и Сергей Есенин. Ульяновск, 2005. С. 54).

[10] *Леонов Л. М.* Русский лес // Собр. соч.: В 10 т. М., 1982. С. 97—98.

[11] Там же. Здесь можно усмотреть общность с мотивом пустыни, которую оставили после себя люди, срубившие прекрасные пальмы, в стихотворении Лермонтова «Три пальмы» (1839). Добавим, что ручей в лермонтовском стихотворении соотносится с родником в леоновском тексте.

[12] *Леонов Л. М.* Русский лес. С. 93 (здесь и далее курсив мой. — *Н. Н.*).

[13] Стоит отметить определенное сходство между главными героями «Пирамиды» Леонова (отец Матвей Лоскутов) и «Соборян» Лескова (отец Савелий Туберозов).

ной темой которого как раз и становится Россия и революция: «из-под пера Матвеева вырвалось *надгробное рыданье по отечеству*».[14] Таким образом, тема гибели, утраты прежней, «исконной», «истинной» России, заявленная Леоновым еще в ранней повести «Петушихинский пролом» (1922) и со всею развернутостью явленная в «Пирамиде», присутствует и в сцене со срубленным деревом в «Русском лесе». Знаменательно, что в частной беседе с А. И. Овчаренко и В. П. Астафьевым в середине 1980-х гг. писатель метафорически уподобил Россию срубленному дереву: «Россию спилили, как дуб...».[15]

Здесь видится продолжение лесковской традиции, поскольку именно в «Соборянах» Лескова мотив поваленного дерева увязывается с мотивом гибельной судьбы России. У Лескова уже намечен возможный вектор развития параллелизма: от сюжетной ситуации «гибель дерева — гибель героя» к ситуации «гибель дерева — гибель России», который актуализируется на рубеже XIX—XX вв. В «Вишневом саде» (1903) А. П. Чехова неизбежность гибели сада многими была воспринята как утверждение обреченности старой России. Прямая параллель «обреченное быть срубленным деревом — обреченная погибнуть Россия» появляется в стихотворении К. Бальмонта «Прощание с древом» (1917):

Я любил в этом древе говор вершинный,
Что вещает пришествие близкой грозы,
И шуршанье листвы перекатно-лавинной,
И паденье заоблачной первой слезы.
Я любил в этом древе, с ресницами Вия,
Между мхами, старинного лешего взор.
Это древо в веках называлось Россия,
И на ствол его — острый наточен топор.[16]

В «древе» Бальмонта сливаются воедино фольклорно-лирический мотив поваленного дерева и новый мотив поверженной, подрубленной под корень России-древа. Те же ассоциации рождаются в связи со стихотворением Б. Л. Пастернака «Когда смертельный треск сосны скрипучей...» (1927), которое начинается строками:

Когда смертельный треск сосны скрипучей
Всей рощей погребает перегной,

---

[14] *Леонов Л. М.* Пирамида. М., 1994. Т. 1. С. 55.

[15] Цит. по: *Овчаренко А. И.* В кругу Леонида Леонова: Из записок 1968—1988 гг. М., 2002. С. 254.

[16] *Бальмонт К. Д.* Светлый час: Стихотворения и переводы из 50 книг / Сост., автор предисл. и коммент. В. Крейд. М., 1992. Кн. 1. С. 288.

История, нерубленою пущей
Иных дерев встаешь ты предо мной.[17]

Стихотворение это было впервые напечатано в журнале «Новый мир» (1928. № 1). Следует подчеркнуть, что в том же номере журнала впервые публиковалась повесть Леонова «Провинциальная история» и что он, скорее всего, читал стихотворение, «соседствующее» с его повестью.[18]

А. Г. Лысов, интервьюировавший писателя, рассказывал: «Когда Леонова спрашивали о том, не является ли роман о погубленном лесе трагической аллегорией на человеческую гекатомбу сталинских времен или уж не намеки ли в нем на основное дело, к чему приставлены были властями угрюмый зековский топорок да двуручная лагерная пила, и не о расправе ли, наконец, над русским народом он сказал? — писатель, хитро ухмыляясь в усы, невинным голосом ответствовал: „О лесе я писал, о лесе"».[19] Но «Русский лес», несомненно, — о России, недаром романное время охватывает несколько эпох: начинаясь в дореволюционной России, действие заканчивается в разгар Великой Отечественной войны. Не случайно и в «Пирамиде» осмысление происходящих социальных сдвигов, общественного переустройства происходит в том числе и в метафорических категориях «*раскорчевки* бывшей империи под всемирную цитадель всемирного братства».[20] «Русскому лесу» посвящено немало страниц исследований, однако его несомненные идейные, мотивные, образные связи со сквозной для Леонова темой исторического пути России еще недостаточно осознаны.

В какой-то степени ответом на поставленный А. Г. Лысовым вопрос об аллегоричности романа могут служить строки из письма Леонова и Е. Д. Суркову от 7 июня 1971 г. Строки представляются тем более важными, что само письмо выделяется на фоне других леоновских писем Суркову «программностью» в оценке писателем собственного творчества, размышлениями о непростых взаимоотношениях с властью, тональностью подведения итогов, объемностью, что дает основания предположить сознательный расчет быть услышанным и прочитанным когда-нибудь не одним только Сурковым.

---

[17] *Пастернак Б. Л.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1989. Т. 1. С. 548.

[18] Выражаю искреннюю признательность Л. П. Якимовой, любезно поделившейся со мной этим наблюдением.

[19] *Лысов А. Г.* «Березовый меридиан»: Леонид Леонов и Сергей Есенин. С. 59.

[20] *Леонов Л. М.* Пирамида. Т. 1. С. 54.

Вот слова писателя: «Как лес живет и питается, в частности, своей же опадающей каждогодно листвой, сотлевающей в его приножьи (весьма прискорбно-знаменательно, с каким усердием выскребают ее нынче в наших парках, отчего ускоряется старость, суховершинность деревьев), так и душа народная растет и богатеет опытом своих исполинских переживаний, страданья — в первую очередь. Недобрая слава останется за осуществляющими сию мнимую духовную гигиену».[21] Параллель «жизнь леса — жизнь народа» обозначена в этих строках Леонова вполне определенно. Возможно, что «Русский лес» явился своеобразной вехой, ступенью осмысления большой и нелегкой темы судьбы народа, затеявшего невиданный доселе утопический эксперимент по созданию идеального общества.

Разумеется, интересующий нас мотив присутствует и в других, не названных здесь, произведениях русских писателей, в переводных текстах. Важен не сам факт фиксации в художественном тексте «падения дерева» и, например, не семантика древесных пород и т. п., а те векторы развития сюжетных линий, которые задаются присутствием мотива поваленного дерева: созерцание поваленного дерева (реже — самой сцены валки, рубки) пробуждает у лирического героя потребность в соотнесении собственной судьбы (или человеческой судьбы в целом) с погубленным деревом. В лирических произведениях в более явном, зримом виде сохраняется древний в своей структуре, присущий фольклорной лирике психологический параллелизм. В эпических произведениях сюжетная ситуация, когда герой становится свидетелем падения или рубки дерева, с одной стороны, структурно также являет параллелизм: падение дерева предвещает скорую гибель героя. С другой стороны, эта «рама» заполняется значимыми для героя промежуточными событиями: падение дерева словно становится «катализатором» для следующей за ним событийной цепочки. Так, герои, являющиеся свидетелями сцены падения дерева, и у Лескова, и у Леонова принимают важные, судьбоносные для них решения, определяющие их дальнейшую судьбу и — соответственно — последовательность повествования. Возможны и другие варианты, например, когда дерево не срублено, а только искалечено человеком: «Чевенгур» (1926—1929) А. Платонова (параллель «израненное дерево» — именно просто *дерево* — Дванов); «Школа» (1930) А. Гайдара (финальная сцена, где возникает параллель «сломанная березка — раненый герой»,

---

[21] Леонид Леонов в воспоминаниях, дневниках и интервью. М., 1999. С. 221—222.

с его размышлениями о бренности жизни и смысле человеческого существования) и др. В русской литературе, глубоко связанной с темой и образами природы, мотив поваленного дерева достаточно частотен, а заданная им структура регулярно воспроизводится, сохраняя свою фольклорную в генезисе семантику.

В дальнейшем, по мере накопления наблюдений над семантикой и функционированием мотива поваленного дерева в произведениях русских писателей, представляется возможным и небезынтересным проанализировать более детально сюжетные цепочки, звеном в которых является данный мотив, а также более подробно описать его варианты и источники, проследить ситуации, когда возникают «встречные течения»[22] и диалогические отношения внутри русской литературы.

Вероятно, перед нами одна из тех устойчивых поэтических формул, которые ведут свое происхождение из глубины веков, отчетливо сохраняя в себе архетипическую модель человеческого сознания до новейших времен, и на которые более века назад обратил внимание А. Н. Веселовский.

---

[22] *Веселовский А. Н.* Разыскания в области русского духовного стиха: XI. Дуалистические поверья о мироздании // Сборник Отделения русского языка и словесности Имп. Академии наук. СПб., 1889. Т. 46. № 6. С. 115.

Ж. Нива

ГОГОЛЬ И РУССО: ОБ ОДНОМ ПСИХОЛОГИЧЕСКОМ ИНВАРИАНТЕ

26 октября 1844 г. Н. В. Гоголь из Франкфурта-на-Майне пишет своему другу Н. М. Языкову: «...Погодин изволил еще в прошлом году приложить мой портрет к „Москвитянину", самоуправно, без всяких оговорок, точно как будто свой собственный, между тем как из-за подобных историй у нас уже были с ним весьма сурьезные схватки. И ведь между прочим пришúпился,[1] как бы ничего не было (и никто из моих приятe-

---

[1] Согласно «Толковому словарю живого великорусского языка» В. Даля (М., 1980. Т. 3. С. 461) — притаился.

© Ж. Нива, 2011

лей меня об этом не уведомил!). Я не сержусь теперь потому только, что отвык от этого, но скажу тебе откровенно, что большего оскорбления мне нельзя было придумать».[2]

Речь идет о литографии П. Зенкова с портрета Гоголя работы художника А. А. Иванова. В письме к С. П. Шевыреву от 14 декабря того же года Гоголь пишет, что пришел от портрета в ужас: «Там я изображен как был в своей берлоге назад тому несколько лет. ⟨...⟩ Рассуди сам, полезно ли выставить меня в свет неряхой, в халате, с длинными взъерошенными волосами и усами?».[3]

Удивляет ярость Гоголя. Дело, оказывается, в том, что молодежи нужны идолы, а если Гоголь станет идолом молодежи, то «будут подражать мне в пустых и глупых вещах». Между тем «от мелочей многое зависит немелочное».[4] И далее Гоголь говорит о «настоящем образце человека», о «совершеннейшем из всего, что увидел слабыми глазами своими мир», т. е. о Христе, которого «мы должны внести во все наши движения и даже во всякий литературный шаг наш».[5]

Сам Шевырев тоже провинился, был пристрастен, слишком хвалил Гоголя в «Москвитянине» за 1843 г. И приходится признать, что Гоголь мог заставить людей «подозревать тайно», что он «большой охотник до фимиама».[6] Одно из излюбленных утверждений Гоголя: «Говорить откровенно о себе я никогда никак не мог. В словах моих, равно как и в самих сочинениях, существовала всегда страшная неточность. Почти всяким откровенным словом своим я производил недоразумение и всякий раз раскаивался в том, что раскрывал рот».[7]

В этом же письме Гоголь сообщает, что все доходы от своих публикаций он будет анонимно отдавать «бедным, но достойным студентам» (что и вызовет негативную реакцию посвященных в эту тайну друзей, ибо Гоголь — в долгах).

Итак, от негодования по поводу предательски опубликованного портрета, который, по словам Шевырева, студенты вырывали из журнала, до подражания Христу и раздачи своих доходов беднякам, — как будто публикация портрета усугубляет его — Гоголя — греховность, и он должен себя карать.

Мы знаем, что сама идея «портрета» заключает в себе опасность как в психике, так и в творчестве Гоголя: «Я никогда не

---

[2] *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. М., 1952. Т. 12. С. 363.

[3] Там же. С. 393.

[4] Там же.

[5] Там же. С. 394.

[6] Там же.

[7] Там же.

писал портрета, в смысле простой копии. Я *создавал* портрет, но создавал его вследствие соображенья, а не воображенья. ⟨...⟩ стоило мне несколько подробностей пропустить, не принять в соображенье — и ложь у меня выступала ярче, нежели у кого другого».[8]

В повести «Портрет» (1835—1842) заключен патологический страх перед копией, живой копией человеческого образа, который таинственным образом завязывает многие узлы в творчестве Гоголя и объясняет его. Вплоть, конечно, до его «Завещания» и выраженного в нем страха быть погребенным заживо.

Вспомним, что написано Гоголем о «портрете» в «Портрете»: «Это уже не была копия с натуры, эта была та странная живость, которою бы озарилось лицо мертвеца, вставшего из могилы». Рассказчик комментирует этот ужас перед портретом: «Или рабское, буквально подражание натуре есть уже проступок и кажется ярким, нестройным криком?» Рабское подражание, портрет-копия с натуры «непременно предстанет только в одной ужасной своей действительности».[9] Другими словами, копия без прекрасного, без добавления духовного не только отвратительна, но и смертельно ужасна. Не смотри на себя в зеркало!

Страх перед копией сопровождается страхом перед чужим суждением. И в «Авторской исповеди», и в «Театральном разъезде», и в переписке присутствуют параноидальные черты. Гоголь ощущает всеобщее раздражение, он боится толков за своей спиной. Так в «Авторской исповеди»: «Почти в глаза автору стали говорить, что он сошел с ума, и приписывали ему рецепты от умственного расстройства. ⟨...⟩ Люди ⟨...⟩ превозгласили печатно, что в моей книге ничего нет нового, что же и ново в ней, то ложь, а не истинно. Это показалось мне жестоко».[10]

Все это очень напоминает параноидальность Ж.-Ж. Руссо. Стих Овидия, который приводит Руссо в качестве эпиграфа к трем диалогам, объединенным общим заглавием «Rousseau juge de Jean-Jacques» («Руссо судья Жан-Жака»), подходит и для Гоголя: «Barbarus hic ego sum, quia non intelligor illis».[11] «Меня не понимают» — общий для гражданина Женевы и малоросса лейтмотив. Диалог Руссо с самим собой психологически очень похож на диалог с самим собой Гоголя. Руссо придал крайнюю форму этому раздвоению личности между ка-

[8] Там же. М., 1952. Т. 8. С. 446—447.

[9] Там же. М., 1938. Т. 3. С. 88.

[10] Там же. Т. 8. С. 436—437.

[11] «Принимают меня за варвара, потому что меня не понимают» (*лат.*)

рикатурой писателя, созданной не понимающими его современниками, и его подлинным, глубинным, правдивым «Я». Текст Руссо вызван глубоким разочарованием в том, как воспринималась его «Исповедь». Слушатели молчали или толковали о литературных качествах «Исповеди» (как это сделает Э. Кондильяк после чтения текста «Руссо судья Жан-Жака»). И еще одна деталь поразительно похожа: 24 февраля 1776 г. Руссо отправляется в Собор Парижской Богоматери, с тем чтобы раздавать свои «Диалоги» прохожим. Те не берут их, и тогда он решает оставить текст на алтаре собора. Текст его не понимают, не принимают: «Barbarus hic ego sum...».

Существенно и то, что у Руссо появляется тема катоптофобии, или фобии портретов и зеркал («Second dialogue»). Английский философ Д. Юм пригласил своего друга Жан-Жака в Лондон, когда тот почувствовал себя объектом преследований всех своих бывших парижских друзей, но почти моментально между ними возникла ссора. Дело было в том, что, как только Жан-Жак появился в Лондоне, Юм заказал портрет своего друга: «Он желал этот портрет так же пламенно, как любовник портрет своей возлюбленной».[12] «Во время пребывания Жан-Жака в Англии была сделана гравюра с портрета, гравюра была опубликована, продавалась повсюду, но ему видеть ее не пришлось».[13]

Какой же был этот портрет? «На нем (Руссо. — *Ж. Н.*) был очень черный колпак, очень коричневая одежда, он находился в очень темном месте, а к тому же, чтобы изобразить его сидящим, ему пришлось стоять сгорбившись, опершись руками на низкий стол, в такой позе, что напряженные мускулы исказили черты его лица».[14] Другими словами, он похож на страшного циклопа, на медведя, на варвара.

Собеседник Руссо («один француз») возражает ему, что каждый день появляются гравюры, искажающие облик знаменитых людей, и это не влечет за собой никаких страшных последствий. Руссо же объясняет ему, что это лишь начало заговора, что цель врагов сначала сделать его отталкивающим, мрачным, а потом отвратительным, смешным и презренным. Долго и детально Руссо рассказывает обо всех лживых портретах, написанных по заказу его врагов, благодаря которым в нем будут видеть сначала страшного циклопа, потом мелкого лгуна и обманщика.[15]

[12] *Rousseau J.-J.* Œuvres complètes. Paris, 1824. T. 17: Dialogues. P. 162.
[13] Ibid. P. 163.
[14] Ibid. P. 162.
[15] Ibid. P. 163—166.

Есть ли нечто общее между портретом, распространенным Юмом в 1762 г., и портретом Гоголя, гравированным по заказу Погодина в 1844 г.? Можно ли сравнить паранойю Руссо с паранойей Гоголя? Патологические черты их объединяют, хотя их фигуры настолько отличаются друг от друга, что странно даже сравнивать автора «Эмиля», «Общественного договора», проектов конституций для Корсики и Польши с автором «Мертвых душ», «Выбранных мест из переписки с друзьями», «Проскомидии» и «Литургии верных».

Однако как Руссо, так и Гоголь страдают от одного очень похожего испытания — оттого что физический облик автора выставлен перед читателем. Это лишь один симптом их «болезни», которая называется по-разному, но заключается в потере единства «Я», а единство «Я», его полное примирение с самим собой для них очень важно. Руссо мечтает об элитном обществе добродетельных мужчин и женщин, устраивающих между собой соревнование в добродетели. Гоголю же хотелось «...выставить преимущественно те высшие свойства русской природы, которые еще не всеми ценятся справедливо...».[16] Говоря о Ломоносове, он пишет: «...чистосердечная сила восторга превратила натуралиста в поэта».[17] Как ни странно, но превращение натуралиста в поэта — это общая мечта философа-просветителя и моралиста-консерватора.

Оба они проявили неприязнь к своим публично выставленным портретам как к явлению, нарушающему единство себя с собой, себя с миром. Это тема фальсифицированного портрета, как пишет Ж. Старобински в своем этюде о Руссо («Lœ'il vivant, essai: Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal», 1961). Оба живут в то время, когда литография делает портрет доступным многим, во Франции раньше, в России позже. Встает проблема «публичного вида» писателя. Отныне писатель уже не только тайный друг страдающих сердец, но он еще физически присутствует и в чулане студента, и в будуаре. Портрет обманчив, портрет — плод вражеского заговора или деяние Антихриста.

Интересно, что эта проблематика отказа от собственного портрета существует более или менее до сегодняшнего дня, когда образ писателя выставляется перед всеми, например на экране телевизора. Отказ от своего публичного образа характеризует А. Мишо, М. Бланшо, Ж. Грака — если назвать несколько французских писателей, живых еще (Грак) или недавно умерших. Они все принадлежат другой утопии, не сентимен-

---

[16] *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. Т. 8. С. 442.

[17] Там же. С. 371.

тальной, а сюрреалистической. Действует некий архаический импульс, нечто подсознательное, что не дает себя фотографировать или снимать, словом, не позволяет физически выставлять себя перед современниками. Как объясняет Бланшо в романе «Бесконечный диалог» («L'Entretien infini», 1969): «Parler ce n'est pas voir».[18]

Это своего рода иконоборчество связано с превращением писателя в публичного человека. Он хотел проникать в души людей, способствовать их совершенствованию, и вот выставлен напоказ и на смех и, как Жан-Жак или Гоголь, яростно отвергает протянутое ему зеркало: «Barbarus hic ego sum, quia non intelligor illis».

[18] «Говорить — это не значит видеть» (*фр.*)

Е. В. Кардаш

«МИР, КОТОРОМУ ЕСТЬ ЧТО СКАЗАТЬ О СЕБЕ»

(К вопросу о поэтике литературного мотива)

Осмысление содержания и характера употребления научного понятия имеет разные цели. Описание процесса его формирования и эволюции есть предмет истории науки. Верификация, уточнение дефиниций термина как инструмента исследования составляет задачу теории. Допустима, однако, и другая точка зрения. Научная терминология может рассматриваться как система средств выражения, в которых проявляет и предъявляет себя определенная картина мира. Подобная реальность, как предполагается, обладает собственными, независимыми от предписываемых ей функций принципами организации и бытования. Изучение этих принципов является прерогативой поэтики.[1]

[1] См., например, определение Ц. Тодорова, согласно которому литературная поэтика, «в отличие от интерпретации отдельных произведений ⟨...⟩ стремится не к выяснению их смысла, а к познанию тех закономерностей, которые обусловливают их появление. С другой стороны, в от-

© Е. В. Кардаш, 2011

Очевидно, что поэтика науки имеет такое же право на существование, как и поэтика художественной литературы. Отказ от трактовки языка научного описания как зеркала объективной реальности есть, по выражению Н. Е. Копосова, «элементарное требование хорошего тона», предъявляемое к современному гуманитарию. Давно не вызывает возражений мысль о том, что ученый, как любой другой человек, не являет собой «вместилище абсолютного разума». Он «погружен в поток времени. Его образ мира основан на опыте собственного тела и формах перцепции ⟨...⟩ на со-бытии в мире с другими людьми, на структурах языка, которые он принимает за формы бытия».[2] Речь идет не об апологии субъективизма, но о признании всей сложности интеллектуальных и культурных процессов, опосредствующих взаимодействие познающей личности и познаваемого феномена. Комплексность и неоднозначность этих отношений обусловливают возникновение методологических проблем, зачастую неотъемлемых от бытования научного термина. Именно так, как представляется, обстоит дело с понятием литературного мотива.

Употребление этого термина для филолога естественно и привычно. В теории литературы мотив занимает одну из ключевых позиций, сочетаясь практически с любой исследовательской картиной мира. Мотивный анализ широко используется в изучении структуры и семантики фольклорных и литературных текстов — независимо от их вида, жанра, времени создания и способа бытования. Представление о продуктивности этого метода опирается на авторитетную традицию составления указателей и словарей фольклорных мотивов, а также на разработки, ведущие к созданию сводов мотивов литературных.[3]

личие от таких наук, как психология, социология и т. п., она ищет эти законы внутри самой литературы» (*Тодоров Ц.* Поэтика / Пер. А. К. Жолковского // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 41).

[2] *Копосов Н. Е.* Как думают историки. М., 2001. С. 9, 8.

[3] Обширная библиография указателей и материалов к указателям повествовательных сюжетов и мотивов содержится, например, в издании: *Бараг Л. Г., Березовский И. П., Кабашников К. П., Новиков Н. В.* Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка. Л., 1979. С. 411—415; в расширенном и дополненном варианте она размещена на сайте семинара «Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика», действующего под руководством С. Ю. Неклюдова при Институте высших гуманитарных исследований Российского государственного гуманитарного университета (http://www.ruthenia.ru/folklore/bspisok.html; сост. Т. А. Китанина). Вопросам организации фольклорных и литературных мотивных указателей посвящен подготовленный в рамках семинара сборник «Проблемы структурно-семантических указателей» (М., 2006). Масштаб-

Таким образом, описываемый термин отличается универсальностью и распространенностью. Между тем характер использования его в научной литературе обнаруживает явное внутреннее напряжение. С одной стороны, исследователи конкретных текстов по большей части оперируют понятием мотива как очевидной и не требующей доказательств аксиомой. С другой стороны, любая попытка его определения и осмысления сталкивается с серьезными теоретическими проблемами, которые требуют каждый раз нового — и ни в коей мере не окончательного — решения.[4] Подобная двойственность подрывает репутацию термина, порождая представление о расплывчатости и неопределенности его содержания. Эти черты, недопустимые, как принято считать, для инструмента научного анализа, вызывают потребность в постоянных уточнениях дефиниции, которые, однако, почти не меняют сложившегося на практике положения вещей.[5] Последнее позволяет предположить, что связанная с мотивом проблемная ситуация не может

ная работа над созданием указателя сюжетов русской литературы осуществляется новосибирским Институтом филологии Сибирского отделения РАН (см.: Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы». Новосибирск, 1996—2006. Вып. 1—7; Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Эксперимент. изд. / Отв. ред. Е. К. Ромодановская. Новосибирск, 2003. Вып. 1; 2006. Вып. 2; 2008. Вып. 3, ч. 1).

[4] Аналитический обзор истории разработки и трактовки термина «мотив» см., например: *Силантьев И. В.* Поэтика мотива. М., 2004. Гл. 1. С. 15—75.

[5] На произвольность трактовки термина «мотив» в литературоведении указывал в начале XX в. А. Л. Бем: «С понятиями „мотива", „сюжета" и связанным с ними терминами „интрига", „фабула" приходится постоянно сталкиваться в историко-литературных работах. И здесь-то царит полный произвол в их употреблении. Остается такое впечатление, что с этими терминами связаны довольно смутные представления, что это, скорее, слова домашнего литературного обихода, чем научные термины, связанные с определенными понятиями» (*Бем А. Л.* 1) К уяснению историко-литературных понятий // Известия Отделения русского языка и литературы Российской Академии наук. 1918. Т. 23, кн. 1. Пг., 1919. С. 225; 2) Мотив и сюжет // Силантьев И. В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике: Очерк историографии. Новосибирск, 1999. Разд. «Приложение». С. 76—77). В конце столетия сходную мысль высказал Б. Н. Путилов: «Приходится признать, что фольклористика ⟨...⟩ освоив понятие „мотив" и сделав его обязательным элементом анализа фольклорных нарративов, не создала целостной теории мотива. ⟨...⟩ Дискуссионным остается определение (в теории и особенно в практике исследований) границ и объема содержания термина „мотив". Разнобой в употреблении очевиден» (*Путилов Б. Н.* Веселовский и проблемы фольклорного мотива // Наследие Александра Веселовского: Исслед. и материалы. СПб., 1992. С. 74).

быть полностью разрешена посредством новых, более глубоких и тщательных теоретических разработок. Более того, не исключено, что она принципиально не предполагает разрешения. К такому выводу можно прийти, если рассматривать ее не как нарушение гипотетических законов существования научного термина, но, напротив, как последовательное воплощение тех отношений, которые сложились в данном случае между филологической наукой, изучаемым ею миром и материалом, из которого он соткан, — иначе говоря, между поэтической реальностью, исследователем и словом.

Истоком формирования этих отношений послужила поэтика сюжетов, принципы которой наметил А. Н. Веселовский. С точки зрения ученого, мотивный анализ представляет собой инструмент решения главной задачи исторической поэтики — определения «роли и границ предания в процессе личного творчества».[6] Функцию «хранителей» предания, носителей культурной памяти выполняют повторяющиеся во времени «простейшие повествовательные *единицы*», которые и получают название мотивов.[7] Взаимодействия и комбинации мотивов составляют сюжет. В качестве семантического образования мотив отличается смысловой целостностью; в качестве элемента повествовательной структуры («низшей мифологии и сказки») — «одночленностью», неразложимостью на составляющие.[8]

Послужив краеугольным камнем мотивной теории, эта концепция, как хорошо известно, встретила ряд серьезных возражений. Одно из принципиальных замечаний было высказано В. Я. Проппом, отметившим, что выделяемые Веселовским «повествовательные единицы» в структурном отношении не элементарны.[9] Другой проблемой стала семантическая и функ-

---

[6] *Веселовский А. Н.* Поэтика сюжетов // Весловский А. Н. Историческая поэтика / Ред., вступ. статья и примеч. В. М. Жирмунского. М., 1940. С. 493.

[7] Там же. С. 500.

[8] Там же. С. 494.

[9] «По Весловскому, мотив есть неразлагаемая единица повествования. ⟨...⟩ Однако те мотивы, которые он приводит в качестве примеров, раскладываются. ⟨...⟩ Таким образом, вопреки Весловскому, мы должны утверждать, что мотив не одночленен, не неразложим. Последняя разложимая единица как таковая не представляет собой логического или художественного целого. Соглашаясь с Весловским, что часть для описания первичнее целого ⟨...⟩ мы впоследствии должны будем решить задачу выделения каких-то первичных элементов иначе, чем это делает Весловский» (*Пропп В. Я.* Морфология ⟨волшебной⟩ сказки // Собр. трудов /

циональная неоднородность мотивов, явная принадлежность их к разным уровням культурной реальности.[10] Мотивами именуются базовые концепты мифологического сознания, имеющие форму общих представлений (изображение «солнца — оком; солнца и луны — братом и сестрой, мужем и женой») или наделенные сюжетной динамикой (во время затмения «солнце кто-то похищает», во время грозы «молнию-огонь сносит с неба птица»), компоненты ритуального действа («увоз девушки-жены» в свадебной обрядности), а также цепочки событий, образующие более или менее развернутый сюжет («облака не дают дождя, иссохла вода в источниках: враждебные силы закопали их, держат влагу взаперти и надо побороть врага»).[11] Важно, однако, что оба качества повествовательной «монады», положившие начало более чем вековой дискуссии о ее формальных и содержательных границах, воспринимались как проблемные лишь за пределами теории Веселовского. Внутри нее они считались вполне допустимыми. Основано это было на представлении об образной природе мотива.

Согласно самому общему определению, принятому в психологии, образ есть элемент живого, актуального процесса взаимодействия личности с окружающей ее многомерной реальностью, «внешним и внутренним миром в их единстве».[12] В процессе этого взаимодействия реальность предстает структурированной и осмысленной. Природа ее действительно может быть разнообразна — поток повседневности, культурная традиция, эмоциональная или духовная жизнь субъекта. Важно при этом, что образ есть не только инструмент и форма общения человека и мира. В равной степени он трактуется и как пространство, в котором это общение совершается.

Последнее подразумевает, что образ, понимаемый как «единица содержания» человеческого сознания,[13] не носит знакового характера в узком, конвенциональном смысле. Значение здесь не просто обладает чувственной опорой, но принципиально не существует отдельно от нее. Образ «не кодирует реальность» — он «несет ее в себе».[14] Его фактические и смысловые

Коммент. Е. М. Мелетинского, А. В. Рафаевой; Сост., научная ред., текстологический коммент. И. В. Пешкова. М., 1998. Т. 2. С. 14—15).

[10] См. об этом, например: *Путилов Б. Н.* Веселовский и проблемы фольклорного мотива. С. 74—75.

[11] *Веселовский А. Н.* Поэтика сюжетов. С. 500, 494.

[12] *Гостев А. А.* Образная сфера человека. М., 1992. С. 9.

[13] Там же. С. 15.

[14] *Леонтьев А. Н.* Психология образа // Вестн. МГУ. Сер. 14: Психология. 1979. № 2. С. 12.

составляющие не могут быть различены в соответствии с категориями «абстрактного» и «конкретного», «инварианта» и «варианта», «семантики» и ее «воплощения», поскольку являют собой фрагменты единого, хотя и сложно устроенного, потока «осмысливающего» себя бытия. Так определял природу образа один из основателей его теории, А. Н. Леонтьев. Подчеркивая некорректность принятой в его время трактовки образа как бестелесной проекции внешнего мира в сознании личности, ученый настаивал на принципиальной органичности описываемого им феномена. По Леонтьеву, образ есть не отражение, но самоотражение реальности, «открывающейся через человека самой себе», — способ существования «мира, которому есть что сказать о себе».[15]

Для поэтики Веселовского понятие образа, как известно, имеет ключевое, терминологическое значение. Именно «образность» служит главным критерием выделения мотива как смысловой единицы, именно «образный одночленный схематизм» обусловливает его структурную целостность.[16] Данный подход связан с представлением ученого о природе исследуемого мира. В составляющих культурной традиции он видит, говоря словами О. М. Фрейденберг, «известные схемы впечатлений, схемы психики, которые, в свою очередь, порождают схемы сюжетов и мотивные формулы».[17] Определяемый как повествовательный элемент, мотив Веселовского во многом рассматривается как феномен непосредственной — «живой» — реальности. Не случайно ученый описывает сюжет не в категориях нарратива, но в категориях бытия: «*Сюжеты* — это сложные схемы, в образности которых *обобщились* известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности».[18]

С этой точки зрения «разноприродность» выделяемых Веселовским мотивов в достаточной степени закономерна. Мир как осмысленная реальность проявляет и предъявляет себя в равной степени и в мифологических представлениях, и в обрядовом действе, и в слове. Последнее является лишь одним из многих — важным, но далеко не единственным способом

---

[15] *Леонтьев А. Н.* К психологии образа // Вестн. МГУ. Сер. 14: Психология. 1986. № 3. С. 73, 74.

[16] *Веселовский А. Н.* Поэтика сюжетов. С. 494. Сходной точки зрения придерживалась О. М. Фрейденберг, определявшая мотив как «образное представление о каком-либо явлении» (*Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 108).

[17] *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. С. 18.

[18] *Веселовский А. Н.* Поэтика сюжетов. С. 495.

структурирования и семантизации действительности. Принципиальная значимость этого положения обнаруживается, однако, лишь позднее, когда исключительным объектом мотивного анализа становится именно и только словесность. Создаваемый литературой мир, в восприятии исследователей, полностью и окончательно замыкается рамками слова. Мотив же, как ключевой элемент этого мира, выступает аналогом составляющих словесной — языковой или речевой — реальности.

Примечательно, что данная трактовка мотива, в целом противоречащая установкам Весловского, просматривается в его «Поэтике сюжетов». Слово — яркий и интуитивно внятный любому носителю языка пример сохраняемой культурной памятью смысловой «монады». И Веселовский использует это понятие для наглядного определения мотива-образа. По его мысли, многие из сложившихся «формул и схем» «удержались в позднейшем обращении, если они отвечали условиям нового применения, как иные слова первобытного словаря расширили свой реальный смысл для выражения отвлеченных понятий. Все дело было в емкости, применяемости формулы: она сохранилась, как сохранилось слово...».[19] Здесь лингвистическая параллель — лишь метафора. Для последующих разработчиков мотивной теории она становится концептуальным и методологическим основанием научной работы. В. Я. Пропп уподобляет выделяемые им единицы повествования грамматическим элементам.[20] Б. Н. Путилов определяет мотив, опираясь на соссюровскую оппозицию «языка» и «речи».[21] «Поэтика выразительности» А. К. Жолковского и Ю. К. Щеглова, оперирующая понятием мотива как одной из ключевых исследовательских

---

[19] Там же. С. 493.

[20] Эта аналогия, по мысли ученого, обнаруживала очевидную необходимость изучения фольклорной «морфологии»: «У мало подготовленного читателя, — писал он, — может возникнуть вопрос: не занимается ли наука такими отвлеченностями, которые в сущности вовсе не нужны? ⟨...⟩ Проведем аналогию. Возможно ли говорить о жизни языка, ничего не зная о частях речи, т. е. о известных группах слов, расположенных по законам их изменений. Живой язык есть конкретное данное, грамматика — его отвлеченный субстрат. ⟨...⟩ Без изучения этих отвлеченных основ не может быть объяснена ни одна конкретная данность» (*Пропп В. Я.* Морфология ⟨волшебной⟩ сказки. С. 17).

[21] «Мотив может быть в известном смысле уподоблен слову: он функционирует в сюжете, который соответственно можно рассматривать как „речь" («parole»), но он существует реально и на уровне эпоса в целом, который мы вправе трактовать как „язык" («langue»)» (*Путилов Б. Н.* Мотив как сюжетообразующий элемент // Типологические исследования по фольклору: Сб. статей памяти В. Я. Проппа. М., 1975. С. 145).

категорий, ориентирована на идеи порождающей грамматики Н. Хомского.[22] И. В. Силантьев рассматривает мотив с позиций вероятностной модели процессов конструирования и восприятия смысла, разработанной в лингвистической семантике.[23]

Обращение к лингвистике как универсальному языку описания в целом характерно для гуманитарных наук последнего столетия. Применительно к литературоведению этот метод выглядит особенно эффективным. Здесь он, на первый взгляд, предельно соответствует природе изучаемого материала.[24] Подобного преимущества лингвистический подход не имеет в дисциплинах, чей предмет явно не исчерпывается словом. На это указывал, например, А. Дандис, возражая против трактовки К. Леви-Строссом мифа как феномена естественного языка, подлежащего изучению методами структурной лингвистики. Излагая позицию Дандиса и присоединяясь к ней, Е. М. Мелетинский отмечал, что миф «переводим с одного естественного языка на другой», передаваем «не только словесным, но и другими языками (живописным, мимическим и т. п.)».[25] В отношении историографии сходную мысль высказывает Н. Е. Копосов. «Лингвистический поворот, — пишет он, — исходит из убеждения, что, поскольку мир дан нам только в языке и благодаря языку, наши репрезентации, несмотря на кажущуюся порой объективность, не репрезентируют ничего, кроме породивших их языковых механизмов. ⟨...⟩ Однако как концепция сознания, лежащая в основе лингвистического поворота, так и порожденная ею теория нарративного понимания представляются нам весьма односторонними. ⟨...⟩ Дело прежде всего в том, что история является далеко не только повествованием, так что нарративные механизмы отнюдь не исчерпывают всей совокупности механизмов сознания, оказывающих влияние на конструирование истории».[26] Последний тезис, однако, не столь

---

[22] *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Поэтика выразительности. Wien, 1980. (Wiener Slavistischer Almanach, Sbd. 2).

[23] См.: *Силантьев И. В.* Поэтика мотива. С. 100—110.

[24] О том, что близость методов литературоведения и лингвистики обусловлена единством природы исследуемого ими объекта, писал, например, Р. Якобсон, определявший главный предмет поэтики как «проблемы речевых структур». Поскольку «общей наукой о речевых структурах является лингвистика», поэтику, по Якобсону, «можно рассматривать как составную часть лингвистики» (*Якобсон Р.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». С. 194).

[25] *Мелетинский Е. М.* Структурно-типологическое изучение сказки // Пропп В. Я. Собр. трудов. Т. 2. С. 456.

[26] *Копосов Н. Е.* Как думают историки. С. 11—12.

очевиден, если речь идет о литературе. Косвенным свидетельством тому служит научная судьба «Морфологии...» В. Я. Проппа. Задуманная автором в качестве приложения к историко-культурному описанию сказки, эта работа воспринимается научным сообществом как самостоятельный труд, в котором структурный анализ фольклорного нарратива успешно осуществляется без обращения к внесловесной реальности, — в данном случае, к материалу обряда и мифа. Тем более естественным такой подход выглядит при изучении произведений Нового времени: для авторов, читателей и исследователей они являются, за редким исключением, только повествованием.

В условиях «лингвистического поворота» подобная точка зрения приводит к ряду существенных последствий. Одно из них — совпадение исследовательского языка описания с границами исследуемого объекта, наводящее на мысль о возможности *исчерпывающего* его постижения.

Подобная — очевидно невыполнимая — задача по сей день составляет скрытый пафос мотивных описаний. Он поддерживается расторгнутой на уровне теории, но исторически закрепленной связью со структурной лингвистикой. С ее позиций традиционная устойчивость мотива трактуется как постоянство «языкового» элемента, носителя законодательной энергии системы. Принципы его репрезентации устойчивы и предсказуемы, границы — отчетливы и постоянны, а сам он полагается принципиально *явленным* в процессе исследования. Преимущественная значимость этих аспектов обусловливалась, среди прочего, стремлением придать гуманитарному знанию статус точной науки. Симптоматично, что эта интенция и сегодня сохраняет актуальность в контексте мотивной теории, прибегающей для решения своих задач к методам и алгоритмам компьютерного анализа.[27]

Концептуальное (и значит, терминологическое) отождествление разноприродных и разноуровневых феноменов изучаемой реальности в подобных условиях неприемлемо. Парадокс, однако, в том, что этот шаг здесь в равной степени неизбежен. Основанием этому служит еще одно следствие трактовки литературного произведения как исключительно «словесного» фе-

[27] См., например: *Самойлова Т. А., Яблоков Е. А., Виноградова Т. М., Кузина Н. В.* К вопросу о построении словаря мотивов художественного произведения // Алфавит: Филол. сб. Смоленск, 2002. С. 216—220; *Рафаева А. В.* Возможности электронного указателя сказочных типов на примере системы СКАЗКА // Проблемы структурно-семантических указателей. С. 145—155.

номена. Речь идет о структурном изоморфизме поэтического мира и его референтного пространства.

Как уже упоминалось, референтные рамки мотива, по мысли А. Н. Веселовского, выходят за границы собственно нарративной сферы. Наряду с культурной традицией они включают в себя внешний и внутренний мир человека как ее носителя и творца.[28] По отношению к ним повествование являет собой открытую реальность, обладающую вместе с тем собственной уникальной природой, — что и обусловливает категориальное подобие ее составляющих, несмотря на их структурную и функциональную неоднородность.[29]

С точки зрения структурно-лингвистического подхода литературное произведение, напротив, замкнуто в смысловом и организационном отношении. Оно рассматривается как имманентная система, «включающая в себя те или иные моменты изображенного и отрешенного „референта", а затем возвращающая их ему». Отношения планов «содержания» и «выражения», составляющие ее конструктивный стержень, осуществляются строго в границах слова — «вневременного и внепространственного Логоса, переговаривающегося с самим собой».[30]

Закономерно, что, являясь смысловой «монадой» подобного мира, мотив, вопреки всем теоретическим установкам, совпадает с каждой его составляющей — поскольку любая из них изначально в семантическом отношении не нейтральна. Последнее демонстрирует, в частности, теория А. К. Жолковского и Ю. К. Щеглова. Согласно их концепции, литературный текст обладает неким «содержательным инвариантом» — темой. Она

---

[28] Ср. определение Веселовского: «Под *мотивом* я разумею простейшую повествовательную *единицу*, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения» (*Веселовский А. Н.* Поэтика сюжетов. С. 500).

[29] Ср. замечание В. И. Тюпы о том, что «мотивы» Веселовского типологически и терминологически сопоставимы в качестве «семантических единиц ⟨...⟩ одного и того же художественного языка» (*Тюпа В. И.* Словарь мотивов как научная проблема: (На материале пушкинского творчества) // Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Эксперимент. изд. Вып. 1. С. 172).

[30] *Кристева Ю.* Разрушение поэтики // Кристева Ю. Избр. труды: Разрушение поэтики. М., 2004. С. 9, 8. В роли имманентного тексту — и конструируемого им — референта может выступать фабула, трактуемая как аналог или «заместитель» действительного мира, чьи составляющие обретают смысл на уровне мотива. См. об этом, например: *Энг Я. ван дер.* Искусство новеллы: Образование вариационных рядов мотивов как фундаментальный принцип повествовательного построения // Русская новелла: Проблемы теории и истории. СПб., 1993. С. 205.

реализуется на разных уровнях произведения, в разных его компонентах. Процесс реализации представляет собой «вывод текста из темы на основе типовых структурных преобразований — приемов выразительности». Результаты «выразительной разработки» именуются «инвариантными мотивами» текста. В свою очередь мотивы допускают возможность дальнейших, более конкретных реализаций — «вплоть до характерных для писателя предметов, деталей». Вся структура в целом составляет «поэтический мир автора».

Между тем при анализе конкретных текстов разработчики этой четко дифференцированной иерархии именуют мотивом практически каждый ее элемент. Мотив соответствует «инвариантной теме» (например, «сплетение человека и природы» в поэзии Б. Пастернака) и «разновидности темы» («скромный до бедности быт как фон или носитель духовного внутреннего богатства» в песнях Б. Окуджавы). Он может принимать вид универсальной оппозиции («вещественное / абстрактное»), поэтической метафоры («пыль-шелуха») и уже в буквальном смысле отождествляться с тем или иным предложением или словом исследуемого текста — трактуемым, разумеется, не как феномен естественного языка, но как составляющая авторской картины мира. Следует отметить, что неразличение поэтического и словесного уровней произведения свойственно мотивным концепциям самого разного времени. Так, например, в классической «Поэтике» Б. В. Томашевского мотив определяется как тема «мельчайшей повествовательной единицы» текста — предложения. Иначе говоря, «каждое предложение обладает своим мотивом».[31] В свою очередь, современный исследователь именует мотивом любой элемент произведения, фиксирующий ситуацию «действия, характеристики и среды», т. е. «любой значащий элемент текста». Так, например, по замечанию ученого, первая фраза новеллы А. П. Чехова «Дама с собачкой»: «Говорили, что на набережной появилось новое лицо: дама с собачкой» — заключает в себе «мотив разговора, мотив променада и мотив нового появления».[32]

Эта проблема, на первый взгляд, разрешается — точнее, утрачивает актуальность — в пределах сменившего структурную поэтику «дискурсивного» подхода к словесной реальности. И речь, и литературный текст рассматриваются здесь не

---

[31] *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. Л., 1927. С. 28.

[32] *Энг Я. ван дер.* Искусство новеллы: Образование вариационных рядов мотивов как фундаментальный принцип повествовательного построения. С. 198.

как результат действия кодифицирующего механизма, но как разворачивающийся поток смыслообразования. «Наша метаязыковая рефлексия, какие бы усилия мы ни делали, чтобы ее интегрировать, никогда не достигает полного единства ⟨...⟩, — пишет по этому поводу Б. М. Гаспаров, — все обнаруживаемые тождества, регулярности, правила имеют лишь частичную, относительную и неустойчивую ценность. Они все время растекаются, меняют контуры и условия своего применения, сталкиваясь с многообразными факторами и обстоятельствами, возникающими в конкретном языковом опыте; их никак не удается свести вместе, в единую и раз и навсегда построенную систему». Причиной этому служит «многонаправленный, ситуативно распыленный, спорадический характер» производимой носителем языка в каждой конкретной ситуации «ассоциативной работы», в процессе которой «каждое новое уникальное стечение обстоятельств может направить ассоциативную мысль по иному пути ⟨...⟩ вовлечь в процесс иные прототипы и иные приемы их аналогического растяжения в новых употреблениях».[33] Сходной природой обладает, по Гаспарову, и поэтическая реальность, единица которой — мотив — мыслится не как «фиксированный блок структуры» с жестко очерченными смысловыми и формальными границами, а как «подвижный компонент, вплетающийся в ткань текста и существующий только в процессе слияния с другими компонентами. Ни характер мотива — его объем, „синтагматические" соотношения с другими элементами, „парадигматический" набор вариантов, в которых он реализуется в тексте, ни его функции» не могут быть определены — и определенны — априори и заранее. Они «меняются с каждым новым шагом, с каждым изменением общей смысловой ткани».[34] Соответственно мотивом здесь — на вполне законных основаниях — действительно может имено-

[33] *Гаспаров Б. М.* Язык, память, образ: Лингвистика языкового существования. М., 1996. С. 17, 97.

[34] *Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы. М., 1994. С. 301. Сходная, хотя и не идентичная, идея высказывалась в свое время сторонниками так называемого тематического подхода к изучению литературного произведения. Мотив трактовался здесь как смысловой «итог фабульного „развертывания" сюжета». Его семантика предполагалась не «данной», но «становящейся в процессе этого развертывания» или, иначе, последовательного «накопления» и «преобразования» смысла (подробнее см.: *Силантьев И. В.* Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике. С. 27). Семантическая структура такой единицы понималась тем самым как принципиально нестабильная, постоянно меняющаяся в зависимости от особенностей движения сюжета и неосознанных или сознательных намерений его создателя.

ваться любой смысловой, сюжетный или «речевой» феномен произведения, будь то «событие, черта характера, элемент ландшафта ⟨...⟩ предмет, произнесенное слово, краска, звук».[35] И между тем противоречия структурной поэтики отнюдь не решаются с помощью описанного подхода, поскольку, вопреки ожиданию, не отменяются и даже, в некотором отношении, подтверждаются им.

По справедливому замечанию Ю. Кристевой, «дискурсивная» методология принципиально несовместима с «идеологией репрезентации», описанием поэтического мира в рамках дихотомии содержания и выражения.[36] Разновидностью последней служит известная теория «дуальной» сущности мотива, заключающего в себе, как предполагается, инвариантное и вариантное начала.[37] Симптоматично, однако, что признание непродуктивности этого языка описания для исследования динамики литературных процессов сопровождается настойчивым стремлением сохранить его, — возможно, лишь модифицировав в соответствии с новыми условиями. Ярким примером этой тенденции служат работы И. В. Силантьева. По его словам, позитивной методологической позицией является «не отказ от дихотомической теории мотива, а ее качественное расширение и преодоление другой теорией», позволяющей примирить и «синтезировать» «дифференцированные и противопоставленные анализом начала *инварианта* и *варианта*».[38] Интерес здесь представляет не предложенный ученым (несомненно, плодотворный) путь решения этой задачи, но сам факт ее постановки. Свидетельствуя о жизнеспособности структуралистских моделей в мотивной теории, он наводит на мысль о существовании для этого особых оснований, — возможно, более прочных, чем неизбежная инерция исследовательской мысли или непосредственные требования научного анализа. Одним из таких оснований, как кажется, служит генетически или типологически обусловленная эквивалентность ключевых положений структурной поэтики, с одной стороны, и базовых герменевтических интенций — с другой.

Как отмечалось выше, представление о сугубо «словесной» природе поэтической реальности связано с двумя методологическими установками. Это, во-первых, стремление к исчерпывающему научному описанию исследуемого явления и,

[35] *Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы. С. 30.

[36] *Кристева Ю.* Разрушение поэтики. С. 11.

[37] О дихотомической теории мотива см.: *Силантьев И. В.* Поэтика мотива. С. 43—49, 97—100.

[38] Там же. С. 100.

во-вторых, трактовка его «видимых» составляющих как репрезентации глубинных смыслов, принадлежащих некому «законодательному» плану. Достижение подобных результатов, по мнению Я. Ассмана, составляло основную задачу текстового комментария и в письменных культурах древности. «В самом общем, антропологическом смысле, — пишет Ассман, — комментирование принадлежит к исходным формам языкового поведения человека наравне с рассказыванием, аргументацией, описанием». Базовые «комментирующие жесты» «сконцентрированы в двух областях. Их можно описать понятиями „сакраментальное описание" и „научная проза". ⟨...⟩ В научной прозе процесс комментирования вырастает из стремления к точности и полноте». «Сакраментальный комментарий» обнаруживает — и тем самым подтверждает и поддерживает — связь поверхностного и глубинного смыслов реальности, «значений из мира культа и из мира богов».[39] На подспудную связь филологии с последним типом комментария указывают трансцендентные коннотации, свойственные научному языку культурологов и литературоведов самых разных направлений. Так, например, К. Леви-Стросс, подводя итог совместной конференции лингвистов и антропологов 1952 г. в Блумингтоне, обращал внимание собравшихся на присутствие среди них «непредвиденного призрака», незримого участника дискуссий. «Я полагаю, — замечал ученый, — этот гость был среди нас, хотя никто не подумал пригласить его на наши дебаты: это человеческий дух».[40] Ю. Кристева, анализируя терминологию М. М. Бахтина, не без оснований усматривала в ней «подспудное влияние теологии», «вторжение христианской лексики в язык гуманитарной науки».[41] Думается, к этому ряду относится и характерное противоречие, обнаруживаемое в рассуждениях В. И. Тюпы о природе литературного мотива: справедливо подчеркивая, вслед за Ю. М. Лотманом, принципиальное различие сюжетного и мифологического типов мышления, исследователь определяет мотив именно в категориях мифа.[42]

Проведенная выше параллель ни в коем случае не подразумевает отождествления филологических штудий с мифотворчеством или обрядовой практикой. Речь не идет об общности методов, задач, социальных и культурных результатов предпринимаемых в каждом случае усилий. Что же касается

[39] *Ассман Я.* Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М., 2004. С. 190.

[40] *Леви-Стросс К.* Структурная антропология. М., 2001. С. 77.

[41] *Кристева Ю.* Разрушение поэтики. С. 17, 12.

[42] См.: *Тюпа В. И.* Словарь мотивов как научная проблема. С. 174, 184.

стремления к систематизации и «объяснению» реальности, то оно необходимо присуще любой науке. Принципиальным здесь является тот факт, что в филологии подобное стремление, как правило, приобретает личный — *личностный* — характер. Это и ведет к размыванию границ между аналитическим описанием внешней действительности, с одной стороны, и постижением реальности, являющей собой непосредственную составляющую персонального космоса, — с другой. Эта ситуация составляет еще одно — плохо разрешимое — противоречие мотивной теории. Иллюстрацией его служит изложенная В. А. Викторовичем точка зрения, согласно которой оперирование понятием мотива позволяет ученому «строго логически подойти к изучению явлений, которые по природе своей не подчиняются научной логике, и при этом не упустить из виду эту специфичность предмета исследования».[43]

В отношении мотивного анализа вопрос о личностной составляющей поэтической реальности имеет вполне определенное решение. Оно предполагает выявление субъекта, с точки зрения которого текстовый или культурный феномен осознается как принципиально значимый, например как системный или традиционный. Ценность данной категории подчеркивает, в частности, Т. А. Китанина. По ее убеждению, основанием трактовки художественных текстов как вариаций единой сюжетной «модели» должно служить осознание их сходства авторами и читателями-современниками. «Этому условию не удовлетворяет ни одна из известных систем описания сюжетов или мотивов, — пишет Т. А. Китанина, — однако для описания литературного материала оно чрезвычайно важно: часто для того, чтобы понять литературный текст (и даже подчас его сюжет), нужно увидеть его в контексте соответствующей традиции, поскольку эта традиция, как правило, в достаточной степени осознана автором. Более того, многие литературные тексты (например, пародийные, полемические и т. д.) прямо рассчитаны на восприятие их через претекст».[44] Очевидно, однако, что вопрос о характере и степени осознания автором и читателем

---

[43] *Викторович В. А.* Понятие мотива в литературоведческих исследованиях // Русская литература XIX в.: Вопросы сюжета и композиции / II Межвузовский сборник. Горький, 1975. С. 191. Цитируемое положение является изложением точки зрения автора реферируемой в статье работы: *Holsti K.* Motiivin käsite kirjallisuu — dentutkimuksessa. Tampere, 1970. (Acta Universitatis Tamperensis. Ser. A. Vol. 42).

[44] *Китанина Т. А.* Опыт составления структурного указателя литературных сюжетов // Проблемы структурно-семантических указателей. С. 125.

эстетических, сюжетных или идеологических конвенций не имеет однозначного решения. Между тем в современной культуре наличествует реальность, бытие которой непосредственно и напрямую связано с осуществлением описанной выше функции. Это пространство исследовательской мысли.

Интерпретация мотива не как элемента поэтического мира, но как составляющей научного сознания имеет долгую историю. Еще С. Томпсон предлагал именовать мотивами все элементы сказки, представляющие интерес для фольклориста и историка литературы.[45] Статус «посредника» между системным инвариантом и его текстовым вариантом, сообщаемый мотиву в рамках дихотомической модели, также позволяет говорить о нем как о своего рода безличном — безличностном — носителе исследовательских функций. Так, например, определял мотив А. Дандис.[46] К элементам «компонентной системы» фольклора он относил «мотивему» — аналог «функции» Проппа — и «алломотив», ее конкретную текстовую реализацию. Мотив же в концепции Дандиса являл собой не безусловный факт художественной реальности, а условную, «чисто классификационную категорию, позволяющую исследователю оперировать классами и единицами материала и удобную для сравнительного анализа».[47]

Будучи вполне допустимой, эта точка зрения, однако, обладает собственным проблемным потенциалом. Он связан с квалификацией мотивной реальности как абстрактной, эфемерной или попросту фиктивной. Именно так отзывался о мотиве А. Л. Бем в споре с А. Н. Веселовским. «У Веселовского, — писал он, — нет нигде указания на то, что „сюжет" и „мотив" суть категории мышления, отвлекаемые от произведений путем их сравнения. В связи с этим Веселовский не дает также определения „содержания", ибо не отделяет его от сюжета. Создается, на наш взгляд, убеждение, что „мотивы" и „сюжеты" суть реальности, такие же реальности, как и „содержания" произведений. Мы же полагаем, что единственно реальным в произведении является его содержание; сюжеты, мотивы — это фикции, получаемые в результате отвлечения от конкретного содержания».[48] Очевидно, что определение мотива как «фикции»

---

[45] *Thompson S.* Motif-index of Folk-literature. Helsinki, 1932. V. 1. P. 3—4.

[46] См.: *Dundes A.* From Etic to Emic Units in the Structural Study of Folktales // Journal of American Folklore. 1962. Vol. 75. P. 95—105.

[47] *Путилов Б. Н.* Веселовский и проблемы фольклорного мотива. С. 76.

[48] *Бем А. Л.*: 1) К уяснению историко-литературных понятий. С. 232; 2) Мотив и сюжет. С. 84—85.

содержит в себе негативную коннотацию. Она обусловлена традиционным для науки неприятием интерференции феноменов исследовательского сознания и исследуемого объекта. Мысль о недопустимости подобной ситуации, последовательно проводившаяся приверженцами структурной поэтики,[49] и сегодня сохраняет актуальность. Свидетельством этому служит, например, критический отзыв Т. А. Китаниной о «Словаре-указателе сюжетов и мотивов русской литературы». По ее справедливому замечанию, принятая в словаре максимально широкая трактовка мотива как «интертекстуального семантического повтора» дает составителям «полную свободу привлечения в рубрику любых текстов на основании возникших у них ассоциаций».[50] Как считает рецензентка, произвольный и неконтролируемый — т. е. принципиально субъективный — характер этой работы неизбежно лишает ее результаты доказательности. Не исключено, однако, что последнее — не следствие небрежности или ошибки, но лишь не вполне удачная реализация концептуальной установки составителей издания. Не случайно в их трудах мотив ассоциируется с понятием, отсылающим читателя именно к своего рода «фиктивной» реальности. Речь идет о категории виртуальности.[51]

Понятие виртуальности, как известно, заключает в себе целый спектр смыслов. Прежде всего оно описывает феномен, чья сущность носит мнимый характер по отношению к явлениям, определяемым как «подлинные» или «настоящие». Протекающее в искусственном, условном пространстве бытие виртуального феномена отличается принципиальной актуальностью. Он существует лишь «здесь и теперь» и полностью зависит от сиюминутных конвенций породившей его среды, склонной к постоянным, иногда предельно кардинальным изменениям. В то же время виртуальная реальность может пониматься и как мир, пребывающий в своем потенциальном состоянии, в качестве возможности, готовой реализоваться при благоприятных обстоятельствах.

Нетрудно заметить, что сходные положения составляют и концептуальный план понятия «мотив», определяемого соответственно как условная классификационная категория, живой феномен актуального поэтического процесса или системный элемент, сохраняющий потенциальную способность к воплоще-

---

[49] См. об этом, например: *Леви-Стросс К.* Структурная антропология. С. 60—62.

[50] *Китанина Т. А.* Опыт составления структурного указателя литературных сюжетов. С. 124.

[51] См.: *Тюпа В. И.* Словарь мотивов как научная проблема. С. 186; *Силантьев И. В.* Поэтика мотива. С. 106—107.

нию. Однако отнюдь не наличие отдельных параллелей побуждает филологов апеллировать в описываемом случае к идее виртуальности: речь идет о попытке разрешения ключевых проблем и противоречий мотивной теории. Такую роль играет, например, указанная категория в рассуждениях И. В. Силантьева. С одной стороны, он определяет мотив как классическую «дуальную» монаду, системное «ядро» которой содержит в себе спектр «вариантных сем», поставляемых художественной практикой. С другой стороны, исследователь справедливо замечает, что традиционная дихотомическая теория, постулирующая первичность «языка» по отношению к «речи», «не может объяснить, *какие именно* вариантные семы — как представители различных фабульных вариантов мотива — входят в его семантическую оболочку».[52] Последнее, по мнению самого Силантьева, зависит от «вероятностного веса» текстовых элементов. Он определяется, во-первых, частотой повторяемости и, во-вторых, «художественной значимостью» мотива в его данной фабульной реализации. Очевидно, таким образом, что «вероятностный вес» не является величиной постоянной. Он изменяется в соответствии с видом, жанром, временем создания, способом бытования того или иного произведения. Существенно, что при этой трактовке системная составляющая мотива также понимается как принципиально динамичный, изменяемый феномен. Он хранит в себе память о бесконечно открытом множестве фабульных вариантов, любой из которых может в свое время стать частью семантического «ядра». Это и подразумевает Силантьев, говоря, что «вариантная периферия семантики мотива, формирующаяся на основе вероятностного принципа», имеет «виртуальный характер».[53]

В упомянутое множество входят и мотивные варианты, лишь однажды нашедшие воплощение. Не случайно Е. К. Ромодановская, сообщая о предполагаемом включении в «Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы» только повторяющихся, «общих для всей литературы» феноменов, подчеркивает: «Впрочем, в ходе подготовки словаря необходимо учитывать и единичные, редко встречающиеся мотивы: любой из них может получить продолжение и развитие в живой жизни литературного творчества».[54]

---

[52] *Силантьев И. В.* Поэтика мотива. С. 107.

[53] Там же. С. 106.

[54] *Ромодановская Е. К.* Заметки к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы» // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Новосибирск, 1999. Вып. 3: Литературное произведение: сюжет и мотив. С. 3.

Оксюморонная коннотация понятия «единичный мотив» здесь многократно усиливается контекстом. Речь идет о составлении словаря, т. е. о деятельности, направленной на закрепление, кодификацию и сохранение сложившейся традиции. Именно за последнюю, начиная с теории Веселовского, представительствует поэтический феномен, именуемый мотивом; именно поэтому повторяемость — явное свидетельство традиционности — рассматривается как обязательный атрибут мотива в подавляющем большинстве теорий.[55]

В этом отношении мысль о создании словарной статьи, посвященной единичному мотиву, представляется симптоматичной. Она предполагает особые, в корне отличные от общепринятых, отношения филолога с объектом его исследования. Выделение традиционных элементов на основе частотности их употребления подразумевает фиксацию ученым «объективных» свойств изучаемой реальности. Возможность присвоения подобного статуса отдельным поэтическим феноменам предполагает, что работа исследователя сама по себе служит фактором формирования описываемой им традиции. Последнее, разумеется, не означает, что включение мотива в словарь кладет начало новому преданию. Речь идет о роли филолога не как отвлеченного наблюдателя культурного процесса, но как его активного участника.

Парадоксальная на первый взгляд, эта позиция отнюдь не является новацией. Она, например, в полной мере реализована в современных представлениях о тексте, герметичность которого преодолевается — и формируется заново, на иных основаниях в рамках интертекстуального подхода. Впрочем, бытие традиции и текста в их классическом понимании также напрямую обусловлено деятельностью исследователя. «Традиция и толкование неразрывно связаны друг с другом ⟨...⟩, — пишет по этому поводу Я. Ассман. — Возникновение комментария предполагает заключительную черту, которая останавливает поток традиции...». Комментарий изначально сообщает тексту его объективность, воплощенную в постоянстве формальных признаков. «Текст комментируется, потому что он, с одной стороны, обладает непреходящей обязательностью, а с другой

---

[55] Представление об обязательной повторяемости мотива как главном его свойстве является своего рода «общим местом». Ср., например, формулировку Силантьева: «*В самом первом приближении* повествовательный мотив можно определить как традиционный, повторяющийся элемент фольклорного и литературного повествования» (*Силантьев И. В.* Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике. С. 3. Курсив мой. — *Е. К.*).

стороны, не может быть модернизирован с помощью редакторского вмешательства или заменен новыми текстами. ⟨...⟩ Стихотворение, закон, трактат и т. д. становятся *текстами* в строгом филологическом смысле, только став предметом комментария. Комментарий делает текст *текстом*».[56]

Актуализация этих аспектов филологической работы — базовых для нее, а потому не артикулируемых и зачастую не сознаваемых — совершается сегодня при обращении к виртуальной реальности: она являет собой мир, прикасаясь к которому, личность неизменно обращается в его создателя. Внешняя по отношению человеку, подобная действительность опирается на во многом субъективную интенцию индивидуумов, разделяющих друг с другом избранный и в то же время творимый ими мир. Об этом упоминал в своем известном парадоксе У. Гибсон, определяя виртуальную вселенную как «согласованную галлюцинацию».

Существенно, однако, что применение данной категории в современной теории мотива отнюдь не снимает ее традиционных «напряжений». Преимущество этого шага в ином. Он позволяет сформировать точку зрения, согласно которой упомянутые выше противоречия трактуются не как проблемы, требующие разрешения, но как органичные свойства изучаемой реальности, способной проявиться с той или иной своей стороны под обращенным на нее взглядом. Личность исследователя, таким образом, обретает статус непосредственной и полноправной составляющей описываемого мира, сообщая последнему принципиально актуальный характер и, как следствие, размыкая его словесные границы. Об этом свидетельствует, например, позиция Б. М. Гаспарова. Говоря о живом взаимодействии литературного произведения с воспринимающим и тем самым формирующим его сознанием читателя, ученый постулирует «принципиальную открытость» материала, «пропитывающего» в этой ситуации текст. «Сведения о том, „что вчера ел за ужином" автор стихотворения или его знакомый, — пишет Гаспаров, — могут оказаться столь же существенными, как и жанровые параметры стихотворения, написанного на следующее утро. Более того, сами параметры и их значение для данного стихотворения могут существенно измениться благодаря их проекции на информацию об ужине, а эта информация, в свою очередь, будучи встроена в жанровую рамку стихотворения ⟨...⟩ из сиюминутного события ⟨...⟩ превратится в знак определенной культурно значимой ситуации и определенного

[56] *Ассман Я.* Культурная память. С. 190—191.

модуса общения, притянет в смысловую фактуру стихотворения целую парадигму исторических, биографических, литературных, образных ассоциаций».[57] Исследовательское усилие, таким образом, трактуется здесь как один из ключевых культурных механизмов, посредством которых сугубо словесное пространство текста обращается в реальность осознанного человеческого опыта.[58] Нечто подобное, по-видимому, имел в виду И. В. Силантьев, когда в итоговой части цитировавшейся выше работы несколько неожиданно определял мотив как «семио-эстетический феномен не только литературы, но и самой жизни».[59]

Можно сказать, таким образом, что современная мотивная теория возвращается к своим истокам, к заданному А. Н. Веселовским представлению о мотиве как об образе. Возвращение это, однако, совершается на принципиально иных основаниях, актуализирующих не только — и не столько — научный, но собственно бытийный пафос литературоведческой работы. Мотив предстает инструментом как выявления и консервации, так и собственно структурирования и различения смысловой ткани изучаемой реальности. Само использование описываемого термина при анализе литературного текста предъявляется и воспринимается в первую очередь как сигнал, фиксирующий осуществление исследователем подобного различения, как заявка на него. В этой ситуации понятна та непринужденность, с которой оперирует категорией мотива бóльшая часть филологов. Понятен и витающий вокруг мотива ореол неразгаданной тайны, побуждающий теоретиков снова и снова искать адекватное, точное и непротиворечивое определение сущности этого понятия. И вместе с тем мотив, по всей вероятности, так никогда и не будет окончательно определен и уточнен. Этому препятствует сам принцип его бытования, репрезентирующий постоянно длящийся и непрерывно изменяющийся — от эпохи к эпохе, от направления к направлению, от личности к личности — процесс взаимодействия гуманитарного сознания с предъявляющим ему себя миром, которому, вне всякого сомнения, есть что сказать о себе.

---

[57] *Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы. С. 283.

[58] Именно последнее слово использует Гаспаров в описании природы литературного текста (см., например: Там же. С. 277).

[59] *Силантьев И. В.* Поэтика мотива. С. 265.

С. Гайжюнас

ОБРАЗ ПРОМЕТЕЯ В БАЛТИЙСКИХ ЛИТЕРАТУРАХ

В лекции 1870 г. «О методе и задачах истории литературы как науки» А. Н. Весловский, отметив, что эсхиловского Прометея можно угадать в Лео из романа «Один в поле не воин» Ф. Шпильгагена (1866) или даже в индийском эпическом герое Праматха, задается вопросом, актуальным для сравнительного литературоведения: «...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?».[1] Трансформация мифа о Прометее в балтийских литературах является одним из лучших примеров, подтверждающих этот тезис.

Образ Прометея — один из «вечных образов», получивших распространение в балтийских литературах XX в. К нему обращались выдающиеся писатели и исследователи культуры и литературы. В Латвии З. Мауриня в 1943 г. издает книгу под названием «В свете Прометея», а для литовского философа и поэта А. Мацейны тема Прометея становится одной из ведущих как в довоенных, так и в послевоенных его работах, посвященных проблеме человека. Мауриня и Мацейна выявили две разные, даже противоположные, традиции в интерпретации прометеизма, два пути, по которым этот миф пришел в латышскую и литовскую литературы. Для Маурини Прометей является вечно актуальным социально-политическим и духовным идеалом, который воплощает борьбу культуры против силы, против деспотизма и варварства. Латышская писательница отчетливо сознает, что Прометей служит культуре и что «в те времена, когда люди уходят далеко от Прометея, они, словно быки, подчиняются игу, забывая, что человек есть нечто большее, нежели скотина, которую гонят на бойню».[2] По словам Маурини, для Прометея характерна гелиоцентрическая сила, прометеевский человек тоскует по родине, а его роди-

---

[1] *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика / Ред., вступ. статья и примеч. В. М. Жирмунского. Л., 1940. С. 51.

[2] *Mauriņa Z.* Prometēja gaismā. Rīga, 1973. L. 10.

© С. Гайжюнас, 2011

на — свет. Больше всего таких личностей она находит в эпоху Ренессанса. И это понятно: ведь «Прометей — глашатай новых идей, создатель нового порядка, носитель науки и искусства, совершенно организованный дух и поэтому прародитель гениев».[3] Предложенная Мауриней концепция воспринята латышской литературой XX в., в особенности литературой неоромантической.

В эссе «Общность и одиночество», вошедшем в книгу «Корни культуры» (1944), Мауриня вводит образ Прометея в контекст мировых образов, которые стали путеводными звездами всей европейской культуры, ярчайшими символами трагедии одиночества. Таким образом, Прометей интересует ее не только как символ культуры, но и как символ одиночества: он вывел людей из темной пещеры, но люди не пришли его освобождать. Этот же мотив звучал и в поэзии Я. Райниса:

Не отозвался моему зову ни один,
Ни один голос в небесах и на земле.

Мауриня приходит к глубоко пессимистическому выводу о том, что служение людям во все времена ведет к трагическому одиночеству. Она сравнивает Прометея, Христа и Заратустру, видя в них в этом смысле «родственные» фигуры.

Пройдет два года, и словно в ответ на слова Маурини молодой французский писатель А. Камю в своем эссе «Прометей в аду» (1946) заявит, что современный человек предает Прометея и что если бы тот вернулся, его снова приковали бы к скале.

Иную позицию занимал литовский католический мыслитель Мацейна. Для него Прометей — не только положительный герой. В отличие от Маурини он полагает, что Прометей воплощает конфликт творения с Творцом. С одной стороны, эта борьба открывает путь к величайшим достижениям культуры, с другой — ведет к сатанизму.

Подтверждение этой точки зрения Мацейна находит в славянских культурах, например у А. Мицкевича в его «Дзядах», о чем речь идет в его эссе «Проблема прометеизма». Эта тема присутствует также в других его эссе — «Истоки бунта в творчестве Адама Мицкевича» (1955, на литовском языке) и «Поэт прометеизма» (1955, на немецком языке). Превращение прометеизма в сатанизм литовский философ иллюстрирует примером большевистского движения, порождающего творение, которое подменяет собою Творца («homo creator»).

[3] Ibid. L. 37.

Прометеевский дух польского романтизма был близок Ю. А. Гербачяускасу, известному литовскому эссеисту. «А. Мицкевич — Прометей земли литовской!» — утверждал Гербачяускас в своем эссе «Борьба А. Мицкевича против диктатуры». В творчестве и личности Мицкевича его более всего привлекал бунтарский дух. Мечущийся между жизнью и искусством Гербачяускас черпает вдохновение в «Дзядах». Он как будто продолжает борьбу с Богом Конрада, который, по его словам, унизился, капитулировал перед служителем Бога — ксендзом Петром. Следует подчеркнуть, что Мацейна не интерпретировал эту сцену как капитуляцию, считая, что итогом ее стало спасение души. Для Гербачяускаса же бунтарство — примета гения, Литве нужны не ксендзы, а гении, рыцари прометеизма.

Миф о Прометее исключительно важен для латышских и литовских неоромантиков Аспазии, В. Плудониса, Я. Порукса, В. Миколайтиса-Путинаса; к нему обращается целая плеяда драматургов и поэтов второй половины XX в. — В. Бельшевица, О. Вацетис, Ю. Марцинкявичюс и др.

Аспазия называет Прометея своим предком, прометеевские мотивы она трансформирует в лирике и драмах «Серебряное покрывало», «Аспазия», в поэме «Дочь солнца». Обращаясь к образу Прометея, она показывает стремление своих героев служить новому в искусстве, освободиться от провинциализма, вырваться из плена старых догм, т. е. выражает главные идеи бурного литературно-политического движения «Новая струя».

Любопытно отметить, что в латышской литературе миф о Прометее нередко актуализируется через детскую тему. Так, в стихотворении Аспазии «Полночь» изображена маленькая девочка у лампы («...зажегся маленький фонарик ⟨...⟩ словно украденный у богов огонь»).

Программным можно назвать стихотворение Аспазии «Из племени Прометея». Это признание, обращенное к самому Прометею, который принадлежит и далекому, мифическому миру, и ощутим рядом как вечно живой идеал. Восклицание: «Ах, Прометей, мой предок!» — звучит как поэтическая декларация, свидетельствующая о прометеевской природе героини: Прометей единственный может понять детский и недетский грех — кражу огня. Прометеевский грех сосдиняет лирического субъекта с универсумом, имплицирует его в прометеевское племя. Поэтому ему и не страшен суд людей.

В поэме «Дочь солнца» Аспазия рисует встречу двух духов — прометеевского и фаустовского. Здесь переплетаются

балтийские и европейские мифы и легенды. Дочь солнца оставляет царство Перконса, спускается на землю, чтобы своими дарами осчастливить сына земли, но его жажда познания так велика, что об их взаимном счастье не может быть и речи.

Для Аспазии Прометей воплощает прежде всего деятельность, активность гения, вечный его бунт против канонов и догм, против всего, что не позволяет двигаться вперед. Эта концепция отражается во многих ее стихотворениях, но самым ярким ее выражением является драма «Аспазия» (1923). Интересно, что действие драмы происходит в стране, где и был создан миф о Прометее, т. е. в Греции, и хотя главные герои драмы — исторические личности времен Перикла, в их окружении еще достаточно мифических знаков. История Греции словно продолжает мифологические сюжеты. Прометеизм превратился в имманентное явление. Греческий Прометей олицетворял действие, обусловившее самые основы европейской культуры. Афинская гетера Аспазия призывает сограждан прославить новый труд гения. Таким образом, скульптура Афины, созданная Фидием, выражает идеал новых Афин и самой латышской поэтессы.

Главный герой поэмы другого латышского неоромантика В. Плудониса «Сын вдовы» (1901) — герой, который рвется в таинственный замок света и красоты. Именно это его стремление ассоциируется с прометеевским порывом. Центральным местом действия поэмы становится Петербург — с его дворцами, где исчезает чувство времени и пространства, с его парками и набережными. Топика северной столицы придает поэме не только конкретные контуры, но и яркую романтическую окраску. Петербург изобилует контрастами, подчеркивающими романтическую раздвоенность героя. Замок, о котором мечтает герой, охраняется черной птицей, напоминающей прометеевского орла, башни сияют под безжалостным северным ветром, похороны маленького героя контрастируют с беззаботностью толпы. Герой Плудониса трагичен потому, что ему не суждено стать истинным Прометеем, он всего лишь воплощение мечты о Прометее.

Тема эта присутствует и в творчестве В. Миколайтиса-Путинаса. С наибольшей отчетливостью отношение поэта к греческому мифу выражено в его поэме «Прометей» (1958). Прометей у него прежде всего творец, стремящийся к бессмертию, который выбирает одиночество. В этом поэт близок к И.-В. Гете. Творчество, утверждает он, неотделимо от страдания. Для Миколайтиса-Путинаса принципиальное значение имеет образ Геракла, причем подчеркивается союз Прометея

и Геракла: Геракл освобождает Прометея, а Прометей передает Гераклу жажду бессмертия. Миколайтис-Путинас воспевает и другие прометеевские порывы человека, который сильно напоминает в его изображении положительного героя эпохи социализма.

Поэма-драма Ю. Марцинкявичюса «Героика, или Осуждение Прометея» (1972—1973) как по композиции, так и по трактовке эсхиловских образов близка к античной парадигме. В центре риторического дискурса два вопроса: что такое огонь и что такое человек. Прометей Марцинкявичюса — явный пример служения людям и потому так четко противопоставлен Зевсу, который утверждает, что огонь должен принадлежать ему одному. В общем здесь мы видим традиционное для социалистического реализма противопоставление добра и зла.

В то время как Марцинкявичюс и Миколайтис-Путинас в Литве создают своих «Прометеев», близких романтической традиции, в Нью-Йорке Г. Нагис пишет стихи и поэмы, в которых отдаляется от схематизированной мифологемы. В стихотворении «Огни» («Прометей») первозданной гармонии и братству стихий природы — ветра и воды — противопоставлена дикая сила огня. Поэт обращается к Прометею, который разрушает эту гармонию, как к брату; Прометей — знающий и умеющий, людская порода — не умеющая.

Прометеевские мотивы в «Поэме о брате» приобретают историческую конкретность. Лирический герой здесь ведет разговор не только с Прометеем, но и со множеством прометеевских героев, братьев Прометея, — от Адама и Сократа до Ф. Гарсии Лорки, от Х. Колумба до финских стрелков. В калейдоскопе топосов — самые памятные точки XX в., в том числе Сибирь и Будапешт 1956 г. Нагис находит братьев Прометея во все времена и на всех континентах: брат тот, кто исповедует язычество, и тот, кто создает сфинксов и пирамиды; среди братьев оказываются и великие скитальцы, и повстанцы — братья все, кто помогает обновляться человечеству.

К своеобразным трактовкам мифа о Прометее можно отнести и стихотворение латышского поэта О. Вацетиса «Верить могут слепые». В центре действия — человек, неподвижно стоящий у вечного огня. Но настоящим Прометеем он стать не может. Перед нами, скорее, ситуация, противоположная той, о которой повествует древний миф.

Таким образом, можно отметить следующую разницу в подходе к мифу о Прометее в двух балтийских литературах: образ Прометея стал путеводным для латышского неоромантизма и вплоть до 1940-х гг. был едва ли не программным.

Между тем в литовскую литературу Прометей попадает довольно поздно. Отношение к нему было сильно идеологизировано, — с одной стороны, католической доктриной, с другой — идеями социализма. Если же говорить о художественных приемах, то мы видим, что в латышской литературе Прометей или прометеевский герой обычно присутствует имплицитно, в то время как литовский Прометей чаще всего близок античной традиции.

II

Г. А. Тиме

ПЕРВЫЕ НЕМЕЦКИЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ А. Н. ВЕСЕЛОВСКОГО

Значение первых немецких впечатлений А. Н. Веселовского трудно сравнить с тем влиянием, которое оказала на его раннее творчество, например, Италия. Но несомненно и другое: именно в 1859—начале 1860-х гг., когда молодой Веселовский путешествовал по Германии и учился в Берлинском университете, формировалась его личность, складывалось научное мировоззрение. Об этом свидетельствуют и его дневники, содержащие путевые заметки, особенно так называемая «Памятная книжка», и научные отчеты, присылаемые им из Берлинского университета, которые публиковались «Журналом Министерства народного просвещения».

Однако немецкая стихия вошла в жизнь Веселовского значительно раньше. Родился он в Москве, по воле случая, на Немецкой улице, в доме, который принадлежал его деду, выходцу из Кенигсберга. Позднее в своей короткой автобиографии, опубликованной А. Н. Пыпиным, ученый писал: «Матери я много обязан. Немка по рождению ⟨...⟩ она сумела обрусеть в меру: отлично говорила по-русски, ходила одинаково в кирку и русскую церковь ⟨...⟩ хорошо знала немецкий и французский языки и занималась выбором гувернанток и учителей; впоследствии, чтобы идти в уровень с нами, она изучила и английский язык, а со мною переписывалась по-французски, чтобы поддержать во мне практику».[1] Позднее к домашним занятиям присоединился итальянский язык.

[1] *Веселовский А. Н.* [Автобиография] // Пыпин А. Н. История русской этнографии. СПб., 1891. Т. 2. С. 423—424. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи с обозначением «А» и указанием страниц.

© Г. А. Тимс, 2011

Воспитанный в атмосфере многоязычия, в самом превосходном смысле этого понятия, Веселовский, став студентом Московского университета, чувствовал себя, по его собственным словам, достаточно обеспеченным «по европейским языкам и литературам» и был озабочен тем, чтобы «обставить себя понадежнее с славянской стороны» (А, 424). Вместе с тем в университете он изучал грамматику испанского языка, занимался санскритом и сравнительной грамматикой.

Свое первое путешествие в Европу Веселовский, по недостатку собственных средств, совершил в качестве гувернера сына русского посла в Испании князя М. А. Голицына. В Испании он провел около года, совершенствовался не только в разговорном испанском, но и во французском языке (в доме русского посла говорили почти исключительно по-французски); в целом же получил от страны довольно поверхностное впечатление, что сам объяснял юным возрастом, а также отсутствием нужного, в особенности научного, общения. В течение этого путешествия, как Веселовский указал в автобиографии, ему удалось побывать в Италии, Франции и Англии (А, 425). О посещении Германии (как и Швейцарии) он не упоминает, но из путевых заметок 1860 г., непосредственно посвященных немецким впечатлениям, явствует, что он и во время первой поездки в Европу проезжал по территории Германии, видел многие немецкие города, в том числе Франкфурт на Майне и Дрезден.

Таким образом, первое вполне осознанное и даже задокументированное самим Веселовским путешествие по Германии, видимо, относится к 1860 г. Свои впечатления молодой Веселовский записывал в «Памятную книжку», которая теперь находится в Рукописном отделе Пушкинского Дома. Эта книжка карманного формата в удобном кожаном переплете хранит следы частого и интенсивного пользования. По-видимому, записи Веселовского, столь богатые по содержанию, образным ассоциациям, впечатляющие знанием иностранных языков, наконец, общей эрудицией, делались им зачастую на ходу, урывками, без возможности как-либо сверить или уточнить непосредственные впечатления. Уже в первых путевых заметках молодого человека в достаточной мере проявились те особенности видения мира, которые были необходимо присущи будущему автору «Исторической поэтики».

«1860. Сентября 10—11.

Вечером в субботу, в половине девятого часа, вечерний поезд так называемой Варшавской железной дороги понес нас по дороге к Пскову», — так начал Веселовский описание своего

путешествия в Германию.[2] Подобная точность в указании места, времени, направления передвижений характерна для всей немецкой части его путевого очерка, озаглавленного «От С.-Петербурга до Дрездена. Дневник». А точность в описании исторических достопримечательностей порой столь исчерпывающа, что напоминает путеводитель: описания увиденных памятников часто сопровождаются небольшим историческим комментарием, а также подробным рассказом об их архитектурных особенностях и сведениями об их создателях. Впрочем, в следующей части своих записок под названием «От Дрездена до Базеля» сам Весловский рекомендует возможному читателю, в частности, немецкий путеводитель по Франкфурту и его окрестностям, а по поводу сведений о Южной Германии и Швейцарии ссылается на известного автора путеводителей Джона Моррея (21, 22). Таким образом, впечатления Весловского отчасти базировались на конкретной «библиографии».

Однако обстоятельность изложения почти неизменно сочеталась у него с живой, непосредственной реакцией на увиденное. В этом отношении весьма характерно его впечатление от Берлина. «Берлин — город, в котором можно побывать ради Музея, Университета и памятника Фридриху Великому, но потом следует уехать непременно, — писал Весловский и пояснял: — ⟨...⟩ так все чисто, приглажено, улажено, выметено, газоны обложены податью ⟨...⟩. На всем лежит печать казарменной пунктуальности ⟨...⟩. Немцы известны отсутствием грации, этим comme il faut, которого как ни бейся, а не приобретешь, коли природа не дала. Берлинские щеголи похожи на дурно одетого портного, которого голова не переварила парижской картинки мод ⟨...⟩. Дома построены в каком-то особом стиле ⟨...⟩ выдумали какой-то полугреческий-полуитальянский плоскодонный стиль, которому и имени не приберешь» (9—10). Но личные берлинские впечатления Весловского имели свои аналоги. Достаточно вспомнить хотя бы «Письма из Берлина» И. С. Тургенева, написанные еще в конце 1840-х гг. В них Берлин представал как провинциальный, безвкусный в архитектурном отношении город, в котором тем не менее чувствовался «фокус европейского движения».[3] Однако было в этих впечатлениях Весловского нечто важное лично для него.

[2] *Весловский А. Н.* Из «Памятной книжки». 1860—1862. От С.-Петербурга до Дрездена. Дневник / Публ. Г. А. Тимс // *Весловский А.* Избр. труды и письма. СПб., 1999. С. 5. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием страниц.

[3] *Тургенев И. С.* Письма из Берлина // Полн. собр. соч. и писем: Соч. М., 1978. Т. 1. С. 292.

«В Берлине я впервые насладился плодами *слияния жизни с наукою*, — писал он, — и в архитектуре Университета, регентова дворца, Нового музея и других подобных зданий я прочел историю их строителей...» (10; курсив мой. — *Г. Т.*). Нельзя не заметить, что в простом тезисе о «слиянии жизни с наукою» отразился один из побудительных моментов для создания «Исторической поэтики»: необходимость углубления науки в исторические пласты реальной жизни в самых разных ее проявлениях, включая всевозможные роды и виды художественного творчества.

Несмотря на несколько критическое отношение Веселовского к немцам, само пересечение границы с Курляндской губернией, где уже чувствовалась Германия, настроило его на идиллический лад, причем не только в психологическом, но и в литературном смысле. «Поднявшись спозаранку после крепкого сна на чистой немецкой постели», Веселовский пошел любоваться «чистенькими видами» города Эгиптена. «Так называемые поражающие виды оставляют по себе болезненное впечатление, ненормально расширяют наш взгляд, который привык к мелочам и теперь, наглядевшись на исполинские размеры и узоры, опять пойдет бродить по мелочам с чувством пустоты, неудовлетворения, — записывал Веселовский в свою «Памятную книжку». — В известном расположении духа, при известном правлении и направлении умов, наконец, как врачующий пластырь, идиллия есть самый здоровый род поэзии» (6). «Немецкий ландшафт преимущественно успока⟨ива⟩ющего свойства», — заключил он позднее, уже достигнув Берлина (9).

Подмеченная Веселовским связь между конкретным феноменом природы и литературным жанром, даже известная обусловленность последнего тем или иным типом ландшафта весьма характерна: «...чтоб ощутить запах почвы, надо стоять на этой почве», — замстит он немного позднее.[4] Когда же Веселовский наблюдает пейзажи Саксонской Швейцарии по дороге из Дрездена в Лейпциг, он сводит свои впечатления к «немецкому мифу» о великане Имире (11),[5] из тела которого якобы была создана вселенная, а из волос — земная флора, и здесь его наблюдения можно условно назвать *сравнительными*, независимо от того, касались ли они географии, биологии или психологии. Сравнивая немецкие пейзажи с русскими и испански-

[4] *Веселовский А. Н.* Из отчетов о заграничной командировке // Веселовский А. Н. Историческая поэтика / Ред., вступ. статья и примеч. В. М. Жирмунского. Л., 1940. С. 388.

[5] Сюжет о великане Имире, обозначенный Веселовским как «немецкий миф», берет начало в древнескандинавской мифологии.

ми, Веселовский писал: «...по волосам узнаешь темперамент человека, расу; растения — головной убор земли, и по ним можно узнать, какая страна — белокурая или черная, флегматического или холерического темперамента» (11).

Путешествие Веселовского по Германии стало своего рода *лингвистическим* путешествием. Его путевые заметки, сделанные на русском языке, изобилуют иностранными словами и выражениями. По понятным причинам, чаще всего здесь присутствует французский язык, редко испанский, иногда латынь. К немецкому языку автор неизменно обращался для обозначения реалий немецкой жизни, в том числе названий, имен, цитат, приводимых в разной транскрипции. Иногда его речь кажется намеренно макароническая: «На террасе большого сада вы можете пить кофе с земмелями» (круглыми булочками (*нем.*). — *Г. Т.*); в саду «Knecht (работник (*нем.*). — *Г. Т.*) сбивал грецкие орехи» (10); холмы по дороге от Дрездена до Лейпцига он называет reminiscences (отголосками (*фр.*). — *Г. Т.*) Саксонской Швейцарии, дуб и виноградную лозу — apanage (приметой (*фр.*). — *Г. Т.*) Средней Германии (11), а луга по дороге от Дрездена до Базеля напоминают ему huertas (орошаемые луга (*исп.*). — *Г. Т.*) Валенсии (22).

Однако менее всего можно заподозрить здесь желание молодого эрудита блеснуть своими знаниями, хотя его записки, по всей видимости, предназначались к публикации, которая по неизвестным причинам не состоялась. Скорее, следует констатировать почти полное равноправие в сознании автора нескольких языков: русского, французского, немецкого, испанского и, конечно же, «базовой» латыни. Само знание иностранных языков, особенно французского, не было чем-то исключительным в русских дворянских семьях XIX в. Но в случае Веселовского мы все же имеем дело с развивающимся самоощущением человека мира, для которого те или иные национальные реалии явно существовали в общем сравнительном контексте, а их языковые обозначения выбирались по мере возникновения в памяти наиболее удачной лингвистической идентификации. Путевые заметки, часто делавшиеся в спешке, демонстрируют это с наибольшей очевидностью.

С лингвистикой и уже упоминавшейся «библиографической» составляющей путешествия Веселовского по Германии тесно связан литературный контекст его записок. Это касается явных и скрытых цитат из Пушкина, Лермонтова, Гоголя, В. Ф. Одоевского, а также Феокрита, Горация, Э.-Т.-А. Гофмана и др. Предмет постоянного интереса молодого путешественника — книжные лавки. Покидая Дрезден, он с удовлетворением

перечислял в «Памятной книжке» свои приобретения: книги немецких историков литературы и библиографов И.-Т. Гроссе, К. Гёдеке, А.-Ф. Вильмара, Г. Брандеса. Не оставили его равнодушным и издания Вольной русской типографии в Лондоне. Среди купленных книг — сочинения о русской истории и современности, как правило, оппозиционного содержания, что косвенно подтверждает интерес Веселовского к А. И. Герцену, Н. Г. Чернышевскому и другим противникам русского самодержавия. Впоследствии этот вопрос, рассмотренный в связи с его возможным интересом к философии Л. Фейербаха, не раз дискутировался некоторыми исследователями его творчества.[6]

Даже короткий очерк первых немецких впечатлений Веселовского был бы неполон без обращения ко времени, проведенному в Берлинском университете. Обучение в Берлинском университете обозначило своего рода водораздел в его научной биографии. Когда в 1862 г. Веселовский был командирован Московским университетом за границу, он, по собственному признанию, «был полон вожделений, но беден программой» (А, 425). Это обстоятельство имело свои как субъективные, так и объективные причины. С одной стороны, уже в Московском университете сложились первые предпочтения молодого ученого, не увлекавшегося отвлеченными построениями С. П. Шевырева и особенно Т. Н. Грановского, от которых, по его мнению, «отдавало фразой», и предпочитавшего лекции Ф. И. Буслаева и П. Н. Кудрявцева. Первый «дал ⟨ему⟩ интерес к гриммовскому направлению — в приложении к изучению русско-славянского материала», второй — привлек внимание к «культурно-историческим вопросам, к Kulturgeschichte» (А, 424—425). С другой стороны, период, когда Веселовский непосредственно начал заниматься этими вопросами, характеризовался закатом так называемой «мифологической школы», основоположниками которой были братья Я. и В. Гримм; все более утверждалась теория Т. Бенфея, поставившая во главу угла самозарождение и, главное, заимствование сюжетов в мировой литературе. Веселовский остро почувствовал этот перелом.

«В области историко-литературных наук совершается теперь переворот, какого не было, быть может, со времени великого обновления классических знаний, — так начал он свой кандидатский отчет о пребывании в Берлинском университете и добавил: — Перевороты всегда соединены бывают с неожиданным расширением кругозора в нравственном и физическом

---

[6] Ср., например: *Горский И. К.* Александр Веселовский и современность. М., 1975. С. 76 и след.

смысле».[7] Отчет Весловского написан в полемическом тоне, что еще более подчеркивает его понимание нужд современной науки. Однако, характеризуя научный переворот как «борьбу старого с новым», он склонен предположить в конечном итоге не победу или поражение, а своего рода «сделку», сравнимую с «плодотворным результатом гегелевской философии». Далее, рассуждая о законах исторического развития, молодой ученый подчеркивает: «...вся история состоит в Vermittlung der Gegensätze (соотношении противоположностей (*нем.*). — *Г. Т.*), потому что всякая история состоит в борьбе. Изолируйте народ, удалите его от борьбы и тогда попробуйте написать его историю, если история будет».[8] Похоже, это обращение Весловского к Гегелю так и осталось единственным: философией развития Мирового духа он не интересовался в связи с ее абстрактностью и полным отсутствием связей с реальной жизнью. Вместе с тем сама идея движения как эволюции стала одним из важнейших посылов к созданию «Исторической поэтики».

Именно в Берлинском университете Весловский, не без влияния знатока санскрита А.-Ф. Штенцлера, впервые пришел к обозначению сравнительной грамматики как части *сравнительной истории культуры*, а также *сравнительной мифологии*. Но особенно привлекали Веселовского лекции профессора Г. Штейнталя, посвященные «литературной истории», хотя и они вызывали ряд существенных возражений.

Гейман Штейнталь — известный представитель учения о «психологии народов» («Völkerpsychologie»); журнал под таким названием он начал издавать с 1860 г. Но в своем курсе «литературной истории», он, к неудовольствию Веселовского, ограничился только «историей поэзии» («Geschichte der Dichtung»). «Для него (Штейнталя. — *Г. Т.*) история литературы совершенно эстетическая дисциплина ⟨...⟩ die Literaturgeschichte ist nur die Geschichte der eigentlichen Kunstdarstellungen auf dem Gebiete der Literatur» (история литературы — только история собственно художественных образов в области литературы (*нем.*). — *Г. Т.*), — замечал Веселовский, подчеркивая при этом, что сначала «на вид» поставлена была другая задача: «проследить историю образования ⟨...⟩ допуская в нее и историю философских построений и религиозных идеалов». В упрек немецкому профессору, как, впрочем, и его коллегам, «кандидат» из России ставит также увлечение «добычей мыс-

---

[7] *Веселовский А. Н.* Из отчетов о заграничной командировке. С. 391.

[8] Там же. С. 393.

ли» в ущерб изящности формы, неопределенность границ истории литературы относительно рассматриваемых в ней явлений и авторов, а также научный «деловой язык» («eine wissenschaftliche Nothsprache»). Последний он считал следствием исключительно «логического развития мысли», целесообразность которого при изучении *истории* литературы казалась ему сомнительной.[9]

Не отрицая в принципе нужность «исторической эстетики», как он именовал дисциплину Штейнталя, Веселовский не мог смириться с узостью ее задач. «Осмысляя существующую рубрику, можно, я думаю, предложить и новую, — писал он в своем отчете из Берлинского университета. — Мы предложили историю образования, культуры, общественной мысли, насколько она выражается в поэзии, науке и жизни».[10] Отдавая себе отчет в огромной трудности поставленной задачи («иногда опускаются руки перед количеством материала, который хотелось бы одолеть...»[11]), Веселовский был исполнен решимости взяться за нее. По сути дела, эта решимость ознаменовала первый этап создания «Исторической поэтики». Уже в 1863 г. он емко определил ее направление как изучение «эволюции поэтического сознания и его форм».[12]

Отдавая должное значению «берлинской премудрости», которой Веселовский, по его собственному замечанию, «нагрузился» в немецком университете (А, 425), следует подчеркнуть, что багажом полученных знаний он распорядился совершенно по-своему. Это становится особенно очевидным при сравнении его «Исторической поэтики» с известной «Поэтикой» В. Шерера, одно время считавшегося в Германии создателем «метода», которым якобы пользовались и многие русские ученые, включая Веселовского.[13]

Действительно, Шерер и Веселовский начали работу — каждый над своим трудом жизни — практически одновременно; она продолжалась до конца 1880-х гг., но обе «Поэтики» остались незавершенными. Более того, у немецкого и русского ученого было много общих учителей. Некоторых из них Весе-

---

[9] Там же. С. 395—396.

[10] Там же. С. 397.

[11] Извлечения из отчетов лиц, отправленных за границу для приготовления к профессорскому званию... 3) Кандидата А. Веселовского // Журн. М-ва нар. просв. 1863. Ч. 119. Июль. Отд. II. С. 447.

[12] *Веселовский А. Н.* Из введения в историческую поэтику (вопросы и ответы) // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. С. 53.

[13] См.: *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. М., 1989. С. 206.

ловский назвал в своей автобиографии. В Берлинском университете он «слушал Нибелунги и Эдду и нем⟨ецкую⟩ метрику у Мюлленгофа; посещал лекции Штейнталя, Гоше, Jürgen Bona Meyer'a (психология)» (А, 425).

По мысли А. В. Михайлова, «почвой для плодотворного сопоставления» двух поэтик как произведений «типологически сходных эпох» являлись общая атмосфера академической науки, направленность против умозрительных построений и эстетических «спекуляций», поиск индуктивно-эмпирических методов, потребность в новых научных синтезах, в расширении филологической науки. Вместе с тем, по его справедливому замечанию, замыслы обеих поэтик были «ориентированы диаметрально противоположным образом». Если Шерер не только методически, но даже психологически опирался на новейшую литературную традицию, выстраивая изучаемые материалы структурно-логически, то Веселовский, как известно, устремлялся в глубь веков, к ранним и фольклорным формам литературы, развитие которых рассматривал с историко-генетической точки зрения.[14]

В заключение необходимо отметить, что именно вследствие принципиально иного исследовательского подхода «Поэтика» В. Шерера, несмотря на свою незавершенность, словно оказалась запертой в рамках «новейшей традиции» литературы XIX столетия, стала заметным, но все же *завершенным* фактом академической науки. В то время как незаконченную «Историческую поэтику» А. Н. Веселовского, условно говоря, «дописывали» и продолжают «дописывать» фольклористы, теоретики и историки литературы, философы, культурологи, «морфологи», формалисты и многие другие представители, казалось бы, самых неожиданных направлений и дисциплин.[15] Верный знак того, что она остается востребованной и современной.

---

[14] Там же. С. 206, 207.

[15] См., в частности: *Шайтанов И. О.* Классическая поэтика неклассической эпохи: Была ли завершена «Историческая поэтика»? // Вопр. лит. 2002. № 4. С. 82—135.

НЕИЗДАННАЯ СТАТЬЯ А. Н. ВЕСЕЛОВСКОГО

Публикация К. Б. Егоровой и П. Р. Заборова

Публикуемый ниже текст неизданной и неоконченной статьи А. Н. Веселовского «Чешская литература за 1863 год», по всей вероятности, предназначался для двойного выпуска (№ 11—12) «Научного бюллетеня Ленинградского государственного университета», который предполагалось издать в связи с предстоявшей в июне 1946 г. на филологическом факультете научной сессией по вопросам славяноведения. Одним из двух редакторов выпуска, наряду с М. П. Алексеевым, и деятельным его участником был П. Н. Берков: в сборнике увидели свет его статья «Славяноведческие интересы Ломоносова» и публикация «Из литературного наследия Александра Веселовского. К южнославянскому эпосу». Между тем, судя по машинописным материалам сборника, сохранившимся в архиве М. П. Алексеева,[1] названная публикация являлась второй частью подготовленного П. Н. Берковым текста, первая же, вводившая в научный оборот статью «Чешская литература за 1863 год», в печать не попала, возможно, из-за сравнительно большого ее объема, а вскоре самое имя Веселовского стало у нас непроизносимым. Впрочем, ситуация не изменилась и позднее: П. Н. Берков к статье, кажется, никогда не возвращался, а заинтересовавшийся ею К. И. Ровда опубликовал лишь один небольшой ее фрагмент.[2]

Для публикации в настоящем сборнике статья Веселовского проверена по рукописи. Статье предпослано пояснение П. Н. Беркова.

Статья находится в составе архива А. Н. Веселовского (ИРЛИ, ф. 45, оп. 1, № 11). Она была написана еще в Праге, после статьи «Народный праздник в Брне 25-го и 26-го августа н. ст. 1863 года» (С.-Петербургские ведомости. 1863. 6 (18) сент. № 198. С. 805—804; ⟨дата и⟩ подпись: Прага, 7-го сентября 1863 г. А. Веселовский) и до статьи «Пражские журналы и общественное мнение в Чехии» (Там же. 1864. 20 июня ⟨2 июня⟩. № 136. С. 547—548; ⟨дата и⟩ подпись: Прага, 15 июня 1864 г. Евр.).[1]

В Прагу Весловский прибыл из Берлина в середине 1863 г. «Хотелось, — писал он позднее А. Н. Пыпину, — пополнить свои сведения по славистике» (*Пыпин А. Н.* История русской этнографии. СПб., 1891. Т. 2. С. 425). В своем очередном науч-

[1] ИРЛИ, ф. 815.

[2] См.: *Ровда К. И.* Чешские связи Александра Веселовского // Рус. лит. 1980. № 3. С. 188.

© К. Б. Егорова, П. Р. Заборов, 2011

ном отчете Вселовский подробно говорит о занятиях старой чешской литературой, в частности Краледворской рукописью, подлинность которой не вызывала у него сомнений. Своими занятиями славистикой он не был доволен: «Толку от этого получилось немного...» — сурово констатировал Вселовский в упомянутом письме к Пыпину (Там же).[2] Публикуемая статья, а также две упомянутые, показывают, с какой серьезностью и свойственной ему основательностью познакомился он с новой чешской художественной и научной литературой. Из текста публикуемой статьи видно, что Вселовский намерен был дать серию этюдов о чешской литературе. Почему не была завершена «Чешская литература за 1863 год», сказать трудно. Скорее всего, он отказался от этого намерения сам, опасаясь, что тон ее заставит редакцию «С.-Петербургских ведомостей» ее отвергнуть.

Переезд в Италию в середине 1864 г., новые впечатления и материалы отодвинули на второй план славяноведческие занятия Вселовского. Правда, он пишет еще в 1867 г. статью «Новый взгляд на восточный вопрос. La Serbia e l'impero d'Oriente per Orsatto Pozza»,[3] но она была последним проявлением интереса к общественно-политической жизни современного славянства, его влекли другие проблемы, и лишь попутно и изредка обращался он впоследствии к славянским фольклорным и литературным источникам. Но связей с чешской наукой он не прерывал: в его архиве есть письма А. Патеры (1864—1868), П. Дурдика (1874), Г. Крека (1880—1896), Ч. Зибрта (1890—1900), Т. Масарика (1884), Л. Нидерле (1893), М. Мурко (1888), Ю. Поливки (1890), Фр. Райтля (1890) и др.

Чешская литература за 1863 год

1

О чешской литературе последнего времени мы знаем столь же мало, как о китайской. Происходит это, может быть, от того обстоятельства, что Россия отделена от остальной Европы китайской стеной, как любят выражаться либеральные чешские газеттьеры.[4] Этим они стараются извинить и свое незнание России, и те грубые ошибки, в которые впадает бо́льшая часть из них, когда дело идет о russische Zustände.[a] В этом обоюдном незнании есть много утешительного.

---

[a] русских порядках (*нем.*)

Многие из нас знают Шафарика по русскому переводу его «Старожитностей» и «Народописа»,[5] слышали о Добровском,[6] Юнгманне,[7] Ганке,[8] слышали о Палацком, а может быть, на немецком читали его историю чешского народа[9] и его мнение о сродстве казаков с таборитами. Таким образом, нам более или менее известно все лучшее, что за последнее время произвела ученая чешская литература. Только мы не знаем, почему бы эта ученая литература была по преимуществу чешская. Вопрос о народности в науке, еще не так давно бывший у нас предметом журнального спора, решен теперь окончательно и решен отрицательным образом. Какой-нибудь ученый немец, разрабатывающий теперь американские наречия или биографию Чингисхана, мог бы с таким же, если не с бо́льшим, успехом обратиться к славянским древностям и рыться в славянских архивах. За усидчивостью дело бы не стало, таланты даны от Бога всем одинаково; за чехом, обращающимся к подобным трудам, остается только относительная легкость в осилении материяла, знание языка и любовь к предмету, которая, как известно, редко соединена с беспристрастием. Этим преимущества некоторым образом уравновешиваются. Любовь ослепляет. Мы видели славянских археологов, искавших себе предков у всех европейских народов, начиная с римлян; немцев, приносивших кельтскую национальность в жертву немецкой; кельтологов, производящих в кельты чуть ли не Гомера.

Всем этим мы не хотим вовсе исключить историю и вообще филологическую науку из предметов народной литературы. В самой страстности лежит народный элемент, хотя и бывает она подчас теоретическою. Кроме того, ученый труд бывает иногда вызван потребностями времени, обстоятельствами общества, желанием осветить тот или другой политический или социальный вопрос, стоящий на очереди. Этим отношением к современности, к идеалам и чаяниям общества ученый труд становится предметом народной литературы независимо от своего научного достоинства, иногда в обратном отношении к нему.

Книга Турнона о римской истории прекрасно характеризует направление и дух современной французской историографии;[10] недавнее сочинение проф. Гёфлера о Гусе хочет провести параллель между чешским движением XV века и современной борьбой немецкой и народной партии в чехах.[11] В угоду этой параллели складываются факты в известном направлении, иные умалчиваются, и всему дается тенденциозное толкование. Ученого значения ни то ни другое сочинение не имеет никакого; их литературное значение определяется отношением к по-

литическим и социальным идеалам времени. Мы здесь переходим на почву журнала и так называемой беллетристики — на почву народной литературы в более тесном смысле.

Беллетристикой у нас привыкли ограничивать предмет национальной литературы. Не знаю, насколько это сходится с другим определением, которое только раз было эмфатически высказываемо, что история литературы есть история народной мысли. Тут или одно определение слишком узко, или другое заходит в не принадлежащие ему предметы. Мы думаем, что первое. Беллетристика разве только может изъявить притязание на лучшее место в истории литературы как художество свободное, свободно преследующее свои идеалы, не отягощенное балластом ученых ссылок, не преследующее непосредственно практических целей. Но ведь историк может проводить те же идеалы, только более сознательно, только менее свободно, потому что он работает под гнетом матерьяла. Публицист работает для тех же социальных идеалов, которые потом отливаются в героев социальных романов. Связь между теми и другими вовсе не такая внешняя, как между фельетонным романом и политической статьей вверху столбца. С другой стороны, у нас пишутся драмы с аппаратом исторических примечаний, являются требования верности в создании исторических характеров; исторический роман лег соединением между историей и романом, а о иной книге трудно сказать, что это, история или роман. «Жизнь Иисуса Христа» Ренана тоже роман, великолепно прочувствованный, с сентиментальной природой и социальными вздохами, как ни глумятся немцы над его учеными достоинствами.[12] Так наука проникает в беллетристику и изящная литература в науку, потому что та и другая начинают приходить к более серьезному пониманию жизни, из которой та и другая вышли. Что в этом отношении далеко еще не все достигнуто, разумеется само собой. Но даже и теперь трудно бывает отделить одну среду от другой; занимаясь явлениями, выросшими на одной почве, незаметно переходишь на другую. Внешние границы стиха реторического рода, рифмы и тому подобные китайские стены отличий должны быть отнесены к тому доброму старому времени, когда еще звери говорили. Заботиться об их сохранности приличествует разным обществам, установленным на охранение древностей и чистоты отечественного слога; но защищать их исключительную законность было бы верхом исторической бессмыслицы. Ведь было же время, когда этих отличий не было, когда история переходила в эпос, а эпос в историю, эпическая мистерия в драму, эпопея становилась романтической, драма лирической, пока

все три поэтических рода не слились в романе и не вступили окончательно на почву действительности и социальных вопросов. Роман опять переходил к истории. Если драма и лирика заметно упали в наше время и не производят ничего замечательного, так это голос времени, и не помогут никакие конкурсы, никакие литературные общества, включая сюда и пражское художническое общество «Umělecká beseda»,[13] ни даже сам пан Ферда Напрстек,[14] выписавший недавно премию в 100 гульденов за лучшую одноактовую комедию из истории чехов либо словаков.

Несколько слов общего объяснения необходимы были для того, чтобы определить нашу точку зрения на предмет и его границы. Этим же объяснится, почему мы начинаем с беллетристики. Народные идеалы там изучаются всего удобнее, где их проявление свободнее и относительно защищено от внешних стеснений. Так в свободных искусствах. Здесь мы узнаем, как народ понимает свою жизнь, как он представляет себя под рубриками героя, прогресса, мещанского счастья, как он понимает борьбу старого с новым, различие между народом и простонародьем. Вопросы животрепещущие, которым нельзя не высказаться в любой литературе, если она имеет претензии на народность и вместе с тем на какой-нибудь общий интерес.

Здесь наши сведения о Чехии еще скуднее. Из периода чешского литературного возрождения мы слышали о Колларе[15] и Челаковском;[16] из времен политического обновления читали в «Русском вестнике» бриксенские элегии Гавличка.[17] Политический дуумвират Палацкого и Ригера стал нам ближе известен лишь в последнее время.[18] Между тем об изящной литературе современной Чехии у нас, если не ошибаемся, не писано ничего. Цель настоящих статей восполнить этот недостаток, познакомив русскую публику с главными явлениями чешской литературы за протекший год. Я наперед чувствую, как неблагоприятно для меня самого такое хронологическое ограничение предмета. Явления текущей жизни объясняются явлениями прошедшего, их настоящее значение определяется отношением частей к целому. Но и сами по себе взятые они представляют собою казовые концы прошедшего развития, недолгого, всего каких-нибудь 50 лет, за которыми широкая пустыня тянется до самой Белогорской битвы.[19] Между старой Чехией и Чехией обновленной в начале нашего века ничего нет общего, кроме воспоминаний новой Чехии о старой. Около одного из этих воспоминаний, около Краледворской рукописи,[20] ожила и отогрелась новочешская литература от долгого сна под зимними песнями венских журналов. Что после этого было и как чехи

начали говорить по-чешски, о том рассказывать долго, и мы попытаемся сделать это в другой раз. А теперь до чего литература Чехии договорилась?

Прежде всего о пособиях. В Чехии, как известно, критико-литературных журналов почти вовсе нет, — может быть, потому, что не о чем писать. В «Люмире»,[21] единственном журнале с специально критико-литературным направлением, критическая часть ниже всякой критики. «Часопис чешского музея»[22] старается сохранить строго научный характер, «Светозор»[23] и журнал Гануша[24] давно перестали существовать, да и они по направлению своему ближе к «Часописи», чем к идеалу европейского критического журнала. Хороший пример, поданный старыми чешскими газетами, не забывавшими литературного фельетона и фельетонного романа, — новыми органами чешской политики заброшен совершенно. Только с начала нынешнего года «Národní Listy»[25] завели его снова, да «Národ» объявился рядом критических статей, больше в стиле объявлений, да еще приобрел для своего фельетона роман Каролины Светлой «Na úsvitě»[26] — более в стиле подражаний. Затем для ориентирования в новой чешской литературе нет никаких пособий, кроме библиографического указателя при «Часописе», составляемого Франтишком Духой,[27] и неконченного книгописного словаря того же автора. Не забыть бы еще одного документа, писанного по несомненно чешским указаниям. В «Варшавской библиотеке»[28] за 1861 (lipiec, tom III, zeszyt 4)[а] нам попалась переведенная с французского (откуда?) статья Александра Ходьзко, профессора славянских литератур в Collège de France,[29] о возрождении чешской литературы («Odrodzona literatura w Czechach: poeci nowocześni. Część druga»).[б] Занимается она новочешскими поэтами: Воцелем,[30] Махой,[31] Небеским,[32] Эрбеном,[33] Кубеком,[34] Фричем,[35] Нерудой,[36] Гальком,[37] Сабиной[38] и т. д. (а Яблонский?[39] а Божена Немцова,[40] Пфлегер,[41] Влчек,[42] Глинка (Правда),[43] Chocholoušek[44] etc. etc?).

Главное место занимают Фрич, Неруда, друг Фрича, и Галек, приятель Неруды. Фрич — сын пражского адвоката, «человек высоких замыслов, совершенно отданный чешскому делу». В молодости он написал несколько исторических трагедий; потом сидел в Коморне[45] за политические проступки и в 1854 году выпущен под условием не жить в Праге. Он живет

[а] июль, том III, тетрадь 4 (*пол.*)

[б] «Возрожденная литература в Чехии: современные поэты. Часть вторая» (*пол.*)

теперь постоянно в Париже, пишет архилиберальные корреспонденции в «Národní Listy» и торгует ликерами. Это кое-как заменяет поэзию. Его учитель Koubek оставил ему в наследство свой восхитительный талант музыки и пения. Особенно в народных песнях его голос, мужественный и проницательный, есть верный отголосок славянского духа. Недавно великий историк,[46] услышав его поющего, сказал: «Я никогда не странствовал по славянским землям, но голос Фрича дал мне их познать и уразуметь».

Все остальное в том же или почти в таком же стиле. Бывают же на свете петухи и кукушки!

⟨2⟩

Недавний поворот в мнениях чешских журналов сделался известным нашей публике из открытого письма Гильфердинга[47] к вождям чешского народа и ответов гг. Ригера и Палацкого на это письмо.[48] Какое впечатление они произвели на чешскую журналистику лучше всего видно из того, как бывший орган гг. Палацкого и Ригера «Народные листы» обошлись с этими confessions de foi.[a] Письмо Гильфердинга буквально заглохло под грудой комментарий самого едкого свойства, разобравших его по мелочам, по параграфам, так что за грудой комментарий потерялся самый смысл письма. С ответами Палацкого и Ригера обошлись лучше, но тону своему не изменили ни в чем. На чешскую журналистику напало какое-то весеннее опьянение, и она, забравши поводья, пустилась без удержу во всю прыть припряженного к плугу Пегаса. Много шуму и брани, комья грязи щедро летели во все стороны, награждая особенно нас, русских, Иванов Ивановичей с нашей монгольской генеалогией и людоедством, от которых краснеет стыдливый XIX век.[49] Что же — это уже не ново: в 1848 году чешские журналы нас тоже бранили[50] — вся разница в шуме и апломбе, в желаниях создать какое-нибудь новое направление, стать самим во главе партии. Что Ригер и Палацкий? Они сделали свое дело, изжились и все еще думают лежать на сене. Прочь с ними. Они вздумали доказывать историческое и экономическое значение шляхты — прочь с нею, нам она не нужна. Они могли быть беспристрастными в обсуждении польско-русского дела — мы решительнее их и обсудили сами. Новое направление состоит, таким образом, в разного рода невинных желаниях и категорических положениях, которым доказательств не приводится большею частью никаких или ничего не

[a] чистосердечными признаниями (*фр.*)

стоящие или доказательства в самом желании: нам нужно то-то и то-то, а того мы не хотим. Затем журналист становится в позитуру Ёжика (одного из действующих лиц в романе К. Сабины «Na poušti»), склоняет голову, как баран, готовящийся к атаке рогами, — и пошло писать.

Неудивительно, что гг. Палацкий и Ригер посторонились ввиду подобных подвигов. Собственно говоря, опасности не было никакой, но к чему же без нужды мараться. Нужно было переждать, пока Пегас умается и треск его громов уложится, между тем у многих откроются глаза и за громкой фразой откроется пустое место. Гг. Ригер и Палацкий отступились от «Народных листов», оставшихся под редакцией братьев Грегров.[51]

«Hlas», издаваемый Ваврой и Финком, пошел той же колеей; разница от «Народных листов» та, что «Глас» пишет более чистым чешским языком и опрятнее редактируется.[52]

Юмористическую часть взяли на себя «Юмористические листы»;[53] может быть, оттого на долю «Народных листов» и «Hlas»'а перепало так мало юмора.

Крайнее направление чешской журналистики представилось в последнее время еженедельными выпусками «Правды», литературно-политического журнала под номинальной редакцией Винклера,[54] и «Болеславаном», органом князя Турн-и-Таксиса.[55] Если мы называем их крайними, то это потому, что они еще сильнее придерживались бранных слов, Палацкого и Ригера выставляли чуть не предателями отечества, насильно отводящими чешский ручей к ненасытному русскому морю. Главным сотрудником был Карл Сабина, романист и коммунист, один из непризнанных гениев, над которым судьба сыграла злую шутку, не дав ему портфеля Министерства иностранных дел, а может быть, и полиции. Ходзько уверяет, что Шатобриан обратил на него внимание, проезжая через Чехию с Карлом X. Ну пусть и обратил![56]

---

[1] Исходя из содержания статьи, время написания может быть уточнено: это конец 1863—начало 1864 г. Подпись «Евр.» восходит к прозвищу (от древнегреческого Σύρύ — широкий), которое было дано Веселовскому еще в студенческие годы Н. И. Стороженко.

[2] Речь идет об автобиографии А. Н. Веселовского, очевидно присланной им Пыпину в письме.

[3] Статья опубликована в «С.-Петербургских ведомостях» (1867. 6 (18) мая, № 123. С. 1).

[4] Газеттьеры — газетчики (фр. gazetier).

[5] Павел Йозеф Шафарик (Šafařik, 1795—1861) — выдающийся деятель чешского и словацкого национального возрождения; историк, фило-

лог и библиограф, поэт и переводчик; его основные труды — «Славянские древности» («Slovanské starožitnosti», 1837) и «Славянское народописание» («Slovanský národopis», 1842) — переведены на русский язык О. М. Бодянским (1837—1848 и 1843).

[6] Йозеф Добровский (1753—1829) — просветитель — филолог, лингвист, историк.

[7] Йозеф Юнгман (Юнгманн) (1773—1847) — филолог, поэт и переводчик.

[8] Вацлав Ганка (1791—1861) — филолог и поэт, деятель национального возрождения.

[9] Франтишек Палацкий (1798—1876) — историк, писатель и политический деятель, автор многотомной «Истории народа чешского в Чехии и Моравии» («Dějiny národu českého v Čechách i v Moravě»); труд этот был опубликован на немецком языке (1836—1867) и затем на чешском (1848—1876).

[10] Имеются в виду «Etudes statistiques sur Rome et la partie occidentale des Etats romains» (1855) графа Камиля де Турнона (Tournon, 1778—1833).

[11] Сочинение Карла Адольфа Гёфлера (Höfler, 1811—1897) — «Geschichtschreiber der hussitischen Bewegung in Bömen» (1856—1866).

[12] Книга Э. Ренана (Renan, 1823—1892) «Vie de Jésus» увидела свет в 1863 г.

[13] «Umělecká beseda» — объединение художников, поэтов и музыкантов, основанное в 1863 г.; существует в Праге до сих пор; его членами были Б. Сметана, К. Эрбен, В. Галек, Й. Чапек и мн. др.

[14] Фердинанд Напрстек (1824—1887) — меценат и переводчик; возглавлял объединение «Славянская липа» (1848); активно участвовал в сборе средств и организации строительства Национального театра в Праге; для поддержки и развития чешского театра учредил ряд премий за создание оригинальных пьес — исторической драмы (1857), драмы из истории славянства (1859), одноактной комедии (1861).

[15] Ян Коллар (1793—1852) — словацкий поэт и философ, активный деятель национального возрождения.

[16] Франтишек Ладислав Челаковский (1799—1852) — поэт, критик и переводчик.

[17] Карел Гавличек-Боровский (1821—1856) — политик, поэт и публицист; один из основоположников чешской журналистики, литературной критики и сатиры; автор поэмы «Тирольские элегии» (1852, опубликована в 1861), которая была написана во время вынужденного пребывания в Бриксене (Тироль, Италия); упоминаемый перевод напечатан в журнале «Русский вестник» (1861. Т. 34. № 7. С. 257—261).

[18] Франтишек Ладислав Ригер (1818—1903) — политик и публицист, он и Палацкий (см. примеч. 9) являлись основателями и идейными вдохновителями Чешской национальной партии, а после ее разделения в 1863 г. на старочешскую и младочешскую стали лидерами старочешской. См. также примеч. 51.

[19] Битва эта произошла 8 ноября 1620 г. на Белой горе близ Праги между чешской армией и войсками «габсбургского блока»; результатом ее была потеря Чехией политической самостоятельности.

[20] Краледворская рукопись — фальсифицированная рукопись, «открытая» В. Ганкой и Й. Линдой в 1817 г.; сыграла значительную роль в развитии чешского национального возрождения; вопрос о ее подлинности обсуждался вплоть до начала XX в.

[21] «Люмир» («Lumír») — еженедельный литературный журнал, основанный в 1851 г. Фердинандом Бржетиславом Миковцем.

[22] «Часопис Чешского музея» («Časopis Českého muzea») — журнал, основанный в 1829 г. Ф. Палацким и существующий поныне.

[23] «Светозор» («Světozor») — иллюстрированный журнал, основанный И. Й. Шафариком в 1834 г.

[24] Игнац Ян Ануш (1812—1869) — философ; в 1858 г. издавал журнал «Kritische Blätter für Literatur und Kunst».

[25] «Народни Чисты» («Národní Listy») — газета, основанная Юлием Грегром в 1861 г. (выходила до 1941 г.).

[26] «Народ» («Národ») — газета, издававшаяся в 1863—1866 гг. Каролина Светлая (1830—1899) — писательница-романистка; «На рассвете» (1864) — ее рассказ, ошибочно названный романом.

[27] Франтишек Доуха (Духа) — библиограф.

[28] «Варшавская библиотека» («Biblioteka Warszawska») — польский научный и литературный журнал (1841—1914).

[29] Александр Ходьзко (1804—1891) — польский поэт и филолог — востоковед и славист; профессор славянских языков и литератур в Collège de France (с 1858 г.).

[30] Ян Эразим Воцел (Воцель) (1802—1871) — поэт, с 1843 г. редактор «Часописа Чешского музея».

[31] Карел Гинек Маха (1810—1836) — поэт-романтик.

[32] Вацлав Болемир Небеский (1818—1882) — поэт и политический деятель.

[33] Карел Яромир Эрбен (1811—1870) — историк и писатель, собиратель народных песен и сказок.

[34] Ян Православ Коубек (Кубек) (1805—1854) — поэт.

[35] Йозеф Вацлав Фрич (1829—1890) — писатель, журналист и политический деятель.

[36] Ян Неруда (1834—1891) — писатель и журналист.

[37] Витезслав Галек (1835—1874) — прозаик, драматург и литературный критик.

[38] Карел Сабина (1813—1877) — поэт, журналист и политический деятель; ниже упоминается его роман «В пустыне» (1863).

[39] Болеслав Яблонский (1831—1881) — поэт чешского национального возрождения, католический священник.

[40] Божена Немцова (1820—1862) — писательница, родоначальница чешской прозы.

[41] Густав Пфлегер-Моравский (1833—1875) — поэт, прозаик и драматург.

[42] Вацлав Влчек (1839—1908) — прозаик и драматург.

[43] Войтех Глинка (1817—1904) — писатель; печатался под псевдонимом «Франтишек Правда».

[44] Прокоп Хохолоушек (1819—1864) — писатель и журналист.

[45] Коморна — город-крепость на территории современной Венгрии.

[46] О ком идет речь — установить не удалось.

[47] Александр Федорович Гильфердинг (1831—1872) — русский славист, собиратель и исследователь былин, член-корреспондент петербургской Академии наук (с 1856 г.).

[48] «Письмо к г. Ригеру в Прагу о русско-польских делах», помеченное 24 апреля 1863 г., см.: *Гильфердинг А. Ф.* Собр. соч. СПб., 1868. Т. 2. С. 277—288. Ответ в виде письма в редакцию «Народных листов» был в русском переводе опубликован в газете «День» за подписью Ригера (1863. 13 июля. № 28. С. 11—14).

[49] Жестокое подавление Александром II польского восстания 1863 г. вызвало бурный протест чешской общественности и получило значительный резонанс на страницах периодических изданий (особенно в газете «Народни листы»).

[50] Имеются в виду два освободительных польских восстания 1848 г. — в Познани (Пруссия) и Галиции (Австрия); позиция России, не поддержавшей поляков, вызвала критику в чешских журналах и газетах.

[51] Газета «Народни листы» была печатным органом Чешской национальной партии, разделившейся на старочешскую (Палацкий, Ригер) и младочешскую (Ю. и Э. Грегры).

[52] Винценц Гавра-Гаштальский (1824—1877) — политический деятель и публицист, с 1862 г. редактор журнала «Глас» (вместе с Антонином Финком), в 1865 г. слившегося с «Народными листами».

[53] «Юмористические листы» («Humoristické listy») — развлекательный журнал, выходивший в 1858—1928 гг.

[54] Франтишек Винклер (1839—1899) — журналист и политический деятель. Основателем и фактическим редактором журнала «Правда» («Pravda»), издававшегося в г. Млада Болеслав с 1863 г., был писатель и журналист Йозеф Барак (Bárak, 1833—1883).

[55] Рудольф Турн-и-Таксис (Thurn-und-Taxis, 1833—1904) — немецкий князь, адвокат, публицист и политический деятель. Был издателем радикально-демократического еженедельника «Болеславан» (1860—1867), выходившего в том же городе сначала под редакцией Й. Цвикла, а затем Ф. Винклера.

[56] Франсуа-Рене де Шатобриан (Chateaubriand, 1768—1848) — французский писатель и политический деятель; целью его пребывания в Праге (с 24 по 29 мая 1833 г.) было свидание с Карлом X, свергнутым в результате Июльской революции 1830 г. и покинувшим Францию, как оказалось, навсегда (см.: *Chateaubriand P.-P.* Mémoires d'outre-tombe. Paris, 1951. T. 2. P. 663—692).

Л. М. Гонелли

А. Н. ВЕСЕЛОВСКИЙ И АЛЕССАНДРО Д'АНКОНА

После смерти А. Н. Веселовского авторитетный французский журнал «Romania» опубликовал некролог, принадлежавший одному из основателей и редакторов этого издания П. Мейеру. В его краткой заметке библиография трудов русского ученого была сведена к минимуму и ограничивалась его вкладом в романистику. Вызывает удивление, что в некрологе из двадцати строк уделяется столько внимания одной из ранних публикаций Веселовского: «В 1866 году в Пизе Веселовский напечатал „Новеллу о королевне Дакийской", которой предпослал обширное предисловие, посвятив свое сочинение г-ну Ал. Д'Анконе, чьим учеником он был. Г. Парис опубликовал о нем статью в „Revue critique" за 1868 год».[1] Вызывает удивление и то, что Веселовский был назван там учеником Алессандро Д'Анконы, хотя они были почти ровесниками, а Мейер являлся не только современником, но и давним другом обоих филологов, как российского, так и итальянского.

Эта неслучайная «ошибка» побуждает проанализировать отношения двух ученых и попытаться составить себе представление о том, кто из них был «отдающей», а кто «принимающей» стороной. Наше исследование базируется и на таком источнике, как их обширная переписка: почти двести писем за тридцать пять лет.[2] Начать же, по-видимому, целесообразно

[1] См.: Romania. 1907. T. 36. P. 145—156. Мейер имеет в виду следующую публикацию Веселовского: *Vesselofsky A.* Novella della figlia del re di Dacia: Testo inedito del buon secolo della lingua. Pisa, 1866. (Collezione di antiche scritture italiani inedite e rare; N 5).

[2] Письма Веселовского к Д'Анконе (почти все они автографы) хранятся в Пизе, в библиотеке Высшей Нормальной школы. Были опубликованы одно письмо целиком и одно частично самим Д'Анконой (см.: *D'Ancona A.* 1) Dal mio carteggio... Pisa, 1912. P. 27—29, 55—58; 2) Pagine sparse di letteratura e di storia. Con appendice «Dal mio carteggio». Firenze, 1914. P. 401—403, 446—450). В последнее издание вошло также одно письмо 1874 г. (P. 416—419). 25 писем увидели свет благодаря М. Мардзадури (см.: *Marzaduri M.* Lettere di Aleksandr Nicolaevič Veselovskij al D'Ancona e al Carducci // L'Archiginnasio. 1967. T. 62. P. 368—423). Другие письма были изданы частично (см.: *Rabboni R.* Il Pucci di D'Ancona e Veselovskij // Firenze alla vigilia del Rinascimento: Antonio Pucci e i suoi contemporanei: Atti del Convegno di Montreal 22—23 ottobre 2004 / A cura di

© Л. М. Гонелли, 2011

именно с Пизы, где Веселовский опубликовал свой первый труд в серии «Собрание неизданных старинных и редких текстов на итальянском языке».

Пиза тогда представляла собой маленький сонный городок: 22 тысячи жителей, прекрасные средневековые памятники, напоминающие о том, что в прошлом это была столица сильной торговой республики, скромный университет, библиотека, которую посещали в основном студенты, мягкий климат, привлекавший на зимний сезон путешественников, в том числе иностранных.[3] Что касается публикуемого здесь с 1863 г. «Собрания...», то как издатель-типограф Нистри, так и молодой инициатор издания Алессандро Д'Анкона (1835—1910) пока еще мало кому известны: первый издает в основном книги и периодику местного значения или труды университетских профессоров; второй не так давно преподает историю итальянской литературы в Пизанском университете.[4] Д'Анкона — автоди-

---

Maria Bendinelli Predelli. Fiesole, 2006. P. 271—315; *Petrucci L.* L'Eustachio di Matera di A. N. Veselovskij // Studi mediolatini e volgari. 1981. T. 28. P. 158—159). Что касается писем Д'Анконы к Веселовскому, то они хранятся в С.-Петербурге (ИРЛИ, ф. 45, оп. 3, № 85—86; далее указываются только единица хранения и номер листа); нам удалось ознакомиться с их ксерокопиями. Одно из писем, датированное 8 января 1883 г., было опубликовано Мардзадури (см.: *Marzaduri M.* Una lettera di Alessandro D'Ancona a Aleksander Veselovskij // Rassegna bibliografica della letteratura italiana. 1987. T. 91. P. 348—351), другое, предположительно относящееся к январю 1873 г., наряду с несколькими отрывками из других писем того же фонда, — Р. Раббони (см.: *Rabboni R.* Il Pucci di D'Ancona e Veselovskij. P. 304—305). Письма Веселовского, хранящиеся в Библиотеке Высшей Нормальной школы, каталогизированы с присвоением каждому порядкового номера, а ксерокопии писем Д'Анконы из архива Института русской литературы (Пушкинский Дом) пронумерованы отдельно.

[3] Правда, речь идет главным образом о путешественниках, страдающих теми или иными недугами, которые находили в Пизе солнце, покой, а порой и... смерть. Помня об этом, Веселовский не любил останавливаться в Пизе во время своих многочисленных поездок по Италии даже ради жены, отличавшейся хрупким здоровьем. Свою нелюбовь к городу он объяснял Д'Анконе так: «Когда наши доктора посылают кого-нибудь на зиму в Пизу, это равносильно смертному приговору. Там на самом деле умерло несколько наших знакомых. Подумайте, можно ли жить в этом городе с такими мыслями в голове, особенно если вы больны» (письмо из Флоренции от 22 сентября предположительно 1872 г., № 94). Многие иностранцы (и в их числе Веселовский), которые искали в Тоскане светской или интеллектуальной жизни или же изучали литературу и искусство, предпочитали блестящую космополитичную Флоренцию.

[4] Типография Нистри, к примеру, была так мала, что даже не смогла напечатать за один раз «Предисловие» Веселовского к «Новелле о коро-

дакт, получивший академическую степень главным образом за политические заслуги, поскольку принимал активнейшее участие в качестве журналиста и публициста в событиях, которые привели к объединению Италии. Но он отличался также и необыкновенной требовательностью к себе. Д'Анкона хотел по праву занимать кафедру, доставшуюся ему без особого труда, и поэтому отдавался делу со страстью, изучал народное творчество и средневековую итальянскую литературу (Данте, поэзия и проза XIII—XIV вв.), всегда был готов учиться у более сведущих коллег и друзей. Сама судьба послала ему двух исключительно образованных университетских товарищей, которые по-настоящему открыли для него сокровищницу мировой литературы. Это эллинист Доменико Компаретти и полиглот Эмилио Тедза. Вместе с ними он заложил основы направления, известного как «историческая школа», — направления, которое во многом определило пути развития всей итальянской университетской науки. Других специалистов Д'Анкона ищет и находит за пределами Италии: это Р. Кёлер, А. Муссафия, Г. Парис, П. Мейер. Все они сотрудничали с Д'Анконой и внесли свой вклад в успех пизанского «Собрания...».[5] Последним к этой группе примкнул Веселовский со своей «Новеллой о королевне Дакийской». Излишне говорить, что это была заслуга Д'Анконы, который тотчас же подружился с этим «потрясающим русским ⟨...⟩ приехавшим в Италию, чтобы изучить самому и рассказать другим о том, как изучается история литературы итальянского Треченто ⟨...⟩. Кардуччи в Болонье, Д'Анкона в Пизе, университетские мэтры новейшей итальянской критики — все были потрясены».[6]

левне Дакийской» из-за нехватки типографского шрифта (так, во всяком случае, Д'Анкона объясняет ситуацию Веселовскому в письме предположительно от августа 1866 г. — № 86, л. 78). Об этом издательстве см.: Editori italiani dell'Ottocento: repertorio... Milano, 2004. T. 2. P. 755—756. Что касается Д'Анконы, о котором существует обширная литература, укажем лишь кн.: Alessandro D'Ancona: In memoriam (Firenze, 1915), а также многотомную серию «Carteggio D'Ancona», которую с 1972 г. издает пизанская Высшая Нормальная школа.

[5] О «Собрании неизданных старинных и редких текстов на итальянском языке» (заглавия отдельных томов, имена авторов, европейский резонанс) см.: D'Ancona — Mussafia / A cura di L. Curti. Pisa, 1978. P. V—X. (Carteggio D'Ancona; N 6); *Rabboni R.* Il Pucci di D'Ancona e Veselovskij. P. 281—283.

[6] См.: *Dionisotti C.* Varia fortuna di Dante // Rivista storica italiana. 1966. T. 78. P. 544—583; Geografia e storia della letteratura italiana. Torino, 1967. P. 225. Кроме того, см. о Веселовском-итальянисте: *Marzaduri M.* Gli anni italiani di Alexandr N. Veselovskij // Annali della Facoltà di lingue e letterature

Конечно, изумление и восхищение были всеобщими, но все-таки Д'Анкона с присущей ему проницательностью первым оценил Весловского и незамедлительно начал действовать. Он встречается с русским ученым в одной из флорентийских библиотек в апреле 1866 г. и уже в следующем месяце предлагает ему материалы и дает советы в связи с изучением им легенды о «преследуемой девице», читает наброски очерка Веселовского (подписанного к печати 25 июля), следит за всеми этапами типографских работ, правит корректуру, договаривается с издателем и выпускает в продажу книгу в конце того же года. Столь благородное, самоотверженное поведение Д'Анконы породило прочную личную дружбу двух ученых и способствовало интересу специалистов-филологов к пизанской школе. Маленькая Пиза стала подлинным центром европейской компаративистики. Об этом говорит Г. Парис в его рецензии, отметившей труд Веселовского и успехи молодой науки в Италии: «Весьма примечательно, что сравнительное изучение литератур — наука еще новая и пока не получившая у нас должного развития — так быстро нашла приют и обрела родину в Италии ⟨...⟩. Г-н Муссафия вынужден делить себя между Италией и Германией, но гг. Д'Анкона, Тедза и Компаретти, все трое пизанцы, превратили этот город в самый блистательный очаг этой науки. Больше всего поражает, что сравнительное изучение литератур требует владения многими языками и знакомства с литературными произведениями разных народов, а это еще несколько лет назад менее всего можно было ожидать найти в Италии. Однако упомянутые нами ученые не только прекрасно владеют романскими и германскими языками, но и сведущи в эллинистике, как г-н Компаретти, в славянских языках, как г-н Муссафия, и даже, как г-н Тедза, в восточных языках и некоторых индоевропейских говорах. Следует добавить, что столь обширная эрудиция, которая часто приводит к отсутствию метода и удерживает некоторые умы в плену у незначительных деталей, количество которых доведено до

---

straniere di Ca' Foscari. 1973. T. 12. N 1. P. 73—97; Carteggio A. N. Veselovskij — G. Carducci / A cura di M. Marzaduri // Atti del Convegno Bologna—Nationes: L'U.R.S.S. Bologna, 23—24 giugno 1988 / A cura di H. Pessina Longo. Milano, 1990. P. 107—153; *Елина Н. Г., Прокопович С. С.* Веселовский о трех «флорентийских венцах» // Наследие Александра Веселовского: Исслед. и материалы. СПб., 1992. С. 145—178; *Rabboni R.* 1) Per una bibliografia «italiana» di A. N. Veselovskij: Gli studi sulla letteratura e sul folclore // Schede umanistiche. 2002. T. 16. N 1. P. 5—88; 2) Gli studi sul Boccaccio di A. N. Veselovskij // Studi sul Boccaccio. 2004. T. 32. P. 237—291.

бесконечности, или же погружает их в хаос, из которого им не выбраться, в целом не мешает ученым, о которых мы говорим, придерживаться строгих и твердых научных принципов. ⟨...⟩. Названные профессора ⟨...⟩ тоже прошли немецкую школу, но они не ограничились внешней роскошью бесполезной эрудиции; они усвоили ее плодотворный метод, привычку работать с первоисточниками и строгость критики ⟨...⟩. Впрочем, автор книги — не итальянец ⟨...⟩ хотя труд его помечен Флоренцией и характер его исследований, равно как и посвящение г-ну А. Д'Анконе, свидетельствуют о его связи с пизанской школой. Однако его происхождение придаст еще больший интерес его сотрудничеству и всему изданию в целом».[7]

Нет сомнения, что Веселовский был в полной мере наделен отмеченными Парисом качествами: прекрасное знание нескольких языков и литератур (как древних, так и современных), страсть к исследовательской работе, склонность к кропотливому изучению документов, к их интерпретации, к постижению связей в синхроническом и диахроническом направлении. Кроме того, Веселовский — неутомимый путешественник, хорошо знакомый с архивами и библиотеками, хотя подчас застенчивый, если речь идет о личных контактах с коллегами-учеными. Наконец, это человек искренне влюбленный в европейскую культуру, как народную, так и элитарную. Вот как он объясняет Д'Анконе в 1872 г. причины своего добровольного перехода из Московского в Санкт-Петербургский университет: «Мне не нравится московская атмосфера с ее исключительно национальными и античными симпатиями, славянофильством и германофобством. В Петербурге я чувствую себя ближе к Западу и к вам. И затем библиотеки, то есть жизненно важный вопрос для того, кто избрал своей стезей изучение европейской культуры и литературы. В Москве только две библиотеки, да и в них не достать новинок. А здесь множество книг и рукописей, так что можно работать всласть».[8]

---

[7] Revue critique d'histoire et de littérature. 1868. 4 janvier. № 1. P. 10—13. Рецензия подписана инициалами «G. P.».

[8] Из письма Веселовского к Д'Анконе от января 1872 г. (№ 5; см.: *D'Ancona A.* 1) Dal mio carteggio... P. 27; 2) Pagine sparse di letteratura e di storia. P. 401—402; *Marzaduri M.* Lettere di Aleksandr Nicolaevič Veselovskij al D'Ancona e al Carducci. P. 390). О «европейском» характере Веселовского см. также авторитетное свидетельство В. Ягича в его статье «Alexander N. Wesselofsky»: «Веселовский был не только исключительно начитанным, ученым мужем, гуманным, по-европейски воспитанным человеком с приятным, но твердым характером, твердым именно в том своем убеждении, что все благое и благородное, что накопила европейская куль-

Итак, двадцативосьмилетний автор публикации и комментариев к «Новелле о королевне Дакийской» в некоторых отношениях уже успел опередить своего наставника. К тому же из всех современных иностранных языков Д'Анкона владел только французским (если не считать его попытки выучить немецкий),[9] не знал древнегреческого и никогда не учился за пределами Италии. Он был и оставался «кабинетным» ученым, однако ему удавалось избежать риска оказаться на периферии научной жизни благодаря интенсивной переписке с итальянскими и зарубежными коллегами, которую он аккуратно поддерживал.

Язык и филология

В отличие от трудов упомянутых Парисом великих мастеров работам Веселовского и Д'Анконы была свойственна тогда некоторая методологическая слабость, которая, вероятно, объединяла их еще больше. Ни Веселовский, ни Д'Анкона на тот момент не обладали выдающимися лингвистико-филологическими знаниями в области романистики. Но в отличие от Д'Анконы, который так и остался равнодушен к лингвистике, Веселовский уже тогда проявлял к ней определенную склонность. Точно известно, что он читал доступные ему исторические грамматики европейских языков, мог вести полемику относительно «лингвистических заблуждений» с не слишком талантливым итальянским ученым Гаэтано Изола.[10] Позднее он будет искать встречи с крупнейшим итальянским лингвистом

тура, достойно того, чтобы перенести его на русскую почву и заботливо выращивать на ней» (Archiv für slavische Philologie. 1906. T. 28. P. 637).

[9] Чтобы восполнить пробел и самостоятельно изучить многочисленные филологические труды на немецком языке, летом 1869 г. Д'Анкона на несколько месяцев отправился в Веймар к своему другу Кёхлеру. «Я неплохо себя чувствую здесь и надеюсь, что мне удалось продвинуться в изучении немецкого языка, который мне пришлось осваивать почти с нуля и который мне чрезвычайно важно знать хорошо», — писал он Веселовскому предположительно в сентябре 1869 г. (№ 86, л. 26 об.).

[10] Летом 1866 г. (письмо № 30) Веселовский просит Д'Анкону одолжить ему на время «Немецкую грамматику» Я. Гримма; в 1868 г. (письмо № 90) указывает коллеге из Пизы на две важные издательские новинки: «Не видали ли Вы книгу у Браше „Grammaire histor⟨ique⟩ de la l⟨anguc⟩ fr⟨ançaisc⟩"? Это труд Г. Париса, с тем же названием?». Мнение о Г. Изола содержится в письме из Пельи, относящемся, вероятно, к лету 1867 г. (№ 32), и касается ряда его статей, вышедших во флорентийском журнале «La Gioventù» (см.: *Marzaduri M.* Lettere di Aleksandr Nikolaevič Veselovskij al D'Ancona e al Carducci. P. 380).

того времени Грациадио Изайей Асколи и станет прилежным читателем руководимого им с 1873 г. «Итальянского Лингвистического архива» — самого крупного периодического издания, посвященного итальянской диалектологии.[11] В какой-то момент он ясно заявил о необходимости пополнить интеллектуальный багаж и овладеть новым инструментарием для своей работы: «Известно ли вам, что после моей последней публикации (я имею в виду в России) я сделался филологом более, чем когда-либо? Вместо литературы я хотел бы заняться грамматикой, этимологией, изучением диалектов, критическим разбором текстов. Не потому, что я питаю к ним склонность (так же как и вы, мне кажется), а потому что не могу без них обойтись, желая заниматься более старыми, чем романские, текстами и особенно итальянским языком. Изучаю „Алексия" Париса».[12]

И действительно, в октябре 1873 г. Веселовский объявляет, что отныне посвятит еженедельно один час университетских лекций «изучению романских языков». Между 1872 и 1873 гг., во время своего третьего пребывания в Италии, он занимается изучением старинных итальянских текстов, написанных на северных и центрально-южных диалектах, как например «легенда о Св. Екатерине на диалекте ⟨...⟩ очень интересная с точки зрения языка», или «стихотворная легенда о Св. Николае, также

[11] В письме к Д'Анконе из Инсбрука от 14 июля предположительно 1879 г., № 60, он замечает: «В Милане хотелось бы остановиться на пару дней, чтобы повидать Райну и Асколи». Известно, что ему удалось встретиться с Пио Райной, но не с Асколи; он с сожалением пишет Райне, что ему после поездки в Милан «не удалось увидеться с Асколи. Мы совершили прогулку за город, а когда вернулись, оказалось, что время пролетело незаметно и пора уезжать» (письмо не датировано, хранится во флорентийской Библиотеке Маручелли, фонд Райны, b.1750, 3). Мы не знаем, смог ли Веселовский в конце концов осуществить свой план, но ни в архиве Асколи, хранящемся в Риме, в Библиотеке Национальной Академии деи Линчеи, ни в фонде Веселовского мы не нашли следов переписки двух ученых. Тем не менее Веселовский явно не утратил интереса к деятельности Асколи и его школы, поскольку в письмах из России он неоднократно просил Д'Анкону присылать ему выпуски «Итальянского Лингвистического архива», а когда посылки запаздывали, знакомился с этими изданиями в Библиотеке Академии наук.

[12] Из письма от 25 сентября предположительно 1872 г. (№ 9; см.: *Marzaduri M.* Lettere di Aleksandr Nikolaevič Veselovskij al D'Ancona e al Carducci. P. 394). Что касается «Жития Святого Алексия», изданного в 1872 г. Г. Парисом и Л. Панье, то несомненно, что Веселовский сразу понял важность этого критического издания — первого в области романских языков, которое было осуществлено в соответствии с филологическими критериями, выработанными К. Лахманном для классических текстов.

написанная на диалекте, похожем на венецианский», или «Роксана, со следами если не диалекта, то во всяком случае венецианского почерка».[13] Веселовский пытается вступить в диалог со своим пизанским корреспондентом, предлагая ему различные этимологии, обсуждая проблемы рифмы и понимания текста,[14] но, скорее всего, удовлетворительных ответов из Пизы он не дождался.

Что касается текстуальной филологии, переписка 1866—1870 гг. подтверждает наличие в итальянских издательствах проблем, связанных с публикацией старинных рукописей. Разумеется, ключевой момент — это выявление текста в архиве или в библиотеке, и ценность находки значительно возрастает, если речь идет о неизданной рукописи. Обнаруживший документ зачастую лишь прочитывает его, а переписку поручает другому человеку, нанятому за вознаграждение. Например, работая во флорентийских библиотеках, Д'Анкона и Веселовский обычно пользовались услугами двух надежных переписчиков: библиотекаря из Национальной библиотеки Эмилио Кальви и «*неутомимого* Гарджолли», т. е. Карло Гарджолли — стажера при Библиотеке Лоренцо Медичи (Лауренциане), усердного труженика пера, бывшего по мере необходимости и поэтом, и переводчиком, и корректором, и собственно издателем, и библиографом.[15] Далее издающий рукопись, вероятно, проверял

[13] Письма Веселовского к Д'Анконе от 22 октября предположительно 1873 г., № 64, и от 18 мая 1873 г. из Кава деи Тиррени, № 6, сохранилось только в копии (см.: *Marzaduri M.* Lettere di Aleksandr Nikolaevič Veselovskij al D'Ancona e al Carducci. P. 399, 395).

[14] См., например, письмо, предположительно от мая 1873 г. из Кава деи Тиррени, № 21: «Д⟨орогой⟩ друг, посылаю вам несколько маленьких отрывков из легенды о Св. Екатерине (написанной, как я вам уже говорил, Буччо да Раналло ди Аквила), чтобы вы мне сказали ⟨...⟩ как, на ваш взгляд, могут и должны быть выправлены эти стихи, учитывая, что рукопись в библиотеке одна (не стану утверждать, что она уникальна, потому что в этом я не уверен ⟨...⟩). Что, наконец, можно сделать с такими рифмами: „Ca multi l'án uno *anno* / Che lu altro sénne *vando*?" — и тому подобными? ⟨...⟩ Vando = vanno, так же как ниже *Avicenna* называется *Avicenda*. Как бы вы поступили в подобном случае: сохранили написание или смотрели бы на рифму? Обратите также внимание на *Galieno* и *plenu*, *Sevilla* и *appella*».

[15] Принадлежащее Веселовскому прозвище «неутомимый» (см. письмо к Д'Анконе, относящееся к осени 1866 г., № 80), следует понимать в ироническом смысле, учитывая, что Гарджолли, при всех его достоинствах, часто задерживал работу или даже мог вовсе не выполнить свои обязательства перед заказчиками, среди которых был и Джозуэ Кардуччи. Кстати, Гарджолли был одним из первых, кто указал Кардуччи на работы Веселовского, «славного русского», в июле 1866 г. (см.: *Marzaduri M.* Gli

транскрипцию в трудных или спорных случаях и отправлял текст в типографию. Несомненно, что ни издатели, ни переписчики не обладали необходимыми навыками в палеографии или кодикологии и не были расположены тратить время на изучение особенностей манускрипта или связей между графическими и фонетическими феноменами. Никто не заботился и о том, чтобы составить хотя бы скромные примечания к тексту, чтобы дать представление о нормах издательской практики, в лучшем случае ограничиваясь заявлением о верности оригиналу или печатному источнику. И это понятно, поскольку по крайней мере в эти годы в Италии не существовало настоящего издательского дела. Оно медленно развивалось, опираясь на здравый смысл, приобретенный в результате прочтения сотен стихотворений, песен и новелл на разговорном итальянском языке XIII—XIV вв.[16] За пределами Италии публикацией старинных итальянских текстов в это время занимался в высшей степени компетентный А. Муссафия, далматинец по происхождению, преподаватель романской филологии в Венском университете. С 1863 г. он состоял в непрерывной переписке с Д'Анконой, поддерживая плодотворный диалог на интересующую их обоих тему сравнительного изучения литератур и пытаясь вовлечь своего пизанского друга в область исторической лингвистики и текстуальной филологии. Однако именно по этим двум темам ученым не удалось достичь взаимопонимания. Скрупулезное внимание к тексту, которым отличались работы Муссафии, казалось Д'Анконе и, вероятно, Веселовскому чрезмерным, граничащим с педантством. Летом 1866 г., к примеру, русский ученый отправил Д'Анконе список найденной им в Национальной библиотеке песни «Fra l'altre fiere questa mala lupa» с шут-

---

anni italiani di Aleksandr N. Veselovskij. P. 77). Веселовский продолжал пользоваться услугами Гарджолли и после своего возвращения в Россию и, чтобы материально поддержать друга, вечно озабоченного поиском заработка, даже хотел организовать его сотрудничество в русских журналах («каждые три месяца какое-нибудь сообщение о новостях итальянской литературы, политики, археологии, университетской жизни или школьном образовании»). Но намерение осталось неосуществленным, вероятно, из-за болезни и смерти Гарджолли в августе 1887 г. Не удалось и заменить Гарджолли его вдовой, предложившей свою кандидатуру в качестве корреспондента. Об этой истории можно прочесть в письме Веселовского к Д'Анконе, написанном осенью 1887 г., № 18, которое свидетельствует о благородном стремлении русского ученого помочь другу и его семье.

[16] См., например: D'Ancona — Mussafia P. XVI—XVII, XXI—XXV; D'Ancona — Novati... / A cura di L. M. Gonelli. Pisa, 1986—1990. T. 1. P. LII—LIII. (Carteggio D'Ancona; N 7—10).

ливым заверением в том, «что копия сделана если и не совсем по-муссафиевски, но уж точно аккуратно». В таком же шутливом тоне Веселовский отвечает на предложение резюмировать содержание длинной «Песни о Прекрасной Камилле»: «Я даже хотел бы, чтобы напечатали все, включая „h" Муссафии».[17] Вскоре он напишет в рецензии на одну из работ венского ученого («Über eine italienische metrische Darstellung der Crescentiasage», 1866), что эти «орфографические мелочи» кажутся ему «единственным достойным критики местом в книге господина Муссафии». «Достаточно было бы оставить текст легенды таким, каким его дает единственный список, — поясняет он далее, — не придавая ему неоправданного филологического значения и без той грамматической и тем более орфографической скрупулезности, которая вынуждает издателя повторять довольно распространенные у старинных переписчиков нелепости в качестве почти что предмета для изучения ⟨...⟩. Теперь, видя, как в одном и том же кодексе копиист последовательно употребляет различные формы написания слова „человек" (huomo, uomo, omo и даже uhomo), едва ли можно сомневаться в выборе окончательного орфографического варианта для печатного текста, который не нанес бы ущерба критике и не навеял скуку на читателя».[18]

Можно предположить, что между русским и пизанцем существовало молчаливое соглашение в пользу такой филологии, которая позволяет предоставить в распоряжение современного читателя старинную рукопись в удобочитаемом или даже модернизированном виде. Д'Анкона также мог считать себя вправе спокойно идти таким путем, поскольку по большей части он занимался изданием тосканских документов XIII—XVI вв., не слишком далеких с точки зрения фонетики, морфологии и синтаксиса от литературного итальянского языка XIX в. Так и Веселовский, публикуя тексты в дополнение к своей «Новелле о королевне Дакийской» (все они тосканского происхождения), снабжает их пояснениями, но совершенно не обнаруживает своих принципов как издатель. Например, он вовсе не считает нужным объяснить, почему, располагая четырьмя флорентийскими рукописями «Любовного чистилища» Франческо Мале-

[17] Обе цитаты взяты из письма, относящегося к лету 1866 г., № 96 (см.: *Marzaduri M.* Lettere di Aleksandr Nikolaevič Veselovskij al D'Ancona e al Carducci. P. 372). «Песнь о Прекрасной Камилле или Амадисе» была пересказана и прокомментирована Веселовским в кн: *Veselovsky A.* Novella della figlia del re di Dacia... . P. LXV—XCI.

[18] Rivista bolognese di scienze, lettere, arti e scuole. 1867. T. 1. P. 422—423.

карни, он сделал выбор в пользу текста из Национальной библиотеки.[19]

На самом деле и Д'Анкону, и Веселовского в те годы интересует не сам текст в качестве носителя риторических, стилистических или лингвистических элементов, а отношения, в которые он вступает с другими современными, предшествующими или будущими текстами, с биографией предполагаемого автора, народными традициями и т. д. Зачастую текст является всего лишь предлогом для опубликования автономного исследования, как это было в случае с «Новеллой о королевне Дакийской», где предисловие («История о преследуемой девице. Миф — народная история — легенда — новелла — площадная песня») занимает 112 страниц, в то время как сама повесть — 42. Эта публикация обладает всеми характерными чертами самостоятельной монографии и представляет интерес, даже если совсем не открывать «хилую прозаическую редакцию» новеллы, к которой было написано предисловие.[20]

---

[19] См.: *Vesselofskij A.* Novella della figlia del re di Dacia... P. XCV—CV. Стоит вспомнить резкое неприятие подхода к тексту, продемонстрированное Муссафией, который в эти годы с надеждой и нередко разочарованием следил за развитием филологической науки в Италии: «Но, милостивый Боже! Когда же все поймут, что при наличии нескольких списков произведения нельзя придерживаться лишь одного, пусть и лучшего» (см. письмо от 6 декабря 1864 г.: D'Ancona — Mussafia. P. 88—89). И все же следует признать, что издание рукописи Малекарни было осуществлено Веселовским значительно аккуратнее, чем аналогичный труд его предшественника двадцать лет назад (см.: Opere volgari di Leon Battista Alberti... annotate e illustrate da A. Bonucci. Firenze, 1843—1849. T. 1. P. CXCV—CCIV).

[20] Сам Веселовский, как видно, вполне отдавал себе в этом отчет, когда писал в начале своей вступительной статьи к «Новелле о королевне Дакийской»: «Эта историйка о дочери короля Дакии есть не что иное, как хилая прозаическая редакция „Представления о Святой Уливе". И все же она показалась издателю достойной печати, которая была осуществлена по старинной рукописи, хранящейся в Лауренциане (№ 119, XV в.), как вследствие некоторых примечательных расхождений с легендой о Святой Уливе, так и в связи с историей этого легендарного цикла. Это богатейший материал для сопоставлений, который до сих пор не рассматривался с точки зрения народного творчества, а лишь в качестве популярного художественного произведения» (P. VII—VIII). См. также рецензию Ф. Дзамбрини на издание «Новеллы о королевне Дакийской»: «Ученые рассуждения уважаемого г-на профессора Александра Веселовского настолько важны, что составляют скорее главный, чем второстепенный предмет публикации, превращая ⟨...⟩ в оправу то, что должно было быть самой драгоценностью» (Rivista bolognese di scienze, lettere, arti e scuole. 1867. T. 1. P. 646—647). Также и Парис в цитированной нами выше рецен-

И все же Весловский вовремя понял, что текстуальная филология заслуживает не меньшего внимания и является куда более сложной дисциплиной, чем полагали Д'Анкона и другие итальянские ученые. В июне 1866 г. он передает в типографию роман «Il Paradiso degli Alberti», текст которого кажется достаточно «легким» с точки зрения лингвистики (автор, Джованни Герарди да Прато, писал на правильном тосканском наречии) и филологии (рукопись существует в единственном варианте и к тому же это автограф). Но по ходу типографских работ в связи манерой письма Дж. Герарди возникли (возможно, не в первый раз) некоторые графико-фонетические проблемы.[21] Мы не знаем, обсуждал ли их Весловский с Д'Анконой, когда они встречались во Флоренции и в Пизе, поскольку в их переписке этот вопрос никак не отражен. Но русский ученый совершенно точно писал на эту тему Джозуэ Кардуччи, который в эти годы занимался публикацией произведений многих староитальянских поэтов и был признанным экспертом в области итальянского поэтического языка XIV в.

Итак, Весловский пишет Кардуччи в апреле 1867 г.: «Что касается *casso*, *arete*, *buonna*, *apreso* и т. д., я согласен с вами, хотя в предыдущих корректурах я оставлял как есть нечто подобное.[22] Не по рассеянности, а потому что, думал, так будет правильнее. В самом деле, если, несмотря на действующие ныне правила орфографии, сохранять написание *oppinione*, *eterno* и т. д., из каких соображений тогда нужно отвергнуть *apreso*, *somo* вместо *sommo* и т. д.? В обоих случаях я видел орфографию, которая отражала произношение автора ⟨...⟩. Поэто-

---

зии заметил, что «настоящим центром тяжести этой публикации в гораздо большей степени является вступление к тексту, нежели сам текст» (Revue critique d'histoire et de littérature. 1868. 4 janvier. № 1. P. 11—12). Не случайно очерк Весловского сочли возможным переиздать в качестве отдельной монографии: Veselovskij-Sade: La fanciulla perseguitata / A cura di S. D'Arco Avalle. Milano, 1977. P. 37—101.

[21] Il Paradiso degli Alberti: Ritrovi e ragionamenti del 1389: Romanzo di Giovanni da Prato dal codice autografo e anonimo della Riccardiana / A cura di Alessandro Wesselofsky. Bologna, 1867—1869. T. 1, который содержит «Предисловие», разделен на две части, опубликованные на самом деле в 1868 и 1869 гг.; т. 2 и 3, содержащие собственно текст, опубликованы соответственно в 1867 и 1868 гг.

[22] По этому вопросу Кардуччи писал Весловскому: «*Casso* (179), *fatte* (186), *arette* (190), *buona e apreso* (там же), *effetuosamente* (226) если и встречаются в рукописи, то свидетельствуют об ошибках переписчика, поскольку противоречат всем законам итальянского языка и тосканского произношения. Я смело исправил их на *caso*, *fate*, *arete*, *buona*, *appresso*, *affettuosamente*» (см.: Carteggio A. N. Veselovskij — G. Carducci. P. 133).

му в первых корректурах я сохранил удвоение согласных и по логике вещей должен был согласиться также и на его отсутствие в таких словах, как *somo*, *mile* и т. д. ⟨...⟩ Чтобы быть последовательным, пришлось бы изучить всю авторскую лексику, сопоставив различные орфографические варианты, используемые для написания одних и тех же слов, и затем выбрать один из них. Но, помимо того, что эта работа потребовала бы немецкого трудолюбия и педантичности, невозможно изобрести средство, помогающее отличить ошибку переписчика от авторской орфографии ⟨...⟩. Во всяком случае, должен сознаться, что я до сих пор не имею ясного представления обо всем, что касается критики старинных итальянских текстов ⟨...⟩. Мне были бы очень полезны советы более опытного в этом вопросе человека».[23]

Веселовский оканчивает свою вступительную статью к «Il Paradiso degli Alberti» обширным примечанием к тексту, в котором пытается описать особенности языка и орфографии Герарди и обосновать собственный издательский выбор.[24] Это было абсолютным новаторством не только для серии, в рамках которой осуществлялась публикация, но и вообще для литературно-филологических исследований в Италии. Не столь важно, что в дальнейшем Веселовский не всегда демонстрировал последовательность в вопросах текстуальной критики. Как отмечает современный издатель «Il Paradiso degli Alberti», в исследовании Веселовского «соединяются только достойные порицания систематическое упразднение фоносинтаксических удвоений, почти постоянная стандартизация, которой подвергается язык Герарди (к примеру, явление перехода протонического «e» в «i» постоянно упраздняется), и особенно нередкие вмешательства в текст издателя, который, однако, не всегда считает нужным предупредить читателя о произведенном исправлении, вызванном порчей рукописи или авторской опиской. Больше того, учитывая, что речь идет об автографе, было бы уместно подробно описать исправления и дополнения, которыми полна рукопись и которые, однако, издатель традиционно игнорирует».[25]

Не стоит, впрочем, забывать, что речь идет о довольно трудоемкой работе, ценность которой заключается еще и в том, что проблемами, поднимаемыми издателем, большинство итальянских

---

[23] См.: Ibid. P. 135—136.

[24] См.: Il Paradiso degli Alberti... T. 1. P. 234—238.

[25] *Gherardi Da Prato G.* Il Paradiso degli Alberti... / A cura di A. Lanza. Roma, 1975. P. 321.

янских ученых (в том числе и Д'Анкона) в то время были заниматься совсем не склонны.

Показательной нам кажется история издания «Disputatio mensium» Бонвезина да ла Рива, осуществленного Э. Лидфорсом в 1872 г., на которое Д'Анкона, Веселовский и Муссафия одновременно написали рецензии.[26] Д'Анкона в своей рецензии посвятил две страницы тому, чтобы с похвалой проиллюстрировать успехи зарубежной филологической науки, не только плохо известной в Италии, но и порой подвергавшейся нападкам со стороны некоторых итальянских ученых. На долю Бонвезина и Лидфорса осталось десять строк, в которых говорится, что «мы не во всем согласны с ним (Лидфорсом. — *Л. М. Г.*), но это мелочи, на которые не стоит обращать внимания. Скорее, мы не можем похвалить его за то, что он разбил на две части стихи Бонвезина».[27] Муссафия, напротив, с уверенностью специалиста указывает на многочисленные слабые места работы Лидфорса, предлагает свои решения лингвистического и метрического характера, пункт за пунктом обсуждает издание в свойственной ему лаконичной и строгой манере. Также и Веселовский пишет большую обстоятельную рецензию, местами по своей остроте превосходящую отзыв венского филолога,[28] но в целом многословную и не очень уверенную, особенно там, где ему приходится пользоваться инструментарием исторической грамматики. В общем рецензия Веселовского не лишена методических изъянов, но в то же время демонстрирует смелость и ум.

---

[26] *Bonvesin da la Riva Milanese.* Il tractato dei mesi / A cura di E. Lidforss. Bologna, 1872. Краткая рецензия Д'Анконы вышла в научно-популярном журнале «Nuova Antologia» (1872. T. 21. P. 453—455); Муссафия опубликовал свою в «Romania» (1873. T. 2. P. 113—124); рецензия Веселовского появилась в форме статьи под заголовком «Intorno ad Alcuni testi nei dialetti del'alta Italia, recentamente publicati» в «Il Propugnatore» (1872. T. 5. № 2. P. 368—395).

[27] Nuova Antologia. 1972. T. 21. P. 455.

[28] Взять хотя бы зачин небольшой поэмы (в издании Лидфорса): «Moresta da ventagio / ki vor odi' cantare», где Лидфорс несколько неуверенно интерпретирует слово «moresta» как «развлечение, праздник» (P. 101): Муссафия считает нужным исправить его на «mo' resta», а Веселовский после некоторых колебаний предлагает существительное «molestia», предвосхищая интерпретацию, которая затем будет воспроизведена в издании Биадене (*Bonvesin da la Riva.* Carmina de mensibus / A cura di L. Biadene // Studi di filologia romanza. 1901. T. 9. P. 53) и принята в качестве окончательного варианта учеными и издателями этого текста (см.: *Adnan M. Gokcen.* I volgari di Bonvesin da la Riva: Testi dei mss. Trivulziano... New York, 2001. P. 201).

Преследуемая девица

Сотрудничество Д'Анконы и Веселовского в сфере сравнительного изучения литератур, близкой интересам обоих ученых, было очень тесным в течение нескольких лет (1866—1873) и базировалось на обмене библиографическими новостями, неизданными текстами, советами и подсказками. По крайней мере в первое время Д'Анкона действительно выступал в роли наставника и занимался публикацией «Новеллы о королеве Дакийской», как если бы речь шла о его собственной работе. Из переписки двух ученых за 1866 г. следует, что участие Д'Анконы в этой публикации было более активным, чем об этом первоначально было сказано во вступительной части.[29] Сразу же после знакомства с Веселовским Д'Анкона пишет ему: «Мне привезли сюда в деревню копию „Легенды о королеве Дакийской", чтобы подготовить ее к печати. Как я указал в предисловии к „Св. Уливе",[30] новелла и драма совпадают по содержанию, за исключением имен и некоторых несущественных деталей. Пока я приводил в порядок текст новеллы, мне вспоминались ваши наблюдения и дополнения по поводу „Св. Уливы", о которых вы не раз мне говорили и даже обещали написать статью. Теперь я бы хотел сделать вам одно предложение. Вместо журнальной статьи напечатайте „Вступление" к „Новелле". Поместите туда все, что вы собрали, да еще я дам несколько вещиц. И тогда, уезжая из Италии, — надеюсь, это случится нескоро — вы будете иметь не одну, а две публикации на итальянском языке. Если мое предложение вам понравилось, дайте знать, и я пришлю вам текст „Новеллы", а также напишу Нистри в Пизу, дабы узнать, может ли он посодействовать выходу книжки. Можно начать с „Новеллы", а „Предисловие" с арабской нумерацией вы составите позже».[31]

[29] Д'Анкона на стадии чтения корректуры позаботился о том, чтобы изъять из книги обращенные к нему слова благодарности автора. Об этом мы узнаем из его письма к Веселовскому, относящегося к лету 1866 г. (№ 86, л. 20): «За посвящение премного вам благодарен, так же как и за теплые слова в мой адрес, которые вы много раз повторяете. Но если позволите, я бы оставил первое и убрал остальное. Сам факт посвящения есть доказательство того, что вы высоко цените мои скромные заслуги». Текст посвящения: «Алессандро Д'Анконе, профессору итальянской литературы Пизанского университета».

[30] La rappresentazione di Santa Uliva, riprodotta sulle antiche stampe / A cura di A. D'Ancona. Pisa, 1863. (Collezione di antiche scritture italiane inedite o rare; N 1).

[31] Из недатированного письма Д'Анконы к Веселовскому (№ 86, л. 25; см.: *Rabboni R.* Il Pucci di D'Ancona e Veselovskij. P. 294—295).

Именно Д'Анкона добыл Веселовскому копию «Новеллы о королевне Дакийской», сделанную за несколько лет до того для литератора-любителя Франческо Сельми,[32] указал на «Песнь о Прекрасной Камилле»[33] и новеллу Франческо Марии Мольцы,[34] передал ему рукопись двух «майских песнопений»[35] и неизданное письмо профессора Сорбонны В. Леклерка,[36] взял на себя правку всей книги, внося «некоторые исправления в оригинал и в корректуру в том, что касается стиля».[37] Кроме

---

[32] См.: *Vesselofsky A.* Novella della figlia del re di Dacia... P. XCIII, где автор «благодарит глубокоуважаемого г-на профессора Сельми, который любезно предоставил в наше распоряжение копию, сделанную за его счет».

[33] «Я думаю, что поэма из кодекса, который хранится в Библиотеке Лоренцо Медичи, принадлежит к циклу об Уливе ⟨...⟩. Я не могу дать вам точных указаний, но думаю, что она называется „Песнь" или „Песни о Прекрасной Камилле"» (из письма Д'Анконы к Веселовскому, датируемого маем 1866 г. (№ 86, с. 74 об.); см.: *Rabboni R.* Il Pucci di D'Ancona e Veselovskij. P. 296). Вероятно, Веселовский передал эту записку все тому же Гарджолли, который занялся сверкой двух рукописей с текстом песни из названной библиотеки (см.: *Vesselofsky A.* Novella della figlia del re di Dacia... P. LXV): «Этим указанием мы обязаны любезности г-на Карло Гарджолли — любителя подобных разысканий».

[34] «Мне пришло в голову, что у Мольцы тоже могла быть новелла на наш сюжет и, как типичная вещица XVI века, светского характера ⟨...⟩. Думаю, было бы полезно сказать о ней два слова, но сейчас у меня нет времени делать сопоставления. Однако вы могли бы написать Карлино (Гарджолли. — *Л. М. Г.*), чтобы он предоставил информацию, которую вы бы напечатали, дабы никто не смог упрекнуть вас в допущенных пропусках» (из письма, датируемого июлем 1866 г. (№ 86, л. 20)). Д'Анкона в свою очередь получил информацию от Муссафии за несколько месяцев до того (см.: D'Ancona — Mussafia. P. 163). Веселовский затем сделает краткий пересказ этой новеллы в «Новелле о королевне Дакийской» (P. CX—CXIII).

[35] См.: *Vesselofsky A.* Novella della figlia del re di Dacia... P. LX.

[36] Речь идет о письме В. Леклерка к Д'Анконе от 7 декабря 1863 г., где говорилось о романе «Manekine»; Веселовский включил несколько отрывков из него в текст «Новеллы о королевне Дакийской» (Ibid. P. LVII). Письмо Леклерка затем будет издано в кн.: *D'Ancona A.* Pagine sparse di letteratura e di storia. P. 378—379.

[37] Д'Анкона указывает на свое вмешательство в письме Веселовскому, вероятно относящемся к позднему лету 1866 г. (№ 86, л. 78). Русский ученый настолько ценил эту правку языка и стиля, что, планируя в 1869 г. статью о Пуччи для марбургского журнала «Jahrbuch für romanische und englische Literatur», писал Д'Анконе: «...вынужден писать на немецком, не имея вас, чтобы править мой стиль. Потому что, если бы я захотел писать по-итальянски, пришлось бы пересылать статью из Москвы в Пизу и из Пизы в Марбург ⟨...⟩ что на самом деле не стоит труда делать» (№ 87; см.: *Rabboni R.* Il Pucci di d'Ancona e Veselovskij. P. 308).

того, в «Заметках к итальянской библиографии „Английской Девы"», которые Весселовский публикует в качестве приложения к своей работе (P. CVI—CXIII), учтены «разыскания», начатые Д'Анконой весной 1866 г. по совету Муссафии.[38] Пристально вглядываясь в очерк Весселовского, начинаешь различать мозаику, сложенную не одной парой рук, работавших в идеальном согласии. Рука Весселовского не вызывает сомнений: блестящий стиль исследования, определение народного или индивидуального, знание славянского фольклора, готовность распознать в мифе первоисточник вековых традиций, «семиотическое» прочтение текстов, интуитивное постижение мотива «преследуемой девицы» принадлежат ему, и только ему. За три года до того Д'Анкона изучил этот материал в связи с циклом о Св. Уливе и издал новаторскую для итальянской филологической науки книгу, однако труд этот выглядел куда скромнее и бледнее по сравнению с «жемчужиной» его русского друга.[39] И все же мы имеем право спросить себя, могла бы «преследуемая девица» Весселовского, чудесным образом созданная им за одно лето, существовать без «Уливы» Д'Анконы и «Костанцы» Муссафии?[40]

После выхода в свет «Новеллы о королевне Дакийской» Д'Анкона продолжал исполнять свою миссию «наставника», поскольку теперь следовало обеспечить должный резонанс в Италии (и за ее пределами) автору и его книге, а также поднять престиж серии, в которой она была издана. Следует отметить, что пизанский ученый отличался удивительной способностью завязывать и поддерживать дружеские отношения в фи-

---

[38] См. письмо Д'Анконы к Муссафии от октября—ноября 1866 г.: «В „Предисловии" Весселовского (к «Новелле о королевне Дакийской». — *Л. М. Г.*) вы прочтете заметку о „Новелле об Английской Деве". Разыскания, которые вы убеждали меня начать в свое время в связи с этим произведением и осуществленные в Библиотеке Риккарди моим другом, побудили его к дальнейшим исследованиям, благодаря которым, как мне кажется, все обрело ясность» (D'Ancona — Mussafia. P. 174).

[39] Из письма Д'Анконы к Весселовскому, относящегося к лету 1866 г.: «Я прочитал вашу работу и сердечно благодарю за прекрасный подарок для моей коллекции, в которой она станет самой прекрасной жемчужиной» (№ 86, л. 20; см.: *Rabboni R.* Il Pucci di d'Ancona e Veselovskij. P. 300).

[40] Имеется в виду посвященная «Песни о Констанце, супруге герцога Анжуйского» (еще одна «преследуемая девица») работа Муссафии «Über eine italienische metrische Darstellung der Crescentiasage» (Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien: Philosophisch-historische Klasse. 1865 (фактически — 1866). T. 51. S. 589—692). Не стоит забывать, что Муссафия на протяжении 1865—1866 гг. аккуратно извещал Д'Анкону о ходе своего исследования и что Весселовский также получал о нем известия через своего пизанского друга.

лологической среде и, говоря словами Веселовского, «имел знакомства во всех городах Италии».[41] К этому можно добавить, что он всегда был готов ввести в мир литературы тех, кого считал способным и достойным. Д'Анкона берет на себя обязательства по отношению к Веселовскому так же, как впоследствии он будет делать это для своих учеников и коллег в течение всей жизни.

Осенью 1866 г. Д'Анкона, например, пишет Муссафии: «...мой дорогой русский друг ⟨...⟩ г-н Веселовский, страстный любитель и блестящий знаток романских литератур (в особенности итальянской), вышлет вам свою „Королевну Дакийскую" — прозаическую редакцию „Св. Уливы", к которой он написал интересную и ученую вступительную статью. А вы пришлите ему два выпуска о Кресценции — первый он уже цитировал в своем „Предисловии". Вы напишите о его работе в каком-нибудь немецком журнале, а он о вашей — в Италии».[42]

Излишне говорить, что этот двойной проект был реализован в полной мере и стал началом отношений, которые лишь крепли с годами. Стоит отметить, что за три года до того Веселовский побывал в Вене, где Муссафия уже преподавал романскую филологию, и остался разочарован поездкой. Конечно, в то время встреча двух ученых еще не могла состояться.[43]

Посредничество пизанского профессора было до того эффективным, что уже сам Веселовский понемногу начинает просить у него рекомендательные письма, чтобы завести знакомство с такими учеными, как Г.-А. Келлер, Л. Лемке, Р. Кёхлер

---

[41] Так пишет Веселовский в письме, датируемом 1877 г., № 82, в нем он просит Д'Анкону о рекомендательных письмах для Е. Кельбинга.

[42] См.: D'Ancona — Mussafia. P. 173. Анонимная рецензия Муссафии вышла в периодическом издании «Literarisches Centralblatt für Deutschland» (1867. 1. Juni. S. 636—637). Что касается рецензии Веселовского (см. сн. 18), то Д'Анкона попросил Кардуччи опубликовать ее в «Rivista bolognese di scienze, lettere, arti e scuole» (см.: D'Ancona — Carducci // A cura di P. Cudini. Pisa, 1972. P. 196. (Carteggio D'Ancona; N 2)).

[43] См. письмо Веселовского к невесте из Вены от августа 1863 г. (Наследие Александра Веселовского: Исслед. и материалы. С. 230—233). О встречах Муссафии и Веселовского во время пребывания последнего в Вене мы узнаем из писем самого Веселовского к Д'Анконе за 1872, 1879, 1887 и 1888 гг. (почтовая открытка № 11 и письма № 99, 27, 55). О другой встрече в 1896 г. Муссафия рассказывает Д'Анконе в письме, датируемом октябрем—ноябрем того же года (см.: D'Ancona — Mussafia. P. 474). Однако мы не смогли обнаружить писем Веселовского в архиве Муссафии, хранящемся в Гуманитарной библиотеке при Флорентийском университете и каталогизированном лишь частично.

(осень 1867 г.),[44] А. Бартоли (1875), с итальянским послом в Карлсруэ И. Артомом (1868).[45] В других случаях Весловский обращается к Д'Анконе за советом относительно соблюдения «академической галантности»: «...как вам кажется, могу ли я обратиться к Г. Парису с просьбой пересказать мне вкратце содержание Парижского кодекса?».[46] И еще: «Что касается второго тома («Il Paradiso degli Alberti». — *Л. М. Г.*), то я не видел ни одного экземпляра. Если вы согласны дать приют моим книгам в вашей библиотеке, я бы хотел, чтобы Романьоли выслал вам предназначенные мне экземпляры ⟨...⟩. Вы не могли бы написать ему несколько слов? Эти книги вы раздадите в Италии друзьям и всем, кому сочтете нужным».[47]

---

[44] См. письмо, датируемое концом ноября 1867 г., № 34. Знакомство с Лемке, директором серьезного периодического издания «Jahrbuch für romanische und englische Literatur», сразу же принесло свои плоды: в № 9 за 1869 г. руководимого им журнала вышла небольшая статья Весловского (P. 414—415). Весловский с удовлетворением извещает об этом Д'Анкону в письме, относящемся к весне 1869 г., № 87: «Несколько дней назад я написал Лемке две строчки по поводу статьи Мейера о Тристане де Нантей. Это была всего лишь записка, и не более, поэтому я будто с неба свалился, когда узнал из любезнейшего ответа Лемке о его намерении напечатать мое сообщение».

[45] Об Адольфо Бартоли см. письмо от 25 декабря 1875 г., № 8; об Изакко Артоме — письмо от 12 января 1868 г., № 2. Благодаря Д'Анконе Весловский также встречается в Риме с маркизом Гаэтано Феррайоли, который помог ему получить доступ к богатому собранию рукописей и древних книг Библиотеки Киджи, тогда принадлежавшей частному лицу. В Неаполе он знакомится с библиофилом Франческо Антонио Казелла, который предоставил в его распоряжение собственную коллекцию библиографических редкостей (см. письма Весловского к Д'Анконе от мая 1873 г., соответственно № 24 и № 6).

[46] Из письма Весловского к Д'Анконе от 16 декабря 1872 г. (№ 70; см.: *Rabboni R.* Il Pucci di D'Ancona e Veselovskij. P. 284). «Парижский кодекс» — французская рукопись № 98 из парижской Национальной библиотеки, которую Весловский хотел изучить для работы над циклом легенд о Мерлине, опубликованной впоследствии под названием «Наблюдения над историей некоторых романических сюжетов средневековой литературы» (Журн. М-ва нар. просв. 1873. Т. 165. Февр. С. 147—187).

[47] Из письма Весловского к Д'Анконе предположительно от июня 1868 г. (№ 84; см.: *Marzaduri M.* Lettere di Aleksandr Nikolaevič Veselovskij al D'Ancona e al Carducci. P. 384).

«Il Paradiso degli Alberti»

В работе над книгой Веселовского «Il Paradiso degli Alberti» Д'Анкона также принимал живое участие, только в этом случае его помощь касалась не научного содержания монографии, а собственно публикации: отношения с издателем, согласование долгого процесса типографских работ, правка языка и стиля, интерес к «судьбе» законченного произведения. Д'Анкона не был знатоком ни исторического периода, о котором шла речь в работе Веселовского (конец XIV—начало XV в.), ни культурной среды Флоренции, описанной в «Il Paradiso...». Напротив, Веселовский в этой области явился настоящим первооткрывателем, упорным самоучкой, который за два года, проведенных во Флоренции (1864—1866), работая в архивах и библиотеках, приобрел впечатляющие знания об исторических событиях и людях эпохи.[48] Достаточно взглянуть на галерею портретов интеллектуалов XIV в. (около двадцати), которая занимает всю третью главу «Предисловия», чтобы убедиться в кропотливости его изысканий и проницательности в трактовке политических событий, явлений общественной и литературной жизни, позволяющих представить историческую картину идей и личностей эпохи. Но на момент первого знакомства двух ученых поздней весной 1866 г. это блестящее «Предисловие» («работа, которая восхитительно иллюстрирует литературное и научное движение конца XIV века»),[49] существовало

---

[48] Получилось так, что Д'Анконе с самого начала пришлось прибегнуть к компетенции молодого друга, который, к примеру, рассказал ему о рукописи «Novellino», обнаруженной им во флорентийской Национальной библиотеке (см.: *D'Ancona A.* Le fonti del «Novellino» // Romania. 1873. T. 2. P. 385—422; 1874. T. 3. P. 164—194), и о списке II.I.27, содержавшем произведение Конвеневоле да Прато «Regia carmina», из той же библиотеки (см. письмо Д'Анконы к Веселовскому, относящееся к лету 1866 г. (№ 86, л. 77), и ответ Веселовского (№ 80)). Последним сочинением занялся Д'Анкона (см. его статью «Il maestro del Petrarca» (Rivista italiana di scienze, lettere, arti e scuole. 1874. N 1. P. 145—177)). Еще один характерный случай: в октябре 1866 г. Муссафия просит пизанского профессора сообщить ему об аллегорической поэме Томмазо ди Джунта (Трегуано) «Conciliato d'amore» и по возможности расспросить о ней Кардуччи. Д'Анкона ответил решительно: «Я займусь Трегуано, который мне совершенно неизвестен ⟨...⟩. Кардуччи, конечно, ничего не знает об этом поэте. Я отправлю образец во Флоренцию, чтобы посоветоваться с Кальви, Гарджолли и Веселовским, которые прекрасно знают флорентийские библиотеки» (см.: D'Ancona — Mussafia. P. 174).

[49] Так о нем говорит Д'Анкона в письме к Кардуччи от 24 сентября 1867 г. (см.: D'Ancona — Carducci. P. 199).

только в набросках, а Веселовский был всего лишь молодым русским, опубликовавшим в Италии одну рецензию и две небольшие статьи общим объемом в 10 страниц, благодаря дружеским отношениям с ученым-санскритологом Анджело Де Губернатисом, предприимчивым и эксцентричным основателем журналов, с которыми при рождении связывали большие надежды, но которые закрывались через несколько месяцев.[50] Найти издателя, желающего опубликовать книгу в 1500 страниц малоизвестного автора, было нелегко. В итальянской филологической среде в то время преобладал интерес к произведениям в народном духе, к «предшественникам» и «источникам». «Il Paradiso degli Alberti», признанный утомительным для чтения из-за обилия философских, научных, моральных тем, да к тому же написанный в достаточно сложной и запутанной манере, не соответствовал моде. Итальянские ученые вообще испытывали бесконечные трудности с тем, чтобы напечатать (и продать) свои сочинения, и часто трудились для «одной только славы»,[51] оплачивая издание из собственного кармана. Д'Анконе удалось сотворить чудо.

С 1861 г. в Болонье издатель Гаэтано Романьоли при поддержке Комиссии по лингвистике и за счет итальянского государства выпускает серию монографий под общим названием «Неизданные и редкие произведения XIII—XVII веков». Председателем Комиссии и координатором серии был Франческо

[50] О первых публикациях Веселовского на итальянском языке см.: *Rabboni R.* Per una bibliografia «italiana» di A. N. Veselovskij... P. 10, 11, 15. Об отношениях Веселовского и Де Губернатиса см.: *Marzaduri M.*: 1) Lettere di Aleksandr Nikolaevič Veselovskij al D'Ancona e al Carducci. P. 370—371, 400—401 и 404; 2) Gli anni italiani di Aleksandr N. Veselovskij. P. 74—76; *Потапова З. М.* Русско-итальянские литературные связи: вторая половина XIX века. М., 1973. С. 148—153.

[51] Ср.: «Авторы публикаций из моего „Собрания" работают для одной только славы, потому что вместо денег они получают в дар 18 оттисков: 9 больших и 9 маленьких. Теперь по негласному соглашению бóльшая часть этих оттисков распределяется среди участников проекта. Вы не обязаны соблюдать этот обычай, но если вы последуете ему, авторы будут снабжать вас своими последующими публикациями ⟨...⟩. Условия не блестящие, но я сам на них настаивал, чтобы не обескуражить издателя» (из письма, предположительно датируемого концом октября 1866 г. — № 86, л. 18 об.—19; см.: *Rabboni R.* Il Pucci di D'Ancona e Veselovskij. P. 283). В своем письме к Муссафии от декабря 1868 г. Д'Анкона заметил, что «Il Paradiso degli Alberti...» представляет собой нелегкое чтение: «Текст читается с трудом; в „Предисловии" много хорошего, нового и важного». Сходным оказалось и суждение самого Муссафии: «Любопытно прочесть „Предисловие"; возможно, появится желание осилить все. Пока я пробежал глазами несколько страниц, с трудом постигая смысл, и дальнейшее чтение меня утомляет» (см.: D'Ancona — Mussafia. P. 227 и 211 соответственно).

Дзамбрини — библиограф, филолог и непримиримый пурист, стремившийся придать историко-филологическим изысканиям дидактический характер, дабы, путем воскрешения литературных текстов XIV в., снабдить своих современников образчиками красивого и правильного письма. Однако Дзамбрини не отказывался от сотрудничества с теми, кто не считал себя пуристом, так что молодые университетские ученые (как например Д'Анкона, Кардуччи, Тедза) участвовали в работе Комиссии и в издании серии, возможно, в надежде модернизировать и то и другое.[52] Между Д'Анконой и Дзамбрини установились особенно тесные отношения и практически еженедельная переписка. Этим и объясняется тот факт, что предложение издать «Il Paradiso degli Alberti...» в серии «Неизданные и редкие произведения XIII—XVII веков» было принято сразу и без особого труда.[53] С этого момента Д'Анкона в течение четырех лет будет шаг за шагом следить за судьбой издания, которая складывалась весьма удачно (не считая постоянных задержек в типографии) до конца 1867 г., пока Веселовский не покинул Италию. Было решено сначала напечатать текст Джованни Герарди да Прато (с комментариями и богатым документальным приложением), который занимает т. 2 и 3 книги. В этот период участие Д'Анконы было не столь очевидным, как вмешательство Кардуччи, который просматривал корректуры и предлагал свои содержательные и разумные исправления.[54]

---

[52] О Дзамбрини и о работе Комиссии см.: Convegno di studi in onore di Francesco Zambrini nel centenario della morte. Faenza, 1989; Archivio della Commissione per i Testi di Lingua in Bologna (1841—1974): Inventario e indici / A cura di A. Antonelli e R. Pedrini, con premessa di E. Pasquini e saggio storico di M. Veglia. Bologna, 2002. Веселовский официально стал членом Комиссии в 1870 г.

[53] В апреле 1866 г. Д'Анкона прислал Дзамбрини это «исследование, посвященное примечательной рукописи XV века, над которым работал молодой ученый г-н Веселовский — прекрасный знаток нашей литературы, страстно в нее влюбленный» (см.: *Marangoni M.* La corrispondenza tra Francesco Zambrini e A. Weselovskij // Il Carrobbio, 1996. T. 22. P. 177—189). 7 мая 1866 г. Дзамбрини извещает Д'Анкону о том, что «г-н Романьоли охотно принимает на известных условиях работу достопочтенного г-на Веселовского и выпустит ее в двух номерах» (Carteggio D'Ancona, b. 1436. 1), а некоторое время спустя приходит и подтверждение Веселовского: «Дзамбрини написал мне любезнейшее письмо, в котором сообщил о том, что он лично ходил в типографию и взял с типографа *слово* чести, что тот немедленно приступит к работе» (из письма, датируемого временем после 17 мая 1866 г., № 67; см.: *Marzaduri M.* Lettere di Aleksandr Nikolaevič Veselovskij al D'Ancona e al Carducci. P. 378).

[54] См.: Carteggio A. N. Veselovskij — G. Carducci. P. 117—134.

В сентябре 1867 г. «Предисловие», составляющее т. 1 книги, было готово к печати, но его объем (свыше 800 с.) оказался чрезмерным как для традиционно тоненьких книжечек серии, так и для финансовых возможностей Комиссии, его издававшей. Настала очередь Д'Анконы предложить заслуживший общее одобрение выход: чтобы не прерывать работу, привлечь коллег из Болоньи, а автору принять на себя обязательство оплатить типографские расходы из собственного кармана, отложив, однако, платеж до лучших времен, поскольку в настоящий момент его «финансовое положение отнюдь не блестяще».[55] В то же время Весловского чрезвычайно угнетают долги флорентийским книжным магазинам, так что приходится принять горькое решение: «Чтобы иметь возможность расплатиться с долгами, особенно книжникам, я вынужден был на шесть месяцев принять место, которое лично мне весьма не нравится и к тому же частично отвлечет меня от моих занятий, но на котором я зато смогу заработать 1000 франков в месяц ⟨...⟩. Еду в Карлсруэ».[56]

Помощь пришла из Московского университета, но было уже поздно: «Я получил новое приглашение от профессоров из Москвы. В ответ на одно из моих писем, полагая, что я совсем без средств, как на самом деле и было во Флоренции, они предлагают мне некоторую сумму на дорожные расходы. Я был рад их поблагодарить, но не могу решиться на возвращение».[57]

Издание «Предисловия» было доверено трем итальянским друзьям: Д'Анконе, Дзамбрини и Кардуччи (которые удостоятся за это сдержанного посвящения «в знак душевной признательности»), причем первый сделал намного больше, чем последний. Собственные заботы и, возможно, определенная нестабильность характера и склонность к компромиссам побудили Кардуччи отойти в сторону, в то время как корректуры «Предисловия» переезжают из Болоньи в Пизу, затем в Карлсруэ, Карлсбад, Лондон, Москву, и все это сопровождается проблемами, которые легко можно себе представить: задержки, ошибки почты, взаимные обвинения и т. д. В конце концов Д'Анкона торжественно объявил, что готов взять все в свои руки: «Учитывая, что голова у этого безумца Джозуэ будет за-

[55] Об этом Весловский сообщает Д'Анконе летом 1867 г. в письме из Пельи (№ 33).

[56] Из письма Весловского к Д'Анконе от первых чисел декабря 1867 г. (№ 34; см.: *Marzaduri M.* Lettere di Aleksandr Nikolaevič Veselovskij al D'Ancona e al Carducci. P. 381).

[57] Из письма Весловского к Д'Анконе от 12 января 1868 г. из Карлсруэ, № 2.

нята другим — его дело слушается 2 апреля — и он пишет мне, что очень занят Петраркой, я подумал взять на себя чтение корректур: и первых, и вторых. Так дело пойдет быстрее, потому что Джозуэ работает очень медленно, а я, как доберусь до них, потом просто не могу оторваться ⟨...⟩. Дзамбрини я написал, чтобы он позаботился забрать у Джозуэ рукопись, если тот соберется куда-нибудь из Болоньи. Вы мною довольны?».

Таким образом, его предупреждение о том, что не стоит целиком полагаться на болонского профессора-поэта, оказалось пророческим: «Бесполезно роптать на Романьоли, который мало в этом понимает, поэтому, если речь идет о действительно важных вещах, лучше обратиться к Дзамбрини или Джозуэ, и лучше к первому, который не так сильно занят, всегда трезв и чрезвычайно любезен».[58]

Весловский со своей стороны тоже порой осложняет процесс, поскольку продолжает работу над вступительной статьей и время от времени вносит в нее исправления и объемные дополнения, которые не всегда вовремя доходят до типографии.[59] Очевидно, он также беспокоится о том, что редакторская сверка неизданных текстов, публикуемых в приложении, всецело ложится на Д'Анкону: «Сделайте это побыстрее, если сможете, но так, чтобы не пострадало качество работы по правке текста. Особенно это касается *французских баллад* из код⟨екса⟩ Лауренц⟨иаы⟩ 87, описанных в примечаниях к *третьей главе*. Необходимо убедиться, что в расположение строк не закралась ошибочная *транспозиция*, что часто бывает при копировании музыкальных переложений, каковым и является рукопись из

---

[58] См. мартовские письма Д'Анконы к Весловскому за 1868 г. (№ 86, л. 45 и 14 соответственно). Что касается академических злоключений Кардуччи, не стоит забывать о том, что в ноябре 1867 г. профессор рискнул перебраться из Болоньи в Неаполь, а в апреле 1868 г. был на два месяца отстранен от преподавания. Эти события встревожили Весловского, что следует из его письма от 29 марта 1868 г. к Д'Анконе, № 92, и писем, опубликованных Мардзадури (см.: *Marzaduri M.* Lettere di Aleksandr Nikolaevič Veselovskij al D'Ancona e al Carducci. P. 381). Не будем забывать также о том, что в обмен на просмотр Кардуччи корректур Весловский щедро снабжал его плодами своих исследований и транскрипцией рукописей из флорентийских библиотек. Однако переезд последнего в Карлсруэ нарушил сложившееся равновесие взаимного обмена.

[59] Еще летом 1869 г., сразу же после публикации «Предисловия», Весловский послал Д'Анконе «предложение внести некоторые дополнения в иллюстрации к „Il Paradiso degli Alberti"», которые, насколько нам известно, не были напечатаны (приложение к письму № 58).

Лауренцианы. Посмотрите сначала вы, а затем не могли бы вы отправить соответствующие оттиски Муссафии, который лучше нас разбирается во французских текстах?».[60]

И все же Д'Анконе удается поддерживать порядок в этом хаосе примечаний и приложений, курсировавших по всей Европе. Он демонстрирует настоящую самоотверженность, тем более удивительную, если учесть, что ее объектом является молодой иностранец, почти неизвестный в академической среде. Д'Анкону и Веселовского сближали не только научные интересы, но и сходство характеров и методов работы. Оба они отличались душевной щедростью и благородством, готовностью бескорыстно делиться и обмениваться книгами, библиографическими сведениями, замыслами, «открытиями». Если Веселовский начинает оба своих труда с благодарственного посвящения Д'Анконе, этот последний не остается в долгу, вспоминая на первой странице своей монографии о Пуччи русского друга и их совместную работу во Флоренции: «...осенью 1867 года, когда на улицах кипели страсти, мы сидели запершись в тихой комнатушке и терпеливо разбирали старинный список стихов Антонио Пуччи ⟨...⟩. Копия рукописи осталась у меня, но, поскольку она принадлежит вам не меньше, чем мне, эта небольшая поэма возвращается к вам в печатном виде, и я надеюсь, что она навсегда останется для вас приятным воспоминанием о совместной работе по изучению итальянской поэзии».[61]

Несомненно, что Д'Анкона старался еще и в надежде на то, что их диалог с Веселовским будет иметь продолжение, и пытался удержать друга в границах итальянистики, побуждая его писать на итальянском языке. Д'Анкона предлагает издать в составе серии еще два произведения Пуччи («Apollonio di Tiro» и «Reina d'Oriente»)[62] и приглашает Веселовского сотрудничать в новом журнале, руководимом Дзамбрини: «Мне бы не хотелось, чтобы вы совсем забросили изучение итальянской литературы ⟨...⟩ почему бы вам не подумать о „Il Propugnatore" в связи с теми соображениями по поводу Пуччи, о которых вы

---

[60] Из письма Веселовского к Д'Анконе из Москвы, относящегося к осени 1868 г. (№ 59; см.: *Marzaduri M.* Lettere di Aleksandr Nikolaevič Veselovskij al D'Ancona e al Carducci. P. 386). Французские баллады были опубликованы в монографии «Il Paradiso degli Alberti...» (T. I. Pt. 1a. P. 231).

[61] *D'Ancona A.* 1) Una poesia e una prosa di Antonio Pucci // Il Propugnatore. 1869. T. 2. P. 397—438; 1870. T. 3. N 1. P. 35—53, 397—398; 2) Saggi di letteratura popolare. Livorno, 1913. P. 329—386.

[62] Об этом см.: *Rabboni R.* Il Pucci di D'Ancona e Veselovskij. P. 298—305, а также: *D'Ancona A.* Saggi di letteratura popolare. P. 329—332.

мне дали знать в вашем последнем письме? Вы могли бы изложить их по-итальянски, или по-французски, или на смешанном наречии, как в „Poemi marciani", а я бы позаботился о том, чтобы поправить его, прежде чем отдать в печать ⟨...⟩. Не хотели бы вы поискать в русских легендах то, что может роднить их с новеллами Бокк⟨аччо⟩ или других новеллистов? Могла бы получиться неплохая статья для „Il Propugnatore", который мне по сердцу и из которого я бы хотел сделать журнал основательной литературной критики».[63]

Д'Анкона указывает Веселовскому многообещающие места для поиска: «Я бы посоветовал вам поехать посмотреть римские библиотеки, гораздо более доступные для иностранца, особенно с официальной рекомендацией ⟨...⟩, где вы можете собрать богатый урожай, потому что приезжие читатели ищут там в основном классику или что-то свое, а итальянская коллекция остается почти не тронутой».[64]

Италия, где у Веселовского было столько ученых друзей и коллег, особенно располагала его к научным поискам. Способствовал этому и мягкий климат (существовала, правда, постоянная угроза эпидемии холеры). В 1868 г. Веселовский жил в Карлсруэ («один из самых скучных городов из тех, что я когда-либо видел») и в Лондоне («здесь в Лондоне я чувствую себя отвратительно, ничто мне не по вкусу: ни город, ни его обитатели»), и по многим причинам эти города его разочаровали.[65] Что же касается писем Веселовского, написанных во вре-

---

[63] Из письма Д'Анконы к Веселовскому, вероятно относящегося к весне 1869 г. (№ 86, л. 70; см.: *Rabboni R.* Il Pucci di D'Ancona e Veselovskij. P. 309). Журнал «Il Propugnatore, studi filologici, storici e bibliografici di varii soci della Commissione pe'Testi di Lingua» был основан Ф. Дзамбрини в 1868 г. О единственной публикации Веселовского в этом издании см. сн. 26.

[64] Это письмо Д'Анконы к Веселовскому, вероятно, относится к январю 1868 г., когда возвращение русского ученого в Италию казалось еще возможным (№ 86, л. 11 об.—12). В эти годы Ватикан (а значит и Рим с его библиотеками) был закрыт для такого человека, как Д'Анкона — либерала, гражданина нового итальянского государства и к тому же еврея. Впрочем, и Веселовскому не все давалось легко во время его пребывания в Риме весной 1873 г.: «Я начал работать в Ватикане ⟨...⟩. Но, представьте себе, мне отказались выдать итальянский кодекс о Круглом столе! Может быть, они считают эту книгу аморальной, каковым был, к примеру, „Галеотто" во времена Франчески и Паоло?» (из письма Д'Анконе от февраля—марта 1873 г., № 24).

[65] Из письма Веселовского к Д'Анконе от 15 декабря 1867 г. (№ 1; см.: *Marzaduri M.* Lettere di Aleksandr Nikolaevič Veselovskij al D'Ancona e al Carducci. P. 382) и письма, относящегося к лету 1868 г., № 91. См. также

мя его третьего пребывания в Италии (лето 1872—весна 1873 г.), то они, напротив, излучают оптимизм и удовлетворение. На этот раз Веселовский прибыл в Италию, имея солидное академическое положение и возможность провести целый год за границей. Он едва успел опубликовать свое трудоемкое исследование о Соломоне и Китоврасе, и, путешествуя по Европе, не забывал дарить коллегам только что отпечатанные экземпляры («проезжая по городам Германии, я оставил две книги Муссафии и Миклошичу, одну отослал Бенфею и одну Юльгу, который написал, что прочел ее на одном дыхании»).[66] Здоровье жены — у нее были больные легкие — стало улучшаться. Пребывание в Италии для Веселовского означало дни, проведенные в библиотеке, привычные посещения книготорговцев и антикваров, встречи со старыми друзьями и культурное общение с новыми людьми: с романистом Пио Райна,[67] с сицилийским фольклористом Джузеппе

письмо Веселовского к Тедзе, датируемое началом 1881 г., в котором он сообщает о рождении сына и прибавляет: «Я приеду в Италию, как только он немного подрастет (ему всего девять месяцев), поскольку мне бы хотелось, чтобы он с ранних лет полюбил прекрасную страну, где я провел лучшие годы моей молодости» (Венеция, Национальная библиотека Св. Марка, Italiano X, 445 (11755), № 9). Об опасениях Веселовского наткнуться на холеру во время своих поездок по Италии см., например: *Marzaduri M.* Lettere di Aleksandr Nikolaevič Veselovskij al D'Ancona e al Carducci. P. 379. Отметим попутно, что страсть к итальянской культуре и любовь к итальянским друзьям не мешали русскому ученому трезво судить о пороках правящего класса, а также социальной и культурной отсталости значительной части населения (см.: *Marzaduri M.* Gli anni italiani di Aleksandr N. Veselovskij. P. 93—94; *Rabboni R.* Per una bibliografia «italiana» di A. N. Veselovskij... P. 12—13).

[66] Из письма Веселовского Д'Анконе от 10 августа 1872 г. (№ 27; см.: *Marzaduri M.* Lettere di Aleksandr Nikolaevič Veselovskij al D'Ancona e al Carducci. P. 392). Книга о Соломоне вышла под названием «Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине. Из истории литературного общения Востока и Запада» (СПб., 1872).

[67] Веселовский лично встречается с «великим знатоком итальянских романов, каковым является Райна», в сентябре 1872 г., как следует из его письма к Д'Анконе от 25 сентября, № 95: «Я познакомился с Райной, который мне очень понравился». На тот момент их отношения оставались, скорее, поверхностными, по словам самого Веселовского, который, несколько лет спустя, нуждаясь в тексте одного редко издаваемого романа, пожалуется на то, что не может «посоветоваться с Райной, с которым никогда не переписывался» (см. письмо Веселовского к Д'Анконе, относящееся к лету 1878 г., № 78). О последующих отношениях Веселовского и Райны см. сн. 83.

Питре,[68] с семитологом Сальваторе Де Бенедетти.[69] Эти люди, в свою очередь, были связаны с Д'Анконой узами дружбы и общими культурными интересами: бывший ученик Райна, сотрудник Питре, коллега по Пизанскому университету Де Бенедетти.

Итог неполного года работы, подведенный в мае 1873 г., оказался более чем удовлетворительным: «В Неаполе ⟨...⟩ я скопировал легенду о Св. Екатерине на диалекте, написанную в стихотворной форме в 1330 г. Буччо да Ранало, автором Аквиланской хроники. Она никогда не издавалась и кажется мне очень интересной с точки зрения языка ⟨...⟩. Я переписал легенду о Св. Николае, также стихотворную, на диалекте, похожем на венецианский; „Infantia Salvatoris" — на провансальском (кодекс XVII—XVIII вв.) — эта редакция несколько отличается от напечатанной Барчем; изучил несколько старинных книг о соколиной охоте для отдельной главы в моей монографии о литературной истории швабского периода в Италии ⟨...⟩. Прибавьте мою работу о Пуччи, для завершения которой мне пришлось с помощью Гарджолли скопировать несколько листов туринской рукописи ⟨...⟩. И раз уж я завел эту долгую песнь о предпринятых мною трудах, хотя и не законченных в Италии, дополню картину старинной французской легендой о Св. Эгидии (стихи) и романом о Клижесе, скопированными мною. И наконец, отрывки из длиннейшего французского ро-

---

[68] В эпистолярные отношения с Питре Веселовский вступил поздней весной 1873 г., незадолго до своего отъезда в Петербург (см.: *Marzaduri M.* Lettere di Aleksandr Nikolaevič Veselovskij al D'Ancona e al Carducci. P. 397), где, с помощью переводов и рецензий, он станет пропагандировать обширное творчество итальянского фольклориста; см.: *Rabboni R.* Per una bibliografia «italiana» di A. N. Veselovskij... P. 37—38, 41, 46, 51, а также письмо Веселовского к Д'Анконе от начала 1878 г., № 316: «В январском выпуске „Журнала Министерства народного просвещения" вышла моя статья по поводу последних работ Питре ⟨...⟩. Хотя итальянский у нас не столь популярен, как другие европейские языки, сделанные таким образом журналы приносят доход, правда больше издателю, чем автору. Благодаря моему отчету о „Библиотеке" Питре в Петербург прислали несколько экземпляров из Лейпцига» (см.: *Marzaduri M.* Lettere di Aleksandr Nikolaevič Veselovskij al D'Ancona e al Carducci. P. 408). Впоследствии Веселовский станет прилежным читателем (и сотрудником) журнала «Archivio per lo studio delle tradizioni popolari italiane», основанного Питре в 1883 г. (см.: *Rabboni R.* Per una bibliografia «italiana» di A. N. Veselovskij... P. 49).

[69] В 1873 г. Веселовский, через Д'Анкону, пытается привлечь Де Бенедетти к сотрудничеству по поводу талмудических легенд о Соломоне (см. письмо к Д'Анконе от июля или августа 1873 г., № 7).

мана из туринской библиотеки, уже готовые к печати, с вступлением и комментарием, предназначенные для публикации в „Rivista della filologia romanza"».[70]

Rossica sunt — non leguntur

Перед отъездом из Италии в мае 1873 г. Веселовский просит своего итальянского друга принять на себя обязанности его «банкира»: «Надеюсь, что по возвращении в Петербург я смогу выслать вам (если позволите) вексель на 200 лир, сделав вас, таким образом, своим банкиром. Вы скажете, что это не очень удобно, но я не знаю другого пути. Допустим, я, прочитав в „Antologia" или „Propugnatore" объявление о новой книге, которая меня заинтересовала, пишу Лешеру, чтобы он прислал мне ее бандеролью. Книга может стоить не больше 5—10 лир, то есть сумму слишком незначительную для того, чтобы выписывать вексель. Такие же трудности могут возникнуть, если мне понадобится скопировать какой-нибудь текст из флорентийских рукописей ⟨...⟩. В таких случаях вы будете оплачивать счета, пока хватит денег».[71]

Эксперимент продолжился и после того, как были израсходованы первые 200 лир. Д'Анкона терпеливо и скрупулезно исполнял взятые на себя обязательства. Получая от Веселовского списки нужных ему книг, он переправлял их в книжные магазины Флоренции и Пизы и затем следил за отправкой по адресу Университетской библиотеки в Петербурге или книготорговца Л. Фосса в Лейпциге, который, будучи официальным поставщиком университета, отсылал их в библиотеку на имя адресата. Веселовский не хотел получать книги на свой личный адрес, о чем писал Д'Анконе: «Не указывайте моего имени, иначе книги отправят в цензуру, и я потрачу много времени и сил на то, чтобы получить их обратно».[72] Временами система давала сбой и какие-то книги терялись или счет не сходился, но все же Веселовскому удавалось быть в курсе итальянских книжных новинок. Его переписка с Д'Анконой

[70] Из письма Веселовского к Д'Анконе от 18 мая 1873 г. (№ 6; см.: *Marzaduri M.* Lettere di Aleksandr Nikolaevič Veselovskij al D'Ancona e al Carducci. P. 395).

[71] Из письма Веселовского к Д'Анконе от мая—июня 1873 г. (№ 22; см.: *Marzaduri M.* Lettere di Aleksandr Nikolaevič Veselovskij al D'Ancona e al Carducci. P. 396—397).

[72] Из письма Веселовского к Д'Анконе, предположительно датируемого январем 1878 г. (№ 16; см.: Ibid. P. 407).

в этом смысле является надежным источником сведений о вкусах и литературных предпочтениях Веселовского-итальяниста и знатока народной культуры. Зачастую сам Д'Анкона составлял для друга списки издательских новинок и просил молодых итальянских ученых отсылать свои публикации в Петербург. Между тем попытка Веселовского открыть для себя современную итальянскую литературу не увенчалась успехом, и в конце концов он убедился в бесполезности дальнейших разысканий: «Я прекращаю свои долгие поиски, предпринятые для одной молодой дамы, желающей перевести какой-нибудь хороший итальянский роман современного автора, желательно не исторический, а бытовой. Она спрашивала меня, не могу ли я ей что-нибудь рекомендовать. Что мне ей ответить?».[73]

Д'Анкона ответил довольно сухо: «Что касается вопроса этой дамы об итальянских бытовых романах, я, по правде сказать, не в состоянии отвстить, не будучи знатоком этого материала, которого в Италии не меньше, чем где бы то ни было, но едва ли он выходит за рамки посредственности. Я слышал, что скоро должен появиться новый роман Верги „Семья Малаволья", заранее разрекламированный, но, скорее всего, я не стану его читать из-за недостатка времени, так что не смогу ничего сообщить вам о нем».[74]

Если обмен библиографической информацией между Пизой и Петербургом осуществлялся вполне успешно, то работы Веселовского, попадавшие на стол Д'Анконы, не могли удовлетворить его любопытства. Дело в том, что академический статус русского филолога, продвижение по карьерной лестнице, финансирование исследований, растущая известность на родине все чаще обязывают его писать на русском языке, так что в своем желании ознакомиться с публикациями Веселовского Д'Анкона мог рассчитывать только на любезность друга Тедзы, да и то в исключительных случаях. «Rossica sunt — non leguntur», — с сожалением добавляет Веселовский, извещая итальянского коллегу о скорой отправке тому экземпляра своей книги о Соломоне и Китоврасе.[75] Не меньшее сожаление

---

[73] Из письма Веселовского к Д'Анконе, предположительно датируемого 1880—1881 гг. (№ 23; см.: Ibid. P. 411).

[74] Из письма Д'Анконы к Веселовскому от 26 января 1881 г. (№ 85, л. 14).

[75] В письме к Д'Анконе от января 1872 г. (№ 5; см.: *Marzaduri M.* Lettere di Aleksandr Nikolaevič Veselovskij al D'Ancona e al Carducci. P. 390) Веселовский подробно объясняет причины, по которым он вынужден публиковать свои работы на русском языке. В другой раз он говорит также о том, почему ему невыгодно писать в итальянские журналы: «То-

выказывает и другая сторона: «Я с радостью приму сочинение, о котором вы пишете, хотя держать его в руках означает для меня испытывать Танталовы муки. Все же я буду рад получить его в любом случае».[76]

В 1893 г. Д'Анкона начал издавать в Пизе журнал «Rassegna bibliografica della letteratura italiana» с целью информировать читателей о новых публикациях по итальянистике и романистике, которые рецензировались в регулярно выходившей рубрике под названием «Хроника». При этом и главный редактор, и его сотрудники оказались не в состоянии оценить даже самые масштабные труды Веселовского. О монографии, посвященной Боккаччо, в журнале было дано лишь краткое упоминание, впрочем с указанием на то, что более полную информацию читатели смогут почерпнуть в «Il Giornale storico della letteratura italiana».[77]

му, что эта новость была напечатана на немецком, а не на итальянском, есть причина: редакция „Russische Revue" платит мне до 150 лир за лист, а итальянские периодические издания не платят ничего» (письмо № 16). «Заметка ⟨...⟩ на немецком» — это статья Веселовского «Italienische Mysterien in einem russischen Reisebericht des XV Jahrhunderts: (Brief an Herrn Prof. D'Ancona)» из «Russische Revue» (1876. T. 10. P. 425—441). О заметках Веселовского в итальянской периодике (всего около десяти статей и рецензий) см.: *Rabboni R.* Per una bibliografia «italiana» di A. N. Veselovskij... P. 10, 11, 15, 23, 32, 37, 49, 55, 59, 65.

[76] Из письма Д'Анконы к Веселовскому от 26 января 1881 г. (№ 85, л. 14). Публикации Веселовского сохранились среди книг, принадлежавших Д'Анконе, как в Университетской библиотеке Пизы (фонд Д'Анконы), так и во Флоренции, в Гуманитарной библиотеке (сводный литературный фонд, архив Д' Анконы).

[77] О выходе в свет т. 1 монографии Веселовского «Боккаччо, его среда и сверстники» (СПб., 1893) сообщает журнал «Rassegna bibliografica della letteratura italiana» (1893. T. 1. P. 315). Информация о т. 2 (1895. T. 3. P. 87) сопровождалась краткой аннотацией: «По нашим сведениям ⟨...⟩ обширная рецензия будет напечатана в „Il Giornale storico della letteratura italiana". Мы, со своей стороны, зная огромный опыт автора в изучении итальянской литературы, а также то, сколько времени он посвятил творчеству нашего великого новеллиста и эрудита, от всей души желали бы познакомить читателей с этим произведением если не в итальянском переводе (оно написано на родном для автора русском языке), что было бы лучше всего, то хотя бы по-французски или по-немецки». На самом деле «Il Giornale storico della letteratura italiana» не выполнил своих обязательств, ограничившись «кратким обзором» за редакционной подписью (1896. T. 27. P. 435—442) и отложив рецензирование на тот момент, когда книга будет переведена на итальянский и выйдет в издательстве Лешера. Переговоры по поводу перевода при посредничестве Винченцо Крешини, преподавателя романских литератур в Падуанском университе-

Д'Анконе ничего не остается, как только настаивать на том, чтобы Весловский продолжал писать на итальянском языке. Он немного наивно пытается заинтересовать русского ученого предложениями о маловероятном сотрудничестве, для которого понадобилось бы вернуться в 1860-е гг.: «Я сейчас печатаю у Дзаникелли два тома итальянских народных поэм. Кёхлер уже дал мне одно предисловие и обещает остальные. Не хотели бы и вы помочь мне? Я бы нашел для вас хороший сюжет».[78]

На свои неоднократные настойчивые предложения Д'Анкона в конце концов получает вежливый, но сдержанный ответ: «Ваши народные итальянские поэмы мне льстят. Каким образом я бы мог вам помочь, — не знаю. У меня здесь совсем нет книг, так что пришлось бы довольствоваться только заметками, которые я имею при себе».[79]

Трудности, связанные с языком, были не единственными, хотя о других, не менее серьезных, друзья в своей переписке не упоминают. Так, Веселовский ни словом не обмолвился о тех новых взглядах на народную литературу, сказку и поэтику, которые нашли отражение в его последних трудах. Он понимал, что Д'Анкона, будучи сторонником позитивистского метода, не мог бы пойти с ним по этому пути, и потому предпочел тактичное молчание. Молчанием, на этот раз обоюдным, обходились и вопросы, касающиеся жизни современного общества. Оба ученых внимательно следили за политическими и социальными событиями в своих странах и давали оценки историческим фактам, но с разных точек зрения: Д'Анкона придерживался либеральных взглядов, которые со временем становились все более консервативными, Весловский — демократических и прогрессивных.[80] Если первый, к примеру, пре-

---

те, продолжались около двух лет (1896—1897), но так ничем и не закончились.

[78] Из письма Д'Анконы к Веселовскому от 27 апреля 1886 г. (№ 85, л. 29 об.).

[79] Из письма Веселовского к Д'Анконе от 5 ноября 1886 г. (№ 51; см.: *Marzaduri M.* Lettere di Aleksandr Nikolaevič Veselovskij al D'Ancona e al Carducci. P. 414). В сборнике «Poemetti popolari italiani raccolti ed illustrati da Alessandro D'Ancona» (Bologna, 1889) был напечатан очерк Р. Кёхлера «Trattato della superbia e morte di Senso» (P. 59—100).

[80] См. письмо от 27 августа 1878 г., в котором Д'Анкона напоминает Весловскому о недавнем Берлинском конгрессе и делает следующий вывод: «Но оставим политику, в которой мы, вероятно, никогда не сойдемся во мнениях» (№ 85, л. 5). Оба ученых яснее выражают свои мысли, когда речь идет о бюрократии в их странах. В письме, относящемся к лету 1866 г., № 30, Веселовский, жалуясь на «этих треклятых чиновников из нашего Министерства народного просвещения, которые изводят меня

возносит «гражданские порядки Флорентийской республики XIV в., которым народ был обязан своей свободой», и вспоминает «как осуществление этой свободы сделало из флорентийского плебса народ»,[81] то Веселовский, сам восхищавшийся Флоренцией XIV в., не мог забыть о том, что «Флорентийская республика, как и другие итальянские средневековые государства, обеспечивала свободу для избранных, и никогда для всех».[82] Как видим со временем эпистолярное общение с Д'Анконой стало иметь для Веселовского меньшее значение. Однако это компенсировалось активной перепиской с другими итальянскими учеными, работавшими над близкими ему темами: с Райной по поводу эпоса и переделок «Буово Д'Антона», с В. Крешини о Боккаччо, с Саломоне Морпурго в связи с флорентийской средой Треченто.[83]

своими письмами», рассказывает: «Вот сегодня получаю печатный циркуляр, из которого не могу понять ничего: предписано всем тем, которых вышеуказанное министерство отправило за границу, как меня на два года, предстать перед миссиями тех стран, куда они отправились, *в случае, если бы они захотели поступить в какое-нибудь учебное заведение за границей* ⟨...⟩. Если ваше министерство вам так же докучает, как и наше, то мы с вами не самые счастливые люди на земле». Д'Анкона ответил в том же духе: «Что вы решили с вашим министерством? И каков на самом деле смысл последнего циркуляра? Вы спрашиваете, докучают ли нам так же, как вам? Ах, Боже мой! Все министерства и все бюрократии похожи друг на друга. Наше каждый год развлекается тем, что спрашивает: сколько нам лет, чьи мы дети, чем занимаемся, сколько имеем, в какой день родились и т. д., а потом теряет бумаги и начинает все с начала» (№ 86, л. 77).

[81] *D'Ancona A.* La poesia popolare italiana: Studi. Livorno, 1878. P. 32—33.

[82] *Vesselovsky A.* Il Paradiso degli Alberti... T. 1, pt. 1a. P. 50—51.

[83] К Райне Веселовского направил все тот же Д'Анкона, написав ему 7 ноября 1886 г. почтовую открытку следующего содержания: «Что касается Буово и других рыцарских персонажей, будет лучше, если вы обратитесь напрямую к Райне во Флоренцию, который будет рад помочь вам и в любом случае сделает это лучше, чем я» (№ 85, л. 30 об.). Из переписки Веселовского и Райны (11 писем русского ученого хранятся в фонде Райны во Флоренции, в Библиотеке Маручелли (b. 1750, 1—10 и XII. L. 62), а письма Райны соответственно в архиве Веселовского (№ 654)) следует, что наиболее интенсивным периодом их деловых отношений были 1886—1887 гг. Переписка Веселовского с Крешини, вероятно, началась летом 1890 г., когда русский ученый, готовясь к поездке в Падую, попросил у Д'Анконы «две строчки рекомендации для Крешини» (письмо от 19 июня 1890 г., № 40). В архиве Веселовского сохранилось 11 писем Крешини, написанных в 1890—1897 гг. (№ 442). Что касается Морпурго, тонкого филолога, сотрудника Библиотеки Риккарди, из его семи писем Весе-

С конца 1870-х гг. два Александра обмениваются письмами совсем редко. Письма эти постепенно приобретают вид библиографических бюллетеней и все чаще содержат ритуальные просьбы извинить за задержку с ответом. Даже в сфере общих филологических интересов возникают недоразумения, свидетельствующие о том, что корреспондентам теперь приходится прилагать усилия для поддержания отношений. В 1877 г., когда Д'Анкона работал над своим масштабным исследованием о происхождении театра, Веселовский опубликовал на немецком языке отрывок из воспоминаний о путешествии в Италию епископа Авраамия Суздальского, в которых описываются две театральные постановки мистерий во Флоренции в 1439 г. Публикация на немецком языке позволяла Д'Анконе воспользоваться очень важным свидетельством о том, что касалось флорентийских мистерий XV в. Но когда статья Веселовского попала в руки заинтересованного в ней Д'Анконы, было уже поздно: монография о происхождении театра пизанского ученого только что вышла в свет, и для того чтобы внести необходимые дополнения, касающиеся воспоминаний Авраамия, пришлось дожидаться второго издания. Д'Анкона отреагировал остро и раздраженно.[84] Другие попытки вовлечь Веселовского в исследования об источниках «Novellino» или о биографии Шипионе Пьяттоли имели нулевой или недостаточно удовлетворительный для Д'Анконы результат. В конце концов он потерял терпение: «Я прождал весь октябрь, затем ноябрь, и еще декабрь, и жду до сих пор (хотя уже середина января) дополнения, которые вы мне обещали для „Источников Новеллино". Если вы по-прежнему собираетесь снабдить меня ими, время еще есть, *если только* вы поторопитесь».[85]

ловскому (№ 544) следует, что последний несколько раз обращался к нему в 1894—1895 гг. за получением библиографической информации, а также с просьбой сверить его прочтение отдельных мест во флорентийских рукописях с оригиналом.

[84] Этот эпизод можно воссоздать по письмам Веселовского за 1877—1878 гг. (см.: *Marzaduri M.* Lettere di Aleksandr Nikolaevič Veselovskij al D'Ancona e al Carducci. P. 405—407). Первый вариант исследования Д'Анконы «Origini del teatro in Italia: Studi sulle sacre rappresentazioni seguiti da un' appendice sulle rappresentazioni del contado toscano» в двух томах был опубликован во Флоренции в 1877 г. Второе издание (Турин, 1891) уже содержит свидетельство епископа Авраамия в итальянском переводе (T. 1. P. 246—250). Экземпляр статьи Веселовского «Italienische Mysterien...» хранится во флорентийской Гуманитарной библиотеке (сводный литературный фонд, архив Д'Анконы, № 171.7).

[85] Из письма Д'Анконы к Веселовскому от 18 января 1880 г. (№ 85, л. 11).

Можно понять, почему Веселовского не интересует участие в исследовании о «Об источниках „Новеллино"», которое было издано в 1873—1874 гг. и готовилось к переизданию с минимальными изменениями.[86] Д'Анкона в своем труде продолжает применять (и в этом случае еще более механически, чем в других своих работах) описательную схему, на тот момент уже порядком устаревшую, используемую компаративистами вот уже несколько десятилетий для самых разнообразных жанров — от новеллы до сказки, от народной песни до пословицы, и даже для заклинания от нечистой силы. Когда Д'Анкона, к примеру, рассматривает новеллу «О четырех сыновьях короля, отправившихся на поиски своей судьбы», он ограничивается пересказом текста и введением обширного библиографического аппарата, где перечисляются всевозможные новеллы, хоть немного похожие на ту, которая подвергается анализу (эта информация занимает около двух страниц). Когда Веселовский обращается к той же новелле на страницах «Il Paradiso degli Alberti...», он пишет целую монографию в 30 страниц (с 238 по 263), где с уверенностью определяет мотив («Братья-умельцы»), фабулу, делает предположение о возможных связях с мифом и вероятности индоевропейского происхождения, выделяет в восточных сказках этого цикла «основную идею о различии каст и социального положения» в среде ремесленников, в то время как на Западе «конкуренция» больше не имеет места «среди представителей различных каст и обладателей волшебных умений, а сосредоточена вокруг главенствующей роли, которую каждое знание стремится присвоить себе». Затем Веселовский переходит к анализу итальянского материала, призывая четко разделять народные сказки и литературные источники, и, наконец, делает вывод о том, что новелла, воспроизведенная на страницах «Il Paradiso degli Alberti», есть не что иное, как «народная история, одетая в тогу и поднятая на котурны».[87] Однако этот труд Веселовского в исследовании Д'Анконы удостаивается лишь простой библиографической отсылки.

Что касается Пьяттоли, то здесь речь идет о теме вовсе чуждой интересам Веселовского, который все же соглашается во имя старой дружбы послужить переписчиком и переводчиком энциклопедических статей, отрывков из книг и т. д. Впрочем, Веселовскому не удалось особенно углубиться в работу,

[86] См. сн. 48. Монография Д'Анконы «Le Fonti del Novellino» переиздавалась дважды (см.: *D'Ancona A.*: 1) Studi di critica e di storia letteraria. Bologna, 1880. P. 217—359; 2) Studi di critica e storia letteraria. 2 ed. con correzioni e aggiunte. Bologna, 1912. T. 2. P. 3—163).

[87] *Vesselovsky A.* Il Paradiso degli Alberti...T. 1, pt. 2a. P. 238—263.

так как архивы и официальные учреждения отказывались предоставлять ему необходимую информацию.[88]

Когда в 1900 г. праздновали сорокалетие преподавательской деятельности Д'Анконы, в его честь был издан большой сборник статей, подготовленный его учениками и коллегами из Италии и других стран. Веселовский тоже получил приглашение, на которое, однако, не откликнулся.[89] Правда, он посвятил Д'Анконе статью «Где сложилась легенда о Св. Граале?».[90] Д'Анкона выразил свою благодарность, но с оттенком грусти: «Конечно, мне бы хотелось, чтобы ваша работа фигурировала в сборнике, но в любом случае я чрезвычайно признателен вам за любезную, дружескую заботу».[91]

---

[88] Д'Анкона неоднократно просил помощи у Веселовского, начиная с января 1883 г., в надежде, что друг сможет добыть ему неопубликованные документы об этом итальянском политике XVIII в., служившем при польском и российском дворах. Ему удалось вовлечь в свои разыскания даже Алексея, брата Веселовского, с которым он познакомился в Пизе в 1901 г. Д'Анкона упоминает о любезной помощи обоих братьев в своей книге «Scipione Piattoli e la Polonia, con un'appendice di documenti» (Firenze, 1915. P. 9), выразив особую благодарность за сотрудничество Александру Веселовскому и опубликовав позднее его письмо от 19 марта 1883 г., содержавшее информацию о Пьяттоли, в книгах «Dal mio carteggio...» (P. 55—58) и «Pagine sparse di letteratura e di storia» (P. 446—450).

[89] В юбилейном сборнике «Raccolta di studi critici dedicata ad Alessandro D'Ancona festeggiandosi il XL anniversario del suo insegnamento» (Firenze, 1901) имя Веселовского значится только в поздравительном списке на с. VII. По поводу своего несостоявшегося участия в коллективном труде Веселовский писал Райне, координатору сборника, 24 июня 1900 г.: «Я бы тоже хотел выступить со статьей, но у меня нет ничего готового. Есть работа на русском, примерно 3—4 листа, к которой я сейчас проверяю корректуру для наших академических Известий ⟨...⟩. Из этой писанины, на которую я рассчитываю (это будет или громкая победа, или полный провал!) я мог бы сделать отдельные статьи, посвятив их своему дорогому другу, но мне не хватит времени переписать их на итальянский или любой другой язык (проф. Браун, мой бывший ученик, предлагает мне перевод на немецкий), поскольку я уезжаю в деревню» (Архив Райны, письмо № 10).

[90] Немецкий вариант статьи «Zur Frage über die Heimat der Legende vom heiligen Gral» опубликован в «Archiv für slavische Philologie» (1901. T. 23. S. 321—385; отд. изд.: Berlin, 1901). Текст посвящения: «Herrn Professor Alessandro D'Ancona in alter Freundschaft und Verehrung». Оттиск статьи сохранился в архиве Д'Анконы во флорентийской Гуманитарной библиотеке (264.4).

[91] Из письма Д'Анконы к Веселовскому от 25 октября 1901 г. (№ 85, л. 60).

Помещенные в сборнике статьи Ш. Дежоба, Г. Париса, Г. Гребера, Э. Пико, Г. Фарнхагена свидетельствовали о принадлежности Д'Анконы к элите европейской академической культуры, и присутствие среди авторов Веселовского было бы для итальянского ученого дополнительным поводом для гордости.

После поездок 1864—1867 и 1872—1873 гг. Веселовский приезжал в Италию в 1876, 1879, 1887, 1888, 1890 и 1896 гг., и каждый раз друзья собирались обязательно встретиться лично.[92] Но из-за семейных обстоятельств, да и, вполне вероятно, из-за недостаточно сильного желания то с одной, то с другой стороны, возможность каждый раз оказывалась упущенной, к их обоюдному сожалению. И все же они оставались верны «старой дружбе» и воспоминаниям о «счастливых днях, которым уже не суждено вернуться»,[93] так что даже свой последний труд о Ш. Пьяттоли, изданный посмертно, Д'Анкона закончил словами о «дорогом друге, ныне покойном Александре».[94]

В связи со смертью Веселовского Д'Анкона написал некролог, опубликованный в журнале «Rassegna bibliografica della letteratura italiana», на страницах которого ему уже не раз доводилось вспоминать об ушедших коллегах (Парисе, Муссафии, Кёхлере).[95] Статья о Веселовском была короткой, но насыщенной и в основном посвящена «человеческим качествам» покойного. Что касается фактов биографии и научной деятельности Веселовского, то Д'Анкона ограничился переводом и пересказом некролога И. Е. Мандельштама, опубликованного в «Neu-

---

[92] Переписка Веселовского и Д'Анконы позволяет установить многие (если не все) итальянские города, куда русского ученого приводили его научные интересы: август 1872 г.—лето 1873 г. — Флоренция, Рим, Неаполь, Кава деи Тиррени и Пиза; во время короткого пребывания в Италии летом 1876 г. Веселовский останавливался в Пизе (где они так и не увиделись с Д'Анконой), Равенне, Венеции; в июле—августе 1879 г. — Верона, Милан, Неаполь, Пиза; май—июнь 1887 г. — только Флоренция, откуда ему пришлось срочно вернуться в Петербург из-за тяжелой болезни жены; июнь 1888 г. — Венеция, Болонья и, возможно, Пиза; июль 1890 г. — Милан, Неаполь, Рим, Пиза; сентябрь—октябрь 1896 г. — Венеция, Падуя, Болонья, Рим, Неаполь. Об этом последнем визите в Италию см. также: *Petrucci L.* L'Eustachio di Matera di A. N. Veselovskij. P. 158—161.

[93] Об этом Веселовский пишет Д'Анконе в письме от 15 октября 1901 г., № 12, сохранившемся только в машинописной копии (см.: *Marzaduri M.* Lettere di Aleksandr Nikolaevič Veselovskij al D'Ancona e al Carducci. P. 419).

[94] См.: *D'Ancona A.* Scipione Piattoli e la Polonia... P. 9.

[95] *A. D'A.[D'Ancona.]* Alessandro Wesselofsky // Rassegna bibliografica della letteratura italiana. 1907. T. 15. P. 203—204.

philologische Mitteilungen».[96] С откровенностью, которая делает ему честь, пизанский ученый признался, что ему мало известно о последних годах друга и коллеги, с которым он был так близок в молодости и с которым жизнь в разных странах и разные научные интересы впоследствии его разлучили.[97]

Перевод А. Е. Шашковой

[96] Neuphilologische Mitteilungen. 1906. № 78. S. 133—138. Иосиф Емельянович Мандельштам (1846—1911) — русский филолог-компаративист, ученик и последователь Веселовского, профессор Гельсингфорского университета (1897—1909).

[97] Стоит процитировать заключительную часть некролога: «Человеческие качества Веселовского равнялись его величию как ученого, потому что он всегда был скромным, простым и честным человеком, никому не отказывал в дружеском участии или профессиональной помощи в той сфере, в которой он был по-настоящему выдающимся специалистом».

«НАСТОЯЩИЙ КУЛЬТУРНЫЙ ИНСТИНКТ»

(Переписка А. Н. Веселовского и Д. К. Петрова)

Публикация К. С. Корконосенко

Изучение переписки А. Н. Веселовского и Д. К. Петрова[1] представляет интерес сразу по нескольким причинам. Она дает возмож-

[1] Д. К. Петров (1872—1925) — историк литературы, переводчик. В 1894 г. окончил историко-филологический факультет С.-Петербургского университета, оставлен Веселовским при университете и командирован во Францию и Испанию. Стал магистром университета в марте 1902 г., доктором — в мае 1907 г. Кроме двух трудов, посвященных Лопе де Вега, ему принадлежит книга «Испанские авантюристы XVI— XVII столетия» (СПб., 1905). Петров — автор статьи «А. Н. Веселовский и его историческая поэтика» (Журн. М-ва нар. просв. 1907. Ч. 8. Апр. Отд. «Современная летопись». С. 89—106), в конце которой он писал о своем учителе: «...среди ученых XIX века, каковы бы ни были их принципы, никто не может соперничать с Александром Николаевичем». А. Н. Веселовский почтительно упомянут Петровым также и в статье «Двадцать пять жизни Неофилологического общества (1885—1910)» (Записки Неофилологического общества при Имп. С.-Петербургском университете. СПб., 1910. Вып. 4.

© К. С. Корконосенко, 2011

ность почерпнуть ценные сведения об университетской жизни той поры; проследить развитие отношений Веселовского с его учеником; читая письма Петрова из Испании, обогатить новыми чертами образ этой страны, который складывался у русских путешественников, и, наконец, пополнить представление об истории создания двух книг Петрова — «Очерки бытового театра Лопе де Веги» (1901) и «Заметки по истории староиспанской комедии» (1907).

Самые ранние записки, адресованные Веселовскому, написаны Петровым — выпускником историко-филологического факультета С.-Петербургского университета. Одна, датируемая началом 1894 г., носит официальный характер. В ней он, по поручению своих товарищей четверокурсников, представляет Веселовскому экземпляр переведенного ими сочинения Р.-Ф.-О. Фалькенберга «История новой философии», а также просит его от имени студентов принять участие в общем фотографировании «гг. профессоров и студентов нынешнего выпуска». Участие в переводе Фалькенберга было первой большой филологической работой Петрова. Он перевел введение (с. 1—14), главу о Шеллинге (гл. 11, с. 391—410) и часть словаря. В другой записке, также относящейся к 1894 г., Петров обращается к учителю уже от себя лично, благодарит за полученные им познания и за всегдашнюю «поддержку нравственную и научную», которую находил в беседах с Веселовским. «Мне будет чем вспомянуть то время, которое прожил я студентом Романо-германского отделения, — пишет Петров, — и далее: — Я смею надеяться, что и впоследствии не буду лишен Вашего руководительства в той области, которую мне хотелось бы избрать предметом своих специальных занятий». С полным основанием можно утверждать, что Петров не ошибся в своих ожиданиях.

Следующий этап переписки относится к 1897—1898 гг. Речь идет о подготовке командировки Петрова во Францию и Испанию. Веселовский в это время «хлопочет» (такова его собственная формулировка) о денежном пособии на эту поездку. Наконец Петров, не в последнюю очередь благодаря посредничеству Веселовского, получил пособие из двух источников: от университета и Министерства народного просвещения. Веселовский также снабдил его рекомендательным письмом к французскому испанисту А. Морелю-Фасьо и адресом проживавшего тогда в Париже Е. В. Аничкова. В октябре 1898 г. Веселовскому удалось в отсутствие Петрова добыть ему и новое пособие — для продолжения командировки в Испанию.

Наиболее интересная часть переписки — это пространные послания Петрова из Парижа, Сантандера и Мадрида. Я оставлю пока за скобками научную деятельность русского испаниста и сосредоточусь на его впечатлениях как путешественника. Кстати говоря, именно Веселовский побудил своего ученика писать о том, «что делается в Испании, и в литературе, и в языке, и в политике, и в обществе» (письмо от 15 октября 1898 г.). Пока Петров оставался в Париже,

---

С. 1—13). Петров был секретарем Неофилологического общества с 1908 г.; член-корреспондент Академии наук с 1922 г.

произошла Испано-американская война 1898 г., в которой Испания, как известно, потерпела поражение. Свои отклики на это событие оставили оба ученых.

Рассуждения этих филологов о войне удивляют своей оторванностью от политических реалий и какой-то особой наивностью — как будто бы показной, заставляющей вспомнить о docta ignoratia[a] старинных мудрецов. Веселовский в том же письме пишет Петрову об испанцах: «Интересно их настроение после американского нахрапа. Много глупостей наделано ими в Кубе, но я почему-то на стороне романцев. Что делать! Такова слабость специалиста, а может быть, и настоящий культурный инстинкт. Кажется, Вы его несколько разделяете». По-видимому, Петров руководствовался именно «культурным инстинктом», когда писал 16 (28) апреля 1898 г.: «Теперь в Париже злоба дня — Испано-американская война, но я должен сказать, что это событие далеко не так интересует парижан, как два месяца тому назад процесс Золя. Впрочем, все французы стоят за Испанию потому именно, что это peuple latin; в этом отношении они и на мой взгляд совершенно правы: жаль будет, если романские народы, обладающие такими прекрасными литературой и языком, волею судеб отойдут на задний план! Куда тогда денется умственное изящество, составляющее неоспоримую принадлежность всей романской расы? Что, наконец, станется с нами, романистами? Неужели нам придется стать на одну ступень с классиками, которые изучают мертвые языки?»

О французах Петров отзывается несколько иронично, но в целом благожелательно — такого же мнения, по его словам, и французы о русских: «Нашего царя называют иногда „le petit père Nicolas", но вообще любят или по крайней мере говорят, что любят и его, и русских. Один француз сказал, что жаль, что Александр III не приезжал во Францию, а то его наверно провозгласили бы французским королем» (там же). Намного более необычны, нехарактерны для русского путешественника его испанские впечатления. Интересно, что в письмах Петрова из Испании путевые заметки соседствуют с филологическими изысканиями, как и в испанском дневнике Веселовского, который писался на сорок лет раньше, в 1859 г., во время первой заграничной поездки выпускника Московского университета в качестве домашнего наставника молодого князя Сергея Голицына. Веселовский посетил тогда Мадрид и Валенсию. Интересно также сопоставить впечатления об Испании учителя и ученика.

Петров приехал в Испанию в июле 1898 г. и отправился на север, в город Сантандер — вероятно, специально чтобы познакомиться с историком литературы, директором Национальной библиотеки Марселино Менендесом-и-Пелайо, рекомендательным письмо к которому его снабдил Морель-Фасьо. Вот как описывает известного филолога русский путешественник: «Менендес-и-Пелайо пожилой, довольно полный мужчина; в обращении очень приветлив и любезен, но по-французски говорить не умеет. Летний костюм его донельзя

---

[a] ученом неведении (*лат.*)

прост: сапогов не носит, а из верхнего платья признает только брюки. Занимается ходя» (письмо от 9 (21) августа 1898 г.).

В целом нужно сказать, что до своей первой поездки Петров прекрасно знал Испанию — я имею в виду Испанию XVI—XVII вв., описанную в художественной и мемуарной литературе. Быть может, поэтому, впервые оказавшись в изучаемой им стране, русский испанист испытал нечто вроде культурного шока. Сопоставление персонажей комедий плаща и шпаги с реальными испанцами конца XIX в. оказалось не в пользу последних: «Я переезжал границу Испании с самыми живыми симпатиями к этой стране: теперь от этих симпатий осталась любовь к классической литературе, но это уже дело научных, а не человеческих интересов», — признается Петров в письме от 27 октября (8 ноября) 1898 г.

После цивилизованной Франции Испания показалась ему страной полудикой, бедной и неприглядной: «Что касается до самих испанцев, то они, по-видимому, имеют все добродетели полудиких народов и мало знакомы с обычаями людей цивилизованных. Прежде всего надо сказать, что одеты они грязно и б⟨ольшей⟩ ч⟨астью⟩ неряшливо, даже женщины. Нигде нет таких живописных и, если можно так выразиться, классических лохмотьев, как у нищих Бургоса» (письмо от 9 (21) августа 1898 г.).

Петрова возмущает также и склонность испанцев к праздности, что относится к различным слоям общества. Вот что бросилось в глаза «русскому путнику» в Бургосе: «...попадается такое множество священников, что не видавшему трудно представить: они ходят целыми взводами и, по-видимому, постоянно прогуливаются все то время, когда не служат в огромном и великолепном соборе, распевая довольно гнусными голосами. ⟨...⟩ Принимая во внимание это количество людей, посвятивших жизнь свою на служение Богу, можно подумать, что Испания есть страна святых. Но припомнив целые армии нищих и новейшую историю страны, не легче ли спросить: не есть ли это страна бездельников? Большинство частных испанцев, которых мне пришлось встретить, не делают почти ничего и отличаются необыкновенной способностью ко сну, особенно испанки» (там же).

Для сравнения: Веселовский в своем дневнике 1859 г. подметил в испанцах сходные черты, но отозвался о них значительно мягче: «Иногда окно растворится, и кто-нибудь выглянет, обопрется на перила и лениво смотрит на улицу. А на улице так же лениво двигается толпа, как будто слово спеха ей незнакомо; лениво шагает миниатюрный осел с корзиной, плетенной из соломы, перекинутой через спину; лениво работают рабочие — так лениво, как я еще никогда не видел. ⟨...⟩ На всем лежит какой-то застой, какая-то апатия; вечно дымящаяся сигаретка — символ этого бесконечного far-niente.[а] Испанец не выпускает ее изо рта, как не покидает своего far-niente. Недавно видел я, как танцевали за городом jot'y aragonez'y[б] — в са-

---

[а] безделья (*ит.*)

[б] арагонскую хоту (*исп.*)

мом разгаре игры кларнетист не выпускал сигаретки, курил и дудил вместе».[2]

Впрочем, в письме от 9 (21) августа 1898 г. Петров еще отзывался об испанцах в общем доброжелательно: «Но вообще это симпатичный и в высшей степени простодушный народ». В дальнейшем его мнение будет только ухудшаться: «Вы говорите, чтобы я написал Вам что-нибудь об испанцах, но я должен сказать Вам, что, несмотря на четвертый месяц пребывания в Испании, народ этот не приобрел моих симпатий. Есть, разумеется, исключения, но в большинстве случаев мне кажется, что в характере этого народа есть много фривольности и грубости. О грубости, по моему мнению, свидетельствуют прежде всего бычьи бои» (письмо от 27 октября (8 ноября) 1898 г.).

В описании и оценке корриды Петров расходится с путешественниками XIX в., в том числе и с В. П. Боткиным (упомянут в одном из писем). Вот как оценивает Петров «бычьи бои»: «Это зрелище безусловно грубое и жестокое, нарушающее самое основное правило эстетического наслаждения, именно безболезненность его. Это не спектакль, не величественная драма, как с голоса испанцев говорят некоторые европейские путешественники, не „бой одного человека с разъяренным животным", а травля этого самого животного. Я видел в Мадриде бой ⟨...⟩ при мне убили в течение двух часов — шесть быков, двадцать лошадей, и сущность забавы, если выразить ее попросту, без громких фраз, сводится к следующему: на громадной арене *десять* человек дразнят *одного* быка, и затем один убивает его, причем все время товарищи „эспады" помогают ему, всячески развлекая внимание быка. Шансы борьбы неравны, все преимущества на стороне человека, и потому борьба лишена захватывающего интереса: вы знаете, что так или иначе быка убьют. В результате бой быков не произвел на меня отвратительного впечатления, ибо у меня нервы крепкие, но в течение этой потехи мне было смешно, как это люди могут развлекаться созерцанием бойни» (там же).[3]

Однако Петров не ограничивается развенчанием европейского мифа о корриде. Он приводит такие примеры «фривольности и грубости испанцев», которые я процитирую здесь в сокращении, щадя доброе имя нации: «О грубости испанцев свидетельствуют еще следующие факты — почти все испанцы плюются, и не только мужики, но господа, умеющие говорить по-французски. ⟨...⟩ О фривольности или пустоте испанской жизни свидетельствует тот факт, что серьезных разговоров в обществе почти никогда не ведется; любимая тема — это mujer и casarse ⟨...⟩. По вечерам часа два играют в игру, подобную нашей „мельники", причем все поголовно плутуют, кричат

---

[2] *Веселовский А. Н.* Diarium // Памяти академика Александра Николаевича Веселовского: По случаю десятилетия со дня его смерти (1906—1916 гг.). Пг., 1921. С. 48—49.

[3] Ср. развернутое описание корриды в «Письмах об Испании» В. П. Боткина (*Боткин В. П.* Письма об Испании. Л., 1976. С. 56—65).

и спорят. И все это делается в одном из лучших отелей Мадрида, на улице, которая соответствует Невскому» (там же).

Веселовский в своем дневнике характеризует Мадрид как самый европейский и, следовательно, неиспанский город, мягко и примирительно заявляя: «Потому что Испания не Европа, как не Европа наша матушка Россия, несмотря на „прорубленное окно"».[4] Приговор Петрова намного более суров для «полудиких» испанцев и благоприятен для русских: «Уж не падение ли это Испании? Во всяком случае в отношении культурности испанцам далеко не только до французов, которые имеют все мои симпатии, приобретенные шестимесячным пребыванием в Париже и сравнением их с испанцами, но и до русских» (там же).

Впрочем, это была не последняя его поездка в Испанию. Сохранилась «туристическая» открытка от 19 июня (2 июля) 1902 г. с изображением ворот Сан-Антонио, отправленная Веселовскому из Каталонии, из города Таррагона. Примечательно, что и здесь Петров не забывает о своих научных интересах: «Здесь много любопытного: напр⟨имер⟩ и монастырь Montserrate, так поверхностно описанный Лопе в его „El peregrino en su patria", и обильные остатки римской древности в Таррагоне». Для чего же Петров снова поехал в Испанию, которая так ему не понравилась? Ответ напрашивается сам собой: чтобы продолжить работу по изучению испанской литературы.

Вообще в своих заграничных письмах Петров гораздо больше пишет о том, какими изысканиями он занимается в данный момент, чем о местах, где эти изыскания происходят. Он приехал в Париж с идеей «разработать первоначальную историю легенды о дон Хуане», но этот замысел «забраковал» профессор Морель-Фасьо, «потому что, по его мнению, здесь ничего нельзя сделать определенного и имеющего цену». Взамен французский испанист преложил ему заняться «славянскими и вообще северными сюжетами в произведениях Лопе и также и других драматургов Испании XVII века». Петров первым делом попросил совета у своего петербургского учителя: «Что Вы скажете о славянских сюжетах? Я во всяком случае не примусь за работу без Вашего одобрения» (письмо от 5 (17) февраля 1898 г.). Ответ Веселовского известен нам только в пересказе Петрова (письмо от 1 (13) марта 1898 г.): «Благодарю Вас за письмо и за то, что Вы не оставили своего бывшего слушателя советом и указаниями. Насчет северного и иных сюжетов Вы оказались совершенно правы: в этой области действительно трудно сделать что-нибудь путное, ибо испанские поэты не умели выходить за пределы своего национального „я" и всякий иноземец в испанской драме все-таки пиренейский чужеземец...». Вот как получилось, что Петров на долгие годы избрал своим основным полем деятельности не компаративистику, а чистую испанистику.

Многое, о чем писал Петров Веселовскому, впоследствии нашло отражение в его книгах. Именно в Испании и Франции Петров прочитал и записал свой пересказ большого количества малоизвестных

[4] *Веселовский А. Н.* Diarium. С. 48.

пьес Лопе, а также мемуары, путевые заметки и письма его современников, послужившие российскому испанисту отправной точкой для сравнения пьес с реальной жизнью Испании той поры. Об этом подготовительном этапе он писал: «Жизнь в Париже проходит своим чередом. Теперь я занят половину дня очень скучной работой: именно делаю подробный анализ бытовых комедий Лопе, а иногда выписываю целые места. Труд весьма однообразный, но зато, вернувшись в Петербург, у меня будет под руками до 50-ти из 83-х комедий Лопе» (письмо от 9 (21) мая 1899 г.). Как мы знаем, немалое место в книгах Петрова как раз и занимают цитаты и пересказ содержания пьес Лопе и других авторов.

Впрочем, я не буду подробно останавливаться на такой узкоспециальной теме, как творческая история книг Петрова. Отмечу лишь, что многим ученым, имена которых встречаются в переписке, Петров выражает признательность в предисловии к «Очеркам бытового театра Лопе де Веги». Здесь упомянуты и Морель-Фасьо, и Менендес-и-Пелайо, и, конечно же, Веселовский. О нем, в частности, сказано: «Еще в университетские годы, благодаря его лекциям и беседам, заинтересовался я литературой романских народностей, приобрел любовь к науке и решился попытать собственные силы в этой области. Выхлопотав мне продолжительную командировку в Испанию и Францию, А. Н. Веселовский продолжал интересоваться моею работой и до самого последнего времени не оставлял меня своими советами».[5]

Действительно, Веселовский помогал своему бывшему ученику и после его возвращения в Петербург, в пору издания его первой книги и защиты магистерской диссертации. 6 января 1901 г. Петров просил Веселовского выступить на факультетском заседании с отзывом о его книге (еще не напечатанной), а 12 марта 1902 г. Веселовский приглашал его к себе для разговора о магистерской диссертации.

Судя по тому, что университетская карьера Петрова сложилась успешно, эти обязательно-формальные отзывы были благожелательны. Однако рецензия Веселовского на вышедшие «Очерки бытового театра Лопе де Веги» получилась очень резкой, чуть ли не разгромной. Признавая масштабность проделанной Петровым работы, его учитель вместе с тем отмечает: «Он мог бы дать нечто более определенное и яркое, если бы тому не помешал распорядок его книги и приемы исследования».[6] Веселовский упрекает Петрова за слишком подробные пересказы пьес (называемые ими «libretto»), за то, что в книге должным образом не выявлена «зависимость Лопе от его предшественников» и за малое внимание к биографии Лопе. Главный вопрос, которым, по Веселовскому, следовало бы задаться: «Как определяется вклад Лопе в развитие испанской драмы?», — не находит в книге своего разрешения, потому что «характеристика его сти-

---

[5] *Петров Д. К.* Очерки бытового театра Лопе де Веги. СПб., 1901. С. III.

[6] *Веселовский А. Н.* Русская книга о Лопе де Веге // Журн. М-ва нар. просв. 1902. Ч. 341. Май. Отд. II. С. 210.

ля, драматургической постройки и психологического анализа не отличается желательной полнотою». Впрочем, кончается рецензия добрым напутствием, в котором выражается надежда на то, что поставленные, но оставленные без ответа вопросы будут Петровым разрешены: «К этому обязывает его масса собранного им материала, любовь его к литературе Испании и поиски — за формулой ее национального миросозерцания».[7]

Судя по дальнейшей переписке, эта колючая рецензия не испортила отношений ученика и учителя. Правда, в 1903—1904 гг. тональность писем слегка изменилась: коллеги профессор Веселовский и магистр Петров обсуждают дела учебные и научные, помогают друг другу.

Вторая книга Петрова о Лопе де Веге вышла в свет уже после смерти Веселовского. В предисловии Петров возвращается к его рецензии на первую книгу: «В предлагаемом труде мы приняли в расчет критическую оценку, которой наш покойный учитель, академик А. Н. Веселовский, почтил „Очерки бытового театра Лопе де Вега"».[8] И действительно, в последней главе книги Петрова мы находим такие разделы: «Лопе и его испанские предшественники», «Чужое и заимствованное в комедиях Лопе», «Комедия и автобиография». Можно сказать, что диалог двух ученых на бумаге закончился уже после смерти старшего из собеседников.

В Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский Дом) хранятся 14 писем А. Н. Веселовского к Д. К. Петрову (Р. I, оп. 4, № 129) и 18 писем Петрова к Веселовскому (ф. 45, оп. 3, № 606). Ниже публикуются 12 писем Веселовского к Петрову и все письма Петрова к Веселовскому за 1894—1904 гг. В примечаниях к письмам указываются только номер архивного дела и номер листа (листов).

Некоторые сведения, приводимые Петровым (даты, названия, имена) уточнены по новейшим источникам.

---

[7] Там же. С. 217.

[8] *Петров Д. К.* Заметки по истории староиспанской комедии. СПб., 1907. Ч. 1. С. 3. Словно имея в виду себя, Петров несколько позже писал: «Иметь своим критиком Александра Николаевича было и страшно, и весело; урок полученный от него, иной раз и в резкой форме, не считался обидой, а, напротив, бодрил на новую работу» (*Петров Д. К.* Двадцать пять лет жизни Неофилологического общества (1885—1910). С. 4).

1

Д. К. Петров — А. Н. Веселовскому

Начало (до 20 марта) 1894 г. С.-Петербург

Многоуважаемый Алексанлр Николаевич,

Честь имею представить Вам по поручению моих товарищей, филологов IV к⟨урса⟩, один экземпляр переведенного

нами сочинения Фалькенберга «История новой философии».[1] Кроме того, по поручению тех же студентов, ныне оканчивающих курс, честь имею просить Вас участвовать в общей группе гг. профессоров и студентов нынешнего выпуска. Сниматься в фотографии Кадысона (Невский пр., № 52, близ Большой Садовой). Если Вы пожелаете сняться, то последний срок 20-го марта.

Остаюсь готовый к услугам

Д. К. Петров.

Хранится: № 606, л. 37—37 об.

Датируется по году окончания Д. К. Петровым историко-филологического факультета С.-Петербургского университета и указанию «последний срок 20-го марта».

[1] Речь идет о книге: *Фалькенберг Р.-Ф.-О.* История новой философии от Николая Кузанского (XV в.) до настоящего времени. С прил. краткого философского словаря / Пер. студентов С.-Петербургского университета, под ред. проф. А. И. Введенского. СПб., 1894. В дальнейшем книга издавалась по-русски в других переводах. Рихард Фридрих Отто Фалькенберг (Falckenberg, 1851—1920) — немецкий философ и историк философии. Его «Geschichte der neueren Philosophie» вышла в Лейпциге в 1886 г.

2

Д. К. Петров — А. Н. Веселовскому

1894 г. С.-Петербург

Многоуважаемый Александр Николаевич!

Я заходил лично к Вам, но, не застав Вас дома, обращаюсь к Вам письменно с выражениями глубочайшей признательности за все те познания, которые приобрел от Вас, за то внимание, которое встречал я в Вас при своих начинаниях в области истории литературы, и за ту поддержку нравственную и научную, которую находил в Ваших беседах о тех или других научных вопросах. Мне будет чем вспомянуть то время, которое прожил я студентом Романо-германского отделения.

Я смею надеяться, что и впоследствии не буду лишен Вашего руководительства в той области, которую мне хотелось бы избрать предметом своих специальных занятий.

Остаюсь готовый к услугам

Д. К. Петров.

Хранится: № 606, л. 41—42.

Датируется по году окончания Д. К. Петровым историко-филологического факультета С.-Петербургского университета.

3

Д. К. Петров — А. Н. Веселовскому

1894 г. С.-Петербург

Многоуважаемый Александр Николаевич!

Простите за беспокойство, причиняемое Вам моим письмом; я заходил к Вам на днях, но не застал Вас дома. Дело в том, что мне хотелось бы переговорить с Вами касательно дальнейших моих занятий; я еще не теряю надежды приготовиться с течением времени к экзамену на степень магистра;[1] если Вас это не затруднит, не будете ли столь любезны назначить время, когда я могу прийти к Вам, чтобы переговорить об этом деле. Еще раз простите за беспокойство.

Остаюсь готовый к услугам

Д. К. Петров.

Хранится: № 606, л. 40.

Датируется по году окончания Д. К. Петровым историко-филологического факультета Петербургского университета, а также по связи с письмом 2.

[1] См. выше, с. 266.

4

А. Н. Веселовский — Д. К. Петрову

16 сентября 1897 г. С.-Петербург

16 сент⟨ября⟩.

Многоуважаемый Дмитрий Константинович,

Позабыл я известить Вас, что в субботу я заявил в факультете о Вашей командировке, к которой все отнеслись сочувственно. Остается денежный вопрос; Помяловского[1] я попросил узнать под рукой в министерстве, есть ли свободные суммы, и сказать слово в пользу Вашей на них кандидатуры. Он поговорит с Латышевым,[2] ибо Аничкова[3] нет; коли надо будет,

съезжу и я; Помяловского увижу, быть может, сегодня и, коли что узнаю, напишу.

Ваш

А. Весловский.

Хранится: № 129, л. 19.

Год устанавливается по связи с письмом 7.

[1] Иван Васильевич Помяловский (1845—1906) — филолог-классик и археолог; с 1884 г. профессор римской словесности С.-Петербургского университета. В 1887—1897 гг. был деканом историко-филологического факультета.

[2] Василий Васильевич Латышев (1855—1921) — филолог-классик и историк, академик. В 1896—1898 гг. — директор департамента Министерства народного просвещения.

[3] Николай Милиевич Аничков (1844—1916) — педагог; с 1844 г. — директор департамента Министерства народного просвещения; в 1897 г. — временно управляющий этим министерством.

5

А. Н. Веселовский — Д. К. Петрову

1 ноября 1897 г. С.-Петербург

1 ноября.

Многоуважаемый Дмитрий Константинович,

Командировка Ваша в факультете решена, надо будет поднять этот вопрос снова в ближайшем заседании, чтобы направить дело к попечителю[1] и в министерство. Оно возможно, но дела такого рода решаются в декабре. Так сказал мне директор департамента, Латышев, с которым я виделся сегодня. Свое дело, то есть в университете, я сделаю в ноябре; надеюсь на благоприятное (в министерстве) решение.

Ваш

А. Веселовский.

Хранится: № 129, л. 21.

Год устанавливается по связи с письмом 7.

[1] В 1897 г. попечителем С.-Петербургского учебного округа являлся Михаил Николаевич Капустин (1828—1899), юрист, тайный советник.

6

А. Н. Веселовский — Д. К. Петрову

21 декабря 1897 г. С.-Петербург

21 декабря.

Вчера Помяловский известил меня, что министерство назначило Вам на поездку 600 рублей, рассчитывая, что остальное додаст университет. Об этом остальном надо будет поговорить с деканом, но каким? Завтра узнаю, оставил ли свой пост Помяловский или нет.

Ваш

А⟨лександр⟩ В⟨есловский⟩.

Хранится: № 129, л. 23.

Год устанавливается по связи с письмом 7.

7

Д. К. Петров — А. Н. Веселовскому

23 декабря 1897 г. С.-Петербург

23 декабря 1897.

Многоуважаемый Александр Николаевич,

Я надеялся вчера в собрании Общества[1] лично поблагодарить Вас за хлопоты о командировке, увенчавшиеся успехом. Позвольте теперь письменно сделать то же самое и примите мое уверсние в самой почтительной признательности.

Готовый к услугам

Д. К. Петров.

Хранится: № 606, л. 2.

[1] Имеется в виду Неофилологическое общество (называлось так с 1889 г.; до этого с 1885 г. — Романо-германское отделение Филологического общества при С.-Петербургском университете). Бессменным председателем Общества был Веселовский.

8

Д. К. Петров — А. Н. Веселовскому

10 января 1898 г. С.-Петербург

Многоуважаемый Александр Николаевич,

Могу ли я зайти к Вам в четверг пятнадцатого января в обычное время, то есть от двух до трех часов? Я собираюсь на последующей неделе ехать и хотел бы переговорить с Вами перед отъездом 1) насчет маршрута; 2) насчет пособия, которое университет, по словам И. В. Помяловского, может мне дать. Дело в том, что на 600 р., которые дает министерство, удастся пробыть только в Испании около полугода и, следовательно, миновать Париж, где я хотел остановиться на обратном пути.

Поэтому будьте столь любезны, уведомьте меня, могу ли я прийти к Вам пятнадцатого?

Готовый к услугам

Д. К. Петров.

10-го янв⟨аря⟩ 1898 г.

Хранится: № 606, л. 3—3 об.

9

А. Н. Веселовский — Д. К. Петрову

11 января 1898 г. С.-Петербург

11 янв⟨аря⟩.

Многоуважаемый Дмитрий Константинович,

Относительно пособия из университета вопрос в факультете еще не был поднят, но Никитина,[1] которого я видел вчера, уже предупредили, что его поставят. В четверг милости просим; что до маршрута, то Вы лучше всех определите его сами согласно с Вашими намерениями. На днях был здесь, вернувшись из Испании, профессор Шепелевич;[2] он мог бы дать Вам несколько практических указаний.

Ваш

А. Веселовский.

Хранится: № 129, л. 1.

Год устанавливается по связи с письмом 8.

[1] Петр Васильевич Никитин (1849—1916) — доктор греческой словесности (с 1883 г.); ординарный (с 1886 г.), затем заслуженный ординарный (с 1900 г.) профессор по кафедре классической филологии С.-Петербургского университета; академик, в 1900— 1916 гг. — вице-президент Академии наук.

[2] Лев Юлианович Шепелевич (1863—1909) — магистр истории западноевропейских литератур (с 1889 г.), приват-доцент (с 1890 г.), с 1893 г. — профессор Харьковского университета.

10

А. Н. Веселовский — Д. К. Петрову

16 января 1898 г. С.-Петербург

16 янв⟨аря⟩.

Многоуважаемый Дмитрий Константинович,

Посылаю письмо к Morel-Fatio;[1] к нему же карточку; адрес узнаете в Bibl⟨iothèque⟩ Nationale, в Collège de France или в École des hautes études. Прилагаю ⟨адрес⟩ Аничкова, который поможет Вам ориентироваться: Paris, 16, Avenue Carnot.[2]

Ваш

А. Веселовский.

Хранится: № 129, л. 3.

Год устанавливается по связи с письмом 8.

[1] Альфред Морель-Фасьо (Morel-Fatio, 1850—1924) — французский ученый-испанист, преподавал в ряде учебных заведений Парижа; член-корреспондент Испанской королевской академии.

[2] Евгений Васильевич Аничков (1866—1937) — историк литературы, фольклорист; преподавал в Киевском (1895—1902) и С.-Петербургском (1902—1917) университетах; с апреля 1897 по сентябрь 1898 г. находился в командировке в Германии и Франции от Киевского университета.

11

Д. К. Петров — А. Н. Веселовскому

5 (17) февраля 1898 г. Париж

Париж, 5/17 февраля 1898.

Многоуважаемый Александр Николаевич,

Начну с извинения, что так долго не подавал о себе вести; но этой медлительности есть и оправдание: она вызвана тем,

что только сегодня был у меня разговор с Morel-Fatio насчет диссертации, хотя я уже две недели посещаю его лекции в Collège de France и École des hautes études. Он советует мне заняться Лопе де Вегой, эксплуатируя издание Мадридской академии, которое имеется и у нас в библиотеке.[1] Он прямо даже указывает и тему работы: славянские и вообще северные сюжеты в произведениях Лопе и также и других драматургов Испании XVII века. Он забраковал мою идею разработать первоначальную историю легенды о дон Хуане, потому что, по его мнению, здесь ничего нельзя сделать определенного и имеющего цену. Что Вы скажете о славянских сюжетах? Я во всяком случае не примусь за работу без Вашего одобрения. Поработав в Париже над существующими там текстами — а библиотека de l'Arsenal ими весьма богата, я отправился бы в апреле в Испанию там порыться в архивах и библиотеках; быть может, что-нибудь и найдется. Вы знаете, что у Luis Vélez de Guevara[2] (†1644) есть драмы под следующими титулами: «El príncipe Escanderbey»; «El Capitán prodigioso, príncipe de Transilvania».[3] У Лопе де Вега, кроме первого Самозванца, — пиесы об Оттокаре Чешском, о Владиславе и Андрее Венгерских[4] и т. д. Может быть, тут и возможно что-нибудь сделать?! Я надеюсь, что Вы потрудитесь сообщить мне Ваше мнение по этому предмету. А покамест я сообщу Вам, как я здесь живу, на случай, если это Вам интересно. Прежде всего мой адрес: Rue Gay-Lussac, 12. Hôtel Henri IV. Эта улица одна из лучших в Латинском квартале; она выходит на Boulevard St Michel против Jardin de Luxembourg. Я посещаю лекции в Collège de France Парижа («Романы XII в.» и «Грамматика старофранцузского языка») и Морсля-Фасио («Камоэнс» и «Старокастильские тексты») и его же в École pratique des hautes études («La conjugaison espagnole»).[5] Но за меня Вы можете быть совершенно спокойны: грамматикой я не увлекусь. Да кроме того, здесь Вашим ученикам учиться нечему: на лекциях повторяются вещи, мне давно известные. Поэтому в Париже я останусь, вероятно, недолго. Теперь в Париже разбирается дело E. Zola,[6] возбудившее первоначально большую сенсацию; в настоящее время оно поднадоело и парижанам, что высказывается и в газетах. Впрочем, мне приходилось слышать от французов, что надо ожидать волнений в Париже, если Зола оправдают.

В ожидании Вашего ответа остаюсь готовый к услугам

Димитрий Петров.

Хранится: № 606, л. 4—4 об.

[1] Вероятно, имеется в виду издание: Obras de Lope de Vega, publicadas por Real Academia Española. Madrid, 1890—1913. Vol. 1—15.

[2] Луис Велес де Гевара (Vélez de Guevara, 1579—1644) — испанский драматург и прозаик, классик литературы «золотого века».

[3] Более точное название второй из упоминаемых Петровым пьес — «El príncipe transilvano» (1597—1598). Авторство первой пьесы (название: «El príncipe esclavo y hazañas de Escandenbey (Escandenbeck)») сомнительно, дата публикации неизвестна.

[4] Имеются в виду драмы «El gran duque de Moscovia y el emperador perseguido» и «La imperial de Oton» (обе — 1617). Сведений о пьесах, посвященных Владиславу и Андрею Венгерским, найти не удалось.

[5] Речь идет о курсе «Спряжение испанских глаголов» в Практической школе высших исследований (Школе высших исследований).

[6] 13 января 1898 г. в парижской газете «L'Auroge» была опубликована знаменитая статья Э. Золя «Я обвиняю», направленная против французского правительства. Золя обвинял его в антисемитизме и противозаконном заключении в тюрьму офицера Альфреда Дрейфуса, подозреваемого в шпионаже в пользу Германии. Золя был осужден за клевету 23 февраля 1898 г. Чтобы избежать тюремного заключения, писатель бежал в Англию и вернулся на родину лишь в июне 1899 г.

12

Д. К. Петров — А. Н. Веселовскому

1 (13) марта 1898 г. Париж

Париж. 1/13 марта 1898.

Многоуважаемый Александр Николаевич,

Благодарю Вас за письмо и за то, что Вы не оставили своего бывшего слушателя советом и указаниями. Насчет северного и иных сюжетов Вы оказались совершенно правы: в этой области действительно трудно сделать что-нибудь путное, ибо испанские поэты не умели выходить за пределы своего национального «я» и всякий иноземец в испанской драме все-таки пиренейский чужеземец (простите за рифму, но я скоро начну говорить стихами, потому что пять часов в день читаю поэтов). Искать же источники той или другой драмы на иностранный сюжет — работа для испанского критика, но не для русского. К чему носить мелкий хворост в чужой лес? Уж лучше заняться изучением гигантов этого леса, которые представляют очень величественную картину. На этом основании я теперь читаю Лопе де Вегу, Rojas'a и Морето; последний автор мне нравится лучше всех. По моему мнению, его комедии менее всего устарели; его «El desdén con el desdén» (история разборчивой барышни, которая сама в конце концов попадается в свои сети)

я прочитал положительно с таким же интересом, с каким мы читаем Шекспира или Островского. И остроумно, и изящно! Rojas мне нравится не особенно — это автор вообще довольно трудный, несколько захваченный «estilo culto»;[а] его «García del Castañar» скорее опера, нежели драма.[1] Да и вся испанская драма, насколько я могу судить, недалеко отстоит от современной оперы, т. е., собственно говоря, либретто.* Как драматичны в сравнении со многими драмами Лопе лучшие произведения Расина и даже Корнеля! Вообще же если верить в пророческое значение псалмов, то мне кажется несомненным, что следующее место относится непременно к испанской драме: «Сие море великое и просторное; тамо гады, им же несть числа, животныя малыя с великими».[2] Такое изобилие авторов и пьес! Столько хорошего и столько дряни! В каталоге Барреры (Madrid, 1860) перечислено до 4000 пьес![3] Чтение испанцев затруднено тем, что нет специальных словарей языка XVI—XVII вв. Недавно вышла работа в этом направлении, но это только ничтожная попытка.[4] Так как Вы теперь занимаетесь историей сюжетов, то сообщу Вам, что здесь вышла книга со след⟨ующим⟩ заглавием: L. Mallinger, «Medée»,[5] очерк по сравнительной литературе, ц⟨ена⟩ 5 ф⟨ранков⟩ 25 с⟨антимов⟩. Если желаете, я могу переслать Вам эту книгу; в ней страниц четыреста. Пока еще посещаю École des hautes études и Collège de France, но это скоро прекратится, ибо в конце французского марта поеду в Испанию, где и пробуду оставшееся время.

Прочел несколько книг по Испании, между прочим очень хорошие «Études sur l'Espagne» Antonio de Latour'a.[6] Погода в Париже все время стояла очень худая: дождь, ветер, снег и даже мороз. В комнатке очень холодно. Только сегодня чуть-чуть похоже на весну, вследствие чего в Елисейских полях гуляет великое множество всякой публики — и нарядной, и простой. Здесь в Париже вообще нет никаких стеснений: на бульварах играют шарманщики, во все горло кричат торговцы и громыхают громадные телеги ломовиков, запряженные тройкой, а иногда и более лошадей цугом. Недавно слушал я новую оперу Massenet «Sapho», сюжет которой заимствован из романа Al. Daudet того же имени.[7] Это одна из немногих опер, в которых действующие лица одеты в современные костюмы. Конечно, это в Opéra comique, т. е. втором оперном театре Парижа, но я должен сказать, что у нас в Мариинском театре и постановка, и голоса, и оркестр гораздо лучше, чем здесь. Хо-

[а] «темным стилем» (*исп.*)

* Конечно, поэтические достоинства испанской драмы à part ⟨не в счет — *фр.*⟩.

роший голос, насколько я могу судить, только у m-lle Emma Calvé,[8] которая пела заглавную роль. Сама опера не произвела на меня никакого определенного впечатления, ибо, мне кажется, и вообще музыка Massenet не имеет точно выраженной физиономии. Публика в театре мало чем отличается от нашей, одета приблизительно так же. Впрочем, мне говорили, что по субботам одеты нарядно, ибо в этот день как бы смотрины невест буржуазного Парижа, который и посещает преимущественно этот театр Opéra comique.

Из лекций, которые я слушаю, мне более всего нравятся лекции Morel-Fatio о Камоэнсе — дельное и занимательное изложение. Его же разбор старокастильских текстов мне кажется довольно скучным: вот уже более месяца он занимается тем, что, руководясь работой J. Cornu «Études romanes, dédiées à M. Gaston Paris»,[9] восстанавливает первоначальный вид «Poema del Cid»,[10] то есть к строкам поэмы, которые, как известно, далеко не равной величины, подыскивает восьмисложные строки размера романсов, ибо этим размером, по предположению J. Cornu, была первоначально написана поэма, дошедшая до нас в испорченном виде. По-моему, это и бесплодно, и гадательно, и для слушателей непоучительно; для этого достаточно было одной лекции; а потом лучше было бы перейти к таким интересным памятникам, как «El Mysterio de los Reyes Magos».[11] Хрестоматия Gorra,[12] в которой напечатаны эти отрывки, по моему мнению, заслуживает внимания как руководство для начинающих; жаль только, что введение, содержащее научную грамматику испанского языка, вводные статьи к отрывкам и словарь — все на итальянском языке: это сокращает применение книги у нас в России. Недавно G. Paris предложил на лекции след⟨ующую⟩ этимологию «lutin»:[а] Neptunem — Netun; Netun — Nuiton (ибо водяные боги — русалки и проч., совершают свои проделки ночью); Nuiton — Luiton, ибо с ним приходится lutter,[б] а отсюда lutin.[13] «Se non è vero, è ben trovato»,[в, 14] тем более что Diez,[15] а следом за ним и Koerting[16] оставляют читателя на этот счет в сомнении: Diez только сопоставляет «Nuiton» и «Lutin», но не может найти перехода и еще менее — объяснить изменение значения. Простите, что наболтал слишком много. Поклон и наилучшие пожелания Вам и всем Вашим.

12, Rue Gay-Lussac. Hôtel Henri IV.

Д. К. Петров.

[а] ⟨слова⟩ «домовой» (*фр.*)

[б] бороться (*фр.*)

[в] «Если и не правда, то хорошо придумано» (*ит.*)

P. S. У Аничкова был два раза: он благодушествует и работаст над диссертацией.

Хранится: № 606, л. 5—7 об.

[1] Агустин Морето-и-Каванья (Moreto y Cabaña, 1618—1669) — испанский драматург; его комедия «За презрение — презрение» написана в 1654 г. Полное название пьесы испанского драматурга Франсиско де Рохаса Соррильи (Rojas Zorrilla, 1607—1648) — «García del Castañar, o El labrador más honrado» («Гарсиа дель Кастаньяр, или Честнейший земледелец», 1650). «Темный стиль» — направление в испанской барочной литературе XVII в., для которого были характерны интерес к звучанию слова, использование неологизмов, усложненный синтаксис. Чтение произведений этого стиля требовало от читателя определенной подготовки.

[2] Цитируется Псалтырь (103:25—26).

[3] Имеется в виду кн.: *La Barrera y Leirado C. A. de.* Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII. Madrid, 1860.

[4] О какой работе идет речь — установить не удалось.

[5] Речь идет о кн.: *Mallinger L.* Médée: Étude de littérature comparée. Louvain, 1897.

[6] Луи Антуан де Латур (Latour de, 1808—1881) — французский писатель, автор книги «La Baie de Cadix: Nouvelles études sur l'Espagne» (Paris, 1858).

[7] Опера Ж. Массне «Сафо» поставлена в 1897 г.; одноименный роман А. Доде написан в 1884 г.

[8] Эмма Кальве (Calvé, 1858—1942) — французская певица (сопрано).

[9] Труд Жюля Корню вышел в Париже в 1891 г.

[10] «Cantar de mío Cid» («Песнь о моем Сиде») — памятник испанской литературы, национальный героический эпос (написан после 1195 и до 1207 г.).

[11] «El Mysterio de los Reyes Magos» («Мистерия о волхвах») — памятник испанской литературы XII—XIII вв.

[12] Упоминаемая Петровым хрестоматия — *Gorra E.* Lingua e letteratura spagnola delle origini. Milano, 1898. Эдиджио Горра (Gorra, 1861—1918) — итальянский филолог, профессор университета Павии.

[13] В приводимой этимологической цепочке (Neptunem — от лат. Neptunus (Нептун); Nuiton — от фр. nuit (ночь)) слово «Netun» переводу не поддается.

[14] Это изречение приписывалось Дж. Бруно.

[15] Кристиан Фридрих Диц (Diez, 1794—1876) — немецкий романогерманист, профессор Боннского университета, автор этимологического словаря романских языков (1869—1870).

[16] Густав Кёртинг (Körting, 1845—1913) — немецкий филолог, профессор Мюнстерского, затем Кильского университетов. О каком из его трудов идет речь — неизвестно.

13

Д. К. Петров — А. Н. Веселовскому

16 (28) апреля 1898 г. Париж

Париж. 16/28 апреля 1898 г.

Многоуважаемый Александр Николаевич,

После долгого молчания обращаюсь к Вам с просьбой не отказать мне в совете. Все время, пока я нахожусь в Париже, я занимаюсь довольно усердно Лопе де Вегой и прочитал довольно большое количество его произведений, между прочим и автобиографическую длинную комедию «Dorotea».[1] Теперь я наметил несколько групп в его комедиях, которые можно сделать предметом специального изучения, то есть, говоря иначе, выбрать для диссертации. Вообще я должен оговориться, что теперь на опыте убедился, как трудно заниматься испанской литературой — и в Париже испанцы считаются единицами! — и что труд этот увеличится, когда придется вернуться в Россию: Вы знаете, что Шак написал свою превосходную главу о Лопе на основании прочитанных им 300 пиес;[2] и это гигантский труд, ибо Лопе нелегок для понимания, но ведь такая работа не имеет строго научного характера, каковой можно придать сочинениям о писателях, которые оставили нам сравнительно немного, напр⟨имер⟩ Камоэнс. Мне кажется, что всякая работа по истории испанского театра будет или компиляцией каталога Барреры[3] — такова, напр⟨имер⟩, только что вышедшая книга Gassier «Théâtre espagnol»[4] — или более или менее вероятной гипотезой. Я покуда наметил две группы комедий Лопе, на которых, пожалуй, остановился бы: 1) комедии на сюжеты испанской истории, которые имеют то преимущество, что изданы в VII и VIII томах нового издания Лопе и, следовательно, доступны всем. Меня лично в изучении литературы интересуют всего более вопросы теории словесности, — может быть потому, что запас моих сведений по истории вообще не особенно велик, и поэтому я склоняюсь более ко второй группе, именно комедий, которые принято называть комедиями плаща и шпаги. Изучение комедий первой группы — их довольно много — потребует основательных знаний по испанской истории, но ведь тогда мне придется оставаться за границей несколько лет, а Марианы,[5] которым я наслаждаюсь теперь, для этого будет недостаточно. Мне кажется, что иностранному ученому надо выбирать то, что имеет более человеческого интереса, а комедии второй группы сюда вполне под-

ходят, тем более что они принадлежат к лучшим произведениям Лопе. Конечно, попутно тоже придется заняться чтением лирической поэзии XVI—XVII вв., Сервантеса и вообще испанских романистов того времени, ибо житейскую комедию легче всего понимать по сравнению с другими отраслями реальной литературы. Политическая и социальная история Испании тех времен довольно разработана: достаточно указать огромный труд Forneron'a о Филиппе II,[6] след⟨овательно⟩, с этой стороны не будет препятствия. Я бы так понимал свою задачу: прежде всего точное описание комедий de capa y espada[а] — то есть темы, характеры, идеи, положения и так далее — с присоединением чисто теоретических соображений, например о комическом этого рода, о завязке, ходе действия, — одним словом, вопросы, о которых трактуется в любой драматургии; а затем можно было бы попытаться сравнить комедии Лопе с подобными им бесхитростными комедиями Шекспира, и все это с точки зрения теории словесности. Вот по поводу все⟨го⟩ этого я очень желал бы получить Ваш совет и узнать Ваше мнение. Теперь в Париже злоба дня — Испано-американская война, но я должен сказать, что это событие далеко не так интересует парижан, как два месяца тому назад процесс Золя.[7] Впрочем, все французы стоят за Испанию потому именно, что это peuple latin;[6] в этом отношении они и на мой взгляд совершенно правы: жаль будет, если романские народы, обладающие такими прекрасными литературой и языком, волею судеб отойдут на задний план! Куда тогда денется умственное изящество, составляющее неоспоримую принадлежность всей романской расы? Что, наконец, станется с нами, романистами? Неужели нам придется стать на одну ступень с классиками, которые изучают мертвые языки? В наши дни положительно грустно изучать прекрасные романские языки, в которых, для меня по крайней мере, звучит неземная гармония. Morel-Fatio читает теперь любопытный курс о поэме «Fernán González»[8] с интересными экскурсами в область средневековой историографии — именно «Crónica General» Альфонса Мудрого.[9] Но несмотря на это, и у него бывает не более пяти человек за лекцией. Здесь стоит прекрасная, по-нашему совершенно летняя погода: на бульварах и в садах цветут каштановые деревья, т⟨ак⟩ что иногда хочется бросить добродушного иезуита Мариану и пойти погулять под тенью свежей зелени. По улицам целыми толпами ходят представители благородного англосаксонского племени,

---

[а] плаща и шпаги (*исп.*)

[б] латинский народ (*фр.*)

которых французы терпеть не могут и называют «les rosbifs».[в] Впрочем, наши союзники[10] вообще себя не любят хаять: они считают себя первой нацией в мире и преспокойно говорят: «La France se moque de toute l'Europe».[г] Нашего царя называют иногда «le petit père Nicolas»,[д] но вообще любят или по крайней мере говорят, что любят и его, и русских. Один француз сказал, что жаль, что Александр III не приезжал во Францию, а то его наверно провозгласили бы французским королем.

Засим примите наилучшие пожелания. Мое глубокое почтение и поклон всем Вашим.

Готовый к услугам

Димитрий Петров.

Хранится: № 606, л. 13а—16 об.

[1] Имеется в виду роман-драма Лопе де Вега «Доротея» (1632).

[2] Петров говорит о главе из книги: *Schack A.-F.* Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien. Berlin, 1845—1846. Bd. 1—3. Адольф Фридрих фон Шак (Schack, 1815—1894) — немецкий писатель и ученый-испанист.

[3] См. примеч. 3 к письму 12.

[4] Речь идет о кн.: *Gassier A.* Le théâtre espagnol. Paris, 1898. Альфред Гассье (Gassier, 1849—1907) — французский журналист и литературный критик.

[5] Хуан де Мариана (Mariana, 1536—1624) — испанский историк, иезуит. Возможно, подразумевается его «Historiae de rebus Hispaniae libri XX» («Всеобщая история Испании в двадцати книгах», 1592).

[6] Анри Форнерон (Forneron, 1834—1886) — французский историк; книга «Histoire de Philippe II» (Vol. 1—4) написана им в 1880—1882 гг.

[7] См. примеч. 6 к письму 11.

[8] «El conde Fernán González» («Граф Фернан Гонсалес», ок. 1250) — поэма, впервые записанная неизвестным ученым-клириком. Ее герой Фернан Гонсалес (ок. 910—970) положил начало независимости Кастилии от Леона.

[9] Альфонсо X Кастильский (Альфонсо X Мудрый; Alfonso el Sabio, 1221—1284) — король Кастилии и Леона, при котором была составлена историческая «Всеобщая хроника» на испанском языке.

[10] Военно-политический союз России и Франции, возникший с целью противостоять Тройственному союзу (Германия, Австро-Венгрия и Италия), складывался в 1891—1893 гг. 23 декабря 1893 г. обоими государствами была ратифицирована военная конвенция.

[в] «ростбифы» (*фр.*)

[г] «Франция смеется над всей Европой» (*фр.*)

[д] «папаша Николай» (*фр.*)

14

Д. К. Петров — А. Н. Веселовскому

21 июня (3 июля) 1898 г. Париж

Париж. 21 ⟨июня⟩ / 3 июля 1898 г.

Многоуважаемый Александр Николаевич,

Через неделю или через две я отправлюсь в Испанию. Теперь наступает каникулярное время, и глаза мои, утомленные чтением убийственных томов «Biblioteca de autores españoles»,[1] требуют небольшого отдыха. Я думаю отправиться на два месяца — до 1-го октября н⟨ового⟩ с⟨тиля⟩ — в Santander, небольшой город на северном побережье Испании. Надеюсь, что испанцы сумеют защитить этот порт в случае нападения своих противников. В Сантандере проводит летнее время небезызвестный ученый Menéndez y Pelayo,[2] с которым Morel-Fatio советует мне завести знакомство и продолжить его в Мадриде, тем более что Menéndez y Pelayo теперь как ⟨раз⟩ занимается изданием, а следовательно, изучением Лопе де Вега. Хотя не могу я сказать, чтобы я прочитал б⟨ольшую⟩ ч⟨асть⟩ его комедий плаща и шпаги, но все-таки в общих чертах, мне кажется, я наметил, о чем бы стал я писать в своей работе. Прежде всего скажу Вам, что в вопросе об общей оценке испанской драмы я стану скорее на сторону французов, чем немцев. Весьма часто в суждении о той или другой комедии я решительно расходился с Шаком[3] и его сателлитами вроде Шеффера[4] или Геннигса.[5] Французские ученые, начиная с таких давнишних писателей, как Puibusque и Viel-Castel[6] и кончая Морелем-Фасио, произнесли, по моему мнению, строгий, но справедливый приговор над испанским театром. Это, конечно, с эстетической точки зрения, а во всех остальных отношениях нет в истории всемирной литературы явления более интересного для изучения, как испанский театр, который, по громадному количеству вопросов, возникающих по его поводу, смело может быть сравнен с такими крупными направлениями человеческой мысли, как Возрождение в Италии или русский роман XIX века. Комедии плаща и шпаги возбуждают также целый ряд вопросов, которыми мне хотелось бы позаняться в предполагаемой диссертации. Вопросы эти двоякого рода: одни относятся к истории, другие к теории словесности. Напр⟨имер⟩, каково отношение испанской комедии к современной комической опере по существу? Как относятся эти два рода поэзии? Дело в том, что испанская комедия представляет весьма часто поразительное

сходство с либретто современной комической оперы; некоторые пьесы Лопе, напр⟨имер⟩ «El Molino»,[7] прямо просятся на музыку: и сюжет, и выполнение (стиль) имеют совершенно оперный характер. Весьма важно также определить, какое мировоззрение отражается в испанской комедии? Это мировоззрение во всяком случае не есть то же самое, которое мы привыкли встречать в образцах русской реальной поэзии, например у Островского или Писемского. Точно так же отличается оно и от героического миросозерцания пиес вроде «El príncipe constante»[8] или «La esclava de su galán»[9] того же Лопе. Еще менее имеет оно общего с миросозерцанием плутовского романа или даже Сервантеса. Под каким же углом зрения отражается в этих произведениях человеческая жизнь? Под тем же самым, какой мы видим в комической опере, или, возьмем более литературный пример, у Шекспира в комедии «As you like it».[10] Только с этой точки зрения становятся понятными такие положения, как напр⟨имер⟩, ухаживание короля за мельничихою («El Molino») или то, напр⟨имер⟩, когда caballero, чтобы проникнуть в дом своей возлюбленной, переодевается садовником («Los ramilletes de Madrid»).[11] Во всяком случае испанская комедия не относится к области реалистической поэзии. Только в XVII веке, который вместе с XVI-м был златым веком поэзии, когда она преследовала еще свои собственные цели, не становясь на службу социально-политических вопросов, что началось с XVIII в., только в этот век и могли иметь успех у публики произведения, которые далеки от всяких злоб дня и имеют одну эстетическую цель. Таковы теоретич⟨еские⟩ вопросы. Исторический ясен сам собою: не отразилось ли где-нибудь (например, в Италии) влияние испанской комедии на комическую оперу?

По всем этим вопросам мне было бы оч⟨ень⟩ интересно знать Ваше мнение, каковое благоволите прислать или в Париж до 15-го н⟨ового⟩ стиля, или в Испанию после 15-го в Santander, poste restante. Погода в Париже неважная: все больше идут дожди.

Мое глубокое почтение всем Вашим.

Готовый к услугам остаюсь

Димитрий Петров.

P. S. Моим товарищам, если кто бывает у Вас, прошу передать поклон.

Хранится: № 606, л. 8—13.

[1] «Biblioteca de autores españoles» («Библиотека испанских авторов») — фундаментальная серия книг, издававшаяся в Мадриде с 1846 г. до конца XIX в.

[2] Марселино Менендес-и-Пелайо (Menéndez y Pelayo, 1856—1912) — испанский литературовед, историк культуры, член Королевской испанской академии.

[3] См. примеч. 2 к письму 13.

[4] Адольф Шеффер (Schaeffer, 1826—1896) — немецкий филолог, автор двухтомного труда «Geschichte des spanischen national Dramas» (1890).

[5] Вильгельм Геннигс (Hennigs) — немецкий филолог, автор книги «Studien zu Lope de Vega Carpio, eine Klassifikation seiner Comedias» (1891).

[6] Адольф Луи де Пюибюск (Puibusque, 1801—1863) — французский литератор и историк, автор книги «Histoire comparée des littératures espagnole et française» (1843); Шарль де Вьель-Кастель (Viel-Castel, 1800—1887) — французский историк, автор книги «Essai sur le théâtre espagnol» (1882).

[7] Пьеса Лопе де Веги «Мельница» датируется 1604 г.

[8] Автор пьесы «Стойкий принц» (ок. 1629) — П. Кальдерон де ла Барка.

[9] Пьеса Лопе де Веги «Рабыня своего возлюбленного» датируется 1647 г.

[10] Комедия В. Шекспира «Как вам это понравится» написана в 1599—1600 гг.

[11] Пьеса Лопе де Веги «Мадридские букеты» относится к 1618 г.

15

Д. К. Петров — А. Н. Веселовскому

9 (21) августа 1898 г. Сантандер

Santander, 9/21 авг⟨уста⟩ 1898.

Многоуважаемый Александр Николаевич,

Вот уже около месяца я живу в Испании и покуда не особенно очарован. Север Испании — красивая, гористая страна; населения довольно много, но народ не особенно цивилизован... если не сказать больше. Любопытно для филолога современное испанское произношение; оно во многом отличается от классического, которое изучают у нас и во Франции. Укажу некоторые замеченные мною особенности. Слова, кончающиеся на *ado*, вроде *cuidado*, *juzgado* и так далее, все произносятся без *d*, например *cuidao*, *juzgao*; точно так же не произносится *d* на конце слов, например *liberta*, *ciuda* и так далее. Слово, известное всему миру во французском произношении *Cid*, произносится как английское *theeth*, и если произнести *Thid*, то даже люди вроде Menéndez y Pelayo, с которым я тоже познакомил-

ся, переспрашивают: «¿Quién?».[а] *Ll* произносится совершенно как *l mouillé* во французском или даже *ий* по-русски, например *Sevilla* = *Севийя*, *castellano* = *кастейяно*. Впрочем, теперь испанский язык редко называется *el castellano*. Каждый день я хожу заниматься в библиотеку Menéndez y Pelayo, у которого здесь собственный дом. Сантандер — родина M⟨enéndez⟩ y Pelayo, и он проводит здесь лето. Библиотека у него очень богатая, и не только испанские в ней книги, но много и на других языках. Есть много редких книг — между прочим, старинное издание театра Лопе, которое я читаю теперь. Menéndez y Pelayo пожилой, довольно полный мужчина; в обращении очень привстлив и любезен, но по-французски говорить не умеет. Летний костюм его донельзя прост: сапогов не носит, а из верхнего платья признает только брюки. Занимается ходя.

Что касается до самих испанцев, то они, по-видимому, имеют все добродетели полудиких народов и мало знакомы с обычаями людей цивилизованных. Прежде всего надо сказать, что одеты они грязно и б⟨ольшей⟩ ч⟨астью⟩ неряшливо, даже женщины. Нигде нет таких живописных и, если можно так выразиться, классических лохмотьев, как у нищих Бургоса. Они постоянно протягивают руку и снимают шляпу, говоря: «Señorito, una limosna por este pobre ciego de compasión».[б] А между этими нищими есть много прездоровенных парней. Где же знаменитое выражение Боткина: «Soy pobre, pero soy caballero»?[в, 1] В Бургосе, где я прожил три дня, следующие обстоятельства бросились в глаза путника: 1) на улицах, мощенных весьма худо, зловоние, но освещены они, как и большинство магазинов, электричеством: вероятно, до электричества не было никакого освещения; 2) попадается такое множество священников, что не видавшему трудно представить: они ходят целыми взводами и, по-видимому, постоянно прогуливаются все то время, когда не служат в огромном и великолепном соборе, распевая довольно гнусными голосами. Я думаю, что в Бургосе на 30 000 населения более 1000 священников. Принимая во внимание это количество людей, посвятивших жизнь свою на служение Богу, можно подумать, что Испания есть страна святых. Но припомнив целые армии нищих и новейшую историю страны, не легче ли спросить: не есть ли это страна бездельников? Большинство частных испанцев, которых мне пришлось встретить, не делают почти ничего и отличаются необыкновенной

[а] «Кто?» (*исп.*)

[б] «Сеньорито, подайте бедному несчастному слепцу» (*исп.*)

[в] «Я беден, но я кабальеро» (*исп.*)

способностью ко сну, особенно испанки. Вчера произошла в нашей гостинице следующая сцена, которая одновременно показывает и простоту нравов, и безделие действующих лиц: дочь хозяйки, девушка 18 лет, дочь одного постояльца, того же возраста, и кухарка, беседуя вечером в прихожей, заснули все трое на узеньком диване. Это была картина, достойная кисти какого-нибудь голландца XVII века! Но вообще это симпатичный и в высшей степени простодушный народ. Племянник нашей хозяйки, поговорив со мной немного о литературе, ⟨по⟩дарил мне очень хорошее издание комедий Тирсо.[2] Но испанские авторы вообще очень трудны, т⟨ак⟩ что, вероятно, мне придется продолжить свое пребывание за границей. Не знаю только, даст ли университет мне пособие. Впрочем, в декабре я во всяком случае вернусь в Россию на месяц.

Засим будьте здоровы и передайте мои лучшие пожелания всему Вашему семейству.

Готовый к услугам

Димитрий Петров.

España. Santander. 5, Atarazanas.
Это адрес до 1-го с⟨ентября⟩ русского ⟨стиля⟩.

Хранится: № 606, л. 17—20 об.

[1] Ср.: *Боткин В. П.* Письма об Испании. С. 30.

[2] Вероятно, имеется в виду следующее издание пьес испанского драматурга Тирсо де Молины (наст. имя — Габриэль Тельес; Tirso de Molina, Téllez, 1571 или ок. 1583—1648): Comedias escogidas de Fray Gabriel Téllez (El maestro Tirso de Molina) / Juntas en colección e ilustradas por D. Juan Eugenio Hartzenbush. Madrid, 1885.

16

А. Н. Веселовский — Д. К. Петрову

15 октября 1898 г. С.-Петербург

15 окт⟨ября⟩.

Многоуважаемый Дмитрий Константинович,

Лишь недавно пришлось поставить Ваш вопрос в факультете, и он решен был положительно в том смысле, что в декабре, в пору новых университетских смет, Вам назначено будет пособие, о размерах которого я похлопочу. Разумеется, Вам нельзя бросать дела; раз оно дается в руки, забирайте его по возможности целиком. Будем Вас ждать на побывку, а пока пиши-

те, что делается в Испании, и в литературе, и в языке, и в политике, и в обществе. Интересно их настроение после американского нахрапа.[1] Много глупостей наделано ими в Кубе, но я почему-то на стороне романцев. Что делать? Такова слабость специалиста, а может быть, и настоящий культурный инстинкт. Кажется, Вы его несколько разделяете.

У нас все тихо и скромно. Я работаю, затеял много, всего не захватить, желаний и планов больше, чем сил. Стало быть, перевес на стороне стремлений, хотя бы и неудовлетворимых.

Все мои вам кланяются.

Ваш

А. Веселовский.

Хранится: № 129, л. 5—5 об.

Год устанавливается по связи с письмом 17.

[1] Имеется в виду Испано-американская война 1898 г.

17

Д. К. Петров — А. Н. Веселовскому

27 октября (8 ноября) 1898 г. Мадрид

Мадрид. 27 ⟨октября⟩ / 8 ноября 1898.

Многоуважаемый Александр Николаевич,

Письмо Ваше получил и весьма благодарю Вас за ходатайство на факультете, ибо пособие поможет мне продвинуть еще несколько свои работы о Лопе.[1] В настоящее время я занят списыванием неизданной комедии Лопе, хранящейся в Мадридской национальной библиотеке. В то же время читаю испанские романы XVII века: покончив с новеллами Сервантеса, принялся за сочинения Quevedo[2] и Гевары («El diablo cojuelo»).[3] Оба этих автора очень трудны, и я должен признаться, что некоторые места их произведений остались для меня непонятными. Но во всяком случае чтение этих романов во многих отношениях освещает комедии Лопе: напр⟨имер⟩, тип проходимца, историю которого написал Quevedo в романе «La historia de la vida del buscón», мы находим в комедии Лопе «El cavallero del milagro».[4] Не говорю уже о новеллах Сервантеса, из которых очень многие представляют огромное сходство с комедиями Лопе, причем я лично отдаю Сервантесу преимущество почти во всех отношениях. А Вы знаете, что есть мнение, что родоначальником новой испанской комедии надо считать

не Лопе, а Сервантеса. Это вопрос, конечно, очень любопытный. Я покуда представляю свою работу след⟨ующим⟩ образом: 1) самое подробное и по возможности точное описание бытовых пьес Лопе; 2) попытка выяснить происхождение этих комедий. Было бы очень интересно достигнуть каких-нибудь результатов в этом втором отношении. В науке тут не сделано еще ничего. Вы говорите, чтобы я написал Вам что-нибудь об испанцах,[5] но я должен сказать Вам, что, несмотря на четвертый месяц пребывания в Испании, народ этот не приобрел моих симпатий. Есть, разумеется, исключения, но в большинстве случаев мне кажется, что в характере этого народа есть много фривольности и грубости. О грубости, по моему мнению, свидетельствуют прежде всего бычьи бои. Это зрелище безусловно грубое и жестокое, нарушающее самое основное правило эстетического наслаждения, именно безболезненность его. Это не спектакль, не величественная драма, как с голоса испанцев говорят некоторые европейские путешественники, не «бой одного человека с разъяренным животным»,[6] а травля этого самого животного. Я видел в Мадриде бой, в котором принимали участие лучшие представители тауромахии — Геррита (первый современный torero), Fuentes и Бомбита; при мне убили в течение двух часов — шесть быков, двадцать лошадей, и сущность забавы, если выразить ее попросту, без громких фраз, сводится к следующему: на громадной арене *десять* человек дразнят *одного* быка, и затем один убивает его, причем все время товарищи «эспады» помогают ему, всячески развлекая внимание быка. Шансы борьбы неравны, все преимущества на стороне человека, и потому борьба лишена захватывающего интереса: вы знаете, что так или иначе быка убьют. В результате бой быков не произвел на меня отвратительного впечатления, ибо у меня нервы крепкие, но в течение этой потехи мне было смешно, как это люди могут развлекаться созерцанием бойни. О грубости испанцев свидетельствуют еще следующие факты — почти все испанцы плюются, и не только мужики, но и господа, умеющие говорить по-французски. Отправление физических нужд совершается с необыкновенной откровенностью: на станции железной дороги, как только поезд остановится, публика, едущая в третьем классе, выходит из вагонов и тут же на виду у всех, ничуть не отойдя в укромное место, начинает приносить жертву подземным богам, как выражаются петерб⟨ургские⟩ студенты. Много земель и народов я видел, но такого варварства не видел нигде. О фривольности или пустоте испанской жизни свидетельствует тот факт, что серьезных разговоров в обществе почти никогда не ведется; любимая

тема — это mujer[а] и casarse,[6] причем не редкость услышать такую фразу, произнесенную генералом Главного штаба: «Я не видал еще ни одного супружества, чтобы жена не носила панталон», или зачем женщины носят корсет. И это делается во всеуслышание при молодых барышнях, которые хохочут во все горло и говорят: «¡Por Dios general!»[в] или «¡O qué gracioso es este general!».[г] По вечерам часа два играют в игру, подобную нашей «мельники»,[7] причем все поголовно плутуют, кричат и спорят. И все это делается в одном из лучших отелей Мадрида, на улице, которая соответствует Невскому. Я переезжал границу Испании с самыми живыми симпатиями к этой стране: теперь от этих симпатий осталась любовь к классической литературе, но это уже дело научных, а не человеческих интересов. Уж не падение ли это Испании? Во всяком случае в отношении культурности испанцам далеко не только до французов, которые имеют все мои симпатии, приобретенные шестимесячным пребыванием в Париже и сравнением их с испанцами, но и до русских.

Засим будьте здоровы. Мой поклон всему Вашему семейству.

Готовый к услугам

Д. Петров.

P. S. Из Мадрида выеду 13(25) ноября в Париж в прежнее помещение: 12, Gay-Lussac, Hôtel Henri IV.

Хранится: № 606, л. 21—23 об.

[1] См. письмо 16.

[2] Франсиско де Кеведо-и-Вильегас (Quevedo y Villegas, 1580—1645) — испанский поэт и прозаик; его плутовской роман «Historia de la vida del buscón llamado don Pablos» («История жизни пройдохи по имени дон Паблос») написан в 1626 г.

[3] О Луисе Велесе де Геваре, авторе плутовского романа «Хромой бес» (1641), см. примеч. 2 к письму 11.

[4] Пьеса Лопе де Вега «Чудесный кабальеро» датируется 1621 г.

[5] Имеется в виду фраза из письма Весловского от 15 октября 1898 г.: «...пишите, что делается в Испании, и в литературе, и в языке, и в политике, и в обществе» (№ 16).

[6] Вероятно, подразумевается мнение В. П. Боткина, который в своих «Письмах об Испании», обильно цитируя книгу тореро Ф. Монтеса «Полная тавромахия, или Искусство биться с быками в арене пешим и на коне», писал: «...ни один актер, никакая драма не могут дать и тени такого необычайного потрясения, которое здесь овладевает душою ⟨...⟩ в этом зрелище есть что-то магическое, обаятельное ⟨...⟩ все это живо, одушев-

[а] женщина (*исп.*)

[б] жениться (*исп.*)

[в] «Ради Бога, генерал!» (*исп.*)

[г] «Ну и забавник этот генерал!» (*исп.*)

ленно, величаво...» (*Боткин В. П.* Письма об Испании. С. 66). Однако приведенной фразы у Боткина нет.

[7] Речь идет о карточной игре.

18

А. Н. Веселовский — Д. К. Петрову

27 декабря 1898 г. С.-Петербург

27 декабря.

Многоуважаемый Дмитрий Константинович,

Очень рад, что Вы вернулись; постараюсь увидеть Вас на праздниках, у себя же принять не решаюсь: все больны, и жена, и сын,[1] да и я чувствую себя не совсем прочно, вот уже вторая неделя.

Ваш

А. Веселовский.

Хранится: № 129, л. 25.

Год устанавливается по связи с письмом 15, где Петров говорит, что в декабре будет в Петербурге.

[1] Е. А. и А. А. Веселовские.

19

Д. К. Петров — А. Н. Веселовскому

6 или 7 января 1899 г. С.-Петербург

Многоуважаемый Александр Николаевич,

Обращаюсь к Вам с покорнейшей просьбой. Пользуясь временным пребыванием в Петербурге, я хотел бы прочитать две пробные лекции.[1] Одна из них должна быть назначена Вами. Если Вы не находите к этому препятствий, то будьте добры известить факультет, сообщив ему и тему, не позднее 16-го января, когда будет обычное собрание факультета. Тогда чтение лекций могло бы состояться 23-го января. Но если домашние дела или собственное нездоровье не позволят Вам выходить из дому весь январь, то будьте столь любезны написать мне два слова об этом, чтобы мне не жить понапрасну в Петербурге без дела и безо всякой перспективы.

Остаюсь готовый к услугам

Димитрий Петров.

Дмитровский пер., 7.

Хранится: № 606, л. 38—39.

Год устанавливается по связи с письмом 15, где Петров говорит, что в декабре будет в Петербурге; число — по связи с письмом 20.

[1] Пробные лекции читались в Совете факультета.

20

А. Н. Веселовский — Д. К. Петрову

7 января 1899 г. С.-Петербург

7 янв⟨аря⟩.

Многоуважаемый Дмитрий Константинович,

Я болел и с 1 января не выходил; может быть, на днях удастся выйти, тогда подумаю о теме к 16-му.

Готовый к услугам

А. Веселовский.

Если Ваша тема литературная, то я предпочту филологическую. К 23-му надеюсь поправиться и послушать Вас в факультете.

Хранится: № 129, л. 27.

Год устанавливается по связи с письмом 15, где Петров говорит, что в декабре будет в Петербурге.

21

А. Н. Веселовский — Д. К. Петрову

27 марта 1899 г. С.-Петербург

27 марта.

Многоуважаемый Дмитрий Константинович,

На днях профессор Петухов[1] писал мне по поручению ректора Юрьевского университета Будиловича[2] (сам Будилович в настоящее время — за границей), что там недостает профессора или преподавателя нашего предмета, то есть истории западноевропейских литератур; до сих пор читал этот предмет некий Мазинг,[3] но он выбыл; читал ли он языки, как мы привыкли в Петербурге, не знаю. Условия такие: магистранту — 1200 рублей, магистру — 2000; с точки зрения наших универ-

ситетских условий (приват-доценту — 600, и то, если найдется; 2000 — эстраординарному, то есть доктору), это недурно; разумеется, в Дерпте-Юрьеве других субсидий, в смысле посторонних занятий, не найти, как в Петербурге, но зато жизнь дешева и до Петербурга два шага. Наконец, Юрьев и не связывает человека навеки, может быть лишь пробой пера.

Я Вас и не уговариваю, а только размышляю о предложении, сделанном мне для передачи желающим. Наших «китов» (Батюшкова, Ланге, Брауна[4]) отсюда не заманишь, Аничков[5] устроился; из магистрантов один Вы; Тиандер[6] намерен держать экзамен лишь в октябре, то есть начать. Хотелось бы поставить в Юрьеве «своего», но что же делать, когда не выгорает? Аничкову, например, в то время магистранту, предложили английского языка[a] и при этом приват-доцентство. Теперь предложения повысились. Будьте добры, черкните поскорее пару слов. Петухову я написал в смысле ожидания.

Ваш

А. Весловский.

Хранится: № 129, л. 7—8.

Год устанавливается по связи с письмом 22, где Петровым проставлена полная дата.

[1] Евгений Вячеславович Петухов (1863—1948) — филолог-славист, профессор Юрьевского университета.

[2] Антон Семенович Будилович (1846—1908) — филолог-славист, с 1892 г. ректор Юрьевского университета.

[3] Леонгард Готтхильф Мазинг (1845—1936) — после революции профессор по кафедре славянской филологии Тартуского университета.

[4] Федор Дмитриевич Батюшков (1857—1920) — историк литературы, литературный и театральный критик, журналист, общественный деятель; Ричард Осипович Ланге (1858—1903) — с 1886 г. — магистр истории западноевропейских литератур, позднее приват-доцент по кафедре истории всеобщей литературы С.-Петербургского университета; Федор Александрович Браун (1862—1942) — с 1888 г. — приват-доцент по той же кафедре, затем профессор (1900—1920), с 1923 г. — профессор Лейпцигского университета.

[5] Е. В. Аничков с 1895 г. был приват-доцентом по кафедре истории западных литератур, лектором английского языка в Киевском университете.

[6] Карл Федорович Тиандер (1873—1938) — приват-доцент, с 1902 г. профессор по кафедре германской филологии С.-Петербургского университета.

---

[a] Так в рукописи.

22

Д. К. Петров — А. Н. Веселовскому

30 марта (11 апреля) 1899 г. Париж

Париж. 30 ⟨марта⟩/11 апреля 1899.

Многоуважаемый Александр Николаевич,

Не сердитесь на меня, если отвечу на Ваше предложение отказом. Я очень Вам благодарен за Ваше предложение, которое было только новым звеном в цепи услуг, оказываемых мне Вами. Но я не желал бы уехать теперь из Петербурга, и вот на каких соображениях.

Вы пишете, что в Юрьеве неизвестно, поставлено ли преподавание, как у нас в Питере, а между тем это очень важная вещь для молодого человека. Магистрант легко может преподавать языки своей специальности и читать курсы по частным вопросам. Но согласитесь, что трудновато преподавать науку, известную под именем западноевропейских литератур. У нас в Питере дело поставлено прекрасно, вполне на европейский лад, и покуда и в других местах не будет такой же постановки, может быть, не сочтут чересчур большим малодушием, если Ваши ученики отклонят от себя эту действительно гигантскую задачу.

Мне скажут, ты молод и тебе полезно позаняться этой наукой, то есть изучать Шиллера, Гете или Мильтона, то есть писателей, которыми ты до сих пор не занимался. Это верно, но ведь у меня на очереди диссертация, которую придется совершенно забросить, если взять на себя целую кафедру. А ведь диссертация для ученого это более насущный вопрос, чем кафедра. Покуда я предвижу возможным для себя роль одного из приват-доцентов, который мог бы принести посильную пользу, приняв на себя часть трудов своих учителей и старших сверстников, если они этого захотят.

Наконец, и семейные соображения удерживают меня в Питере: пока мой отец жив, мне неудобно и нежелательно с ним расставаться, а в провинцию он не поедет. Простите, Александр Николаевич, что я написал Вам так откровенно, но ведь Вы мой учитель, и я могу Вам высказать свои мысли смело. Не сердитесь на меня, если я оказываюсь больше эгоистом и менее патриотом, чем Вы думали.

Остаюсь преданный Вам

Димитрий Петров.

Хранится: № 606, л. 24—25 об.

23

А. Н. Веселовский — Д. К. Петрову

3 апреля 1899 г. С.-Петербург

3 апреля.

Многоуважаемый Дмитрий Константинович,

Могу ответить Вам Вашей же фразой: не сердитесь на меня! Я Ваш ответ отчасти предусмотрел, но и мне надо же ответить, с документами в руках, на запрос Петухова. А Вы один на очереди из моих молодых учеников. Теперь дело сделано, и ответ готов. Поэтому не серчайте на меня.

Ваш

А. Веселовский.

Хранится: № 129, л. 9.

Год устанавливается по связи с письмом 22, где Петровым проставлена полная дата.

24

Д. К. Петров — А. Н. Веселовскому

9 (21) мая 1899 г. Париж

9/21 мая 1899. Париж.

Многоуважаемый Александр Николаевич,

Жизнь в Париже проходит своим чередом. Теперь я занят половину дня очень скучной работой: именно делаю подробный анализ бытовых комедий Лопе, а иногда выписываю целые места. Труд весьма однообразный, но зато, вернувшись в Петербург, у меня будет под руками до 50-ти из 83-х комедий Лопе. Да кроме того, на днях будет в Париже аукцион старинных испанских книг, среди которых намечено восемнадцать томов Лопе. Может быть, фортуна и допустит меня сделать это ценное приобретение; во всяком случае, я буду торговаться до последней возможности. Т⟨аким⟩ об⟨разом⟩, утро, которое я провожу в Национальной библиотеке, у меня посвящено на изучение Лопе. Не знаю, что будет дальше, но мне кажется теперь, что я буду строгим судьей Лопе, особенно с точки зрения драматической поэзии. По мнению моему, это поэт, всю жизнь писавший драмы и вместе с тем не имевший ясного представления о том, что такое есть драматический стиль. А где причи-

на этого явления? Не в том ли, что он, по собственному выражению, запирал в ящик Плавта и Теренция, когда сочинял свои комедии, то есть в полном пренебрежении всего того, что можно заимствовать из античной поэзии по отношению к ars poetica[а]? Как умело воспользовался всем этим Расин, этот поэт «dramatique par excellence»[б]! Вообще чем более я читаю произведений т⟨ак⟩ н⟨азываемого⟩ ложноклассицизма, тем глубже убеждаюсь в их огромном эстетическом и воспитательном значении и тем сильнее жалею, что произведения Расина, в особенности у нас, мало кому знакомы. Может быть, надо мной станут смеяться, если я скажу, что считаю Расина, Грильпарцера[1] и Островского поэтами, которые больше всех других обладали искусством драматического стиля. Шекспир, конечно, пленяет нас глубиной и разнообразием своих типов, но как часто у него в драмах мы встречаемся с лирическим или эпическим стилем! Возьмите хотя бы следующие слова Гамлета, когда Горацио уговаривает его не идти за привидением (I, 4):

Why, what should be the fear?
I do not set my life at a pin's fee;
And, for my soul, what can it do to that,
Being a thing immortal as itself?
It waves me forth again; I'll follow it.[в]

Только первая и пятая из этих строк не вызывают возражения с точки зрения теории драматического стиля, главное достоинство которого есть правдивость, то есть полное отсутствие риторики. Впрочем, обо всем этом мы поговорим в заседании Неофилологического общества осенью. Кроме Лопе, я читаю сочинения, относящиеся к истории испанских нравов XVII века, т. е. записки, мемуары, письма и путешествия. Тут тоже довольно обильная жатва: покуда прочел «Avisos» Pellicer'a за пять лет (1639—1644),[2] путешествия голландца Van Aarsen'a (1654),[3] «Relation de Madrid»,[4] Bertault (1666)[5] и «Voyage d'Espagne» мадам d'Aulnoy (1679).[6] Все эти сочинения наряду с испанскими романами XVII века, может быть, будут мне полезны, когда, желая выяснить происхождение бытовой комедии

[а] поэтическому искусству (*лат.*)

[б] «драматический по преимуществу» (*фр.*)

[в] Зачем? Чего бояться?
Мне жизнь моя дешевле, чем булавка,
А что он сделает моей душе,
Когда она бессмертна, как и он?
Меня он снова манит; я иду. (*англ.*)
(*Пер. М. Л. Лозинского*)

Лопе, я попытаюсь ответить на вопрос, что дала ему испанская жизнь того времени? Далее, приготовляясь преподавать в осенний семестр испанский язык, читаю кой-какие сочинения по языкознанию вообще, чтобы не быть вполне профаном в этой области. А для услаждения сердца прочитал Кампоамора и Эспронседу, теперь принялся за Зорилью.[7] Таковы мои занятия, среди которых жизнь проходит очень быстро. В Париже ничего нового и интересного нет. Погода вот уже два месяца очень плохая: все дожди и ветер.

Насчет Юрьева скажу, что был очень рад, когда получил Ваше второе письмо.[8]

Мои поклоны и наилучшие пожелания Вам и всему Вашему семейству.

Преданный Вам

Димитрий Петров.

Хранится: № 606, л. 26—29 об.

[1] Франц Грильпарцер (Grillparzer, 1791—1872) — австрийский поэт и драматург.

[2] Хосе Пеллисер (Pellicer, 1602—1679) — испанский историк, филолог, поэт. Имеется в виду его многолетний труд «Avisos históricos» («Исторические сообщения», 1639—1644).

[3] Франсуа ван Эрсен (François van Aersen; иначе: Francis van Aarssens) — автор книги «Voyage faict en Espagne» («Путешествие в Испанию», 1654, опубл. 1666).

[4] «Донесение из Мадрида» — анонимный текст, опубликованный вместе с «Путешествием в Испанию» Франсуа ван Эрсена.

[5] Франсуа Берто (Bertaut, 1621—начало XVIII в.) — французский придворный, королевский чтец, автор книги «Journal d'un voyage en Espagne» («Дневник путешествия по Испании», 1669).

[6] Мари Катрин Ле Жюмель де Барневиль, баронесса д'Онуа (Aulnoy, 1650 или 1651—1705) — французская писательница, принадлежавшая к числу создателей жанра литературной волшебной сказки. Ее «Relations du voyage en Espagne» («Записки о путешествии в Испанию») опубликованы в 1691 г.

[7] Рамон де Кампоамор-и-Кампоосорио (Campoamor y Campoosorio, 1817—1901), Хосе де Эспронседа-и-Дельгадо (Espronceda y Delgado, 1808—1842) — испанские поэты, Хосе Соррилья-и-Мораль (Zorrilla y Moral, 1817—1893) — испанский поэт и драматург.

[8] См. письмо 23.

25

Д. К. Петров — А. Н. Веселовскому

6 января 1901 г. С.-Петербург

6 января 1901 г.

Многоуважаемый Александр Николаевич!

Сегодня я узнал от С. Ф. Платонова,[1] что первое заседание факультета после праздников будет между 15 и 20 января, и, вероятно, в субботу 19-го. Очень бы мне хотелось, чтобы Вы сделали в это первое заседание отзыв о моей книге; в таком случае, при благоприятном положении дел, диспут мог бы быть 27-го января. Откладывать же долее решение моей судьбы мне было бы неприятно по нескольким соображениям: 1) 3-го февраля предполагается диспут Лосского;[2] потом выступит Гримм[3] еще; а все они подали диссертации позднее меня; 2) в феврале все-таки могут возникнуть беспорядки, и тогда дело придется вновь отложить в долгий ящик.

19-го и 27-го, напротив, совершенно свободны, и Платонов согласился оставить день за мною. То есть дело только за Вашим содействием...

Может быть, Вы окажете эту услугу Вашему не самому скверному и ленивому ученику?

Готовый к услугам

Димитрий Петров.

P. S. На днях я увижу Брауна и его постараюсь поторопить.

Д. П.

Заготовляю реферат по вопросу о сравнении английской и испанской драмы. Вот тут могу сказать словами Кальдерона: «Hallé mi vida!»[a, 4] Какая прелесть все эти Марло,[5] Грин и Шекспир! И сколько интереснейших совпадений между Англией и Испанией! С одной стороны, «Векфильдский полевой сторож» Грина,[6] с другой — «Саламейский алькальд» К⟨альдерона⟩[7] и вообще крестьянские драмы Лопе! И еще: «Венец⟨ианский⟩ купец» и «El alcalde mayor»[8] Лопе. И удивительно, что этим никто не занимается! И из-за чего, право, враждовали Испания и Англия XVI—XVII вв., когда в области поэзии и идеала приходили к столь подобным выводам?!

---

[a] «Нашел я жизнь свою!» (*исп.*)

Простите за болтовню; но в голове бродят мысли, Вас давно не видел, а сообщить хочется. Будьте здоровы и, если можно, исполните мою просьбу.

Димитрий Петров.

Хранится: № 606, л. 30—31 об.

[1] Сергей Федорович Платонов (1860—1933) — историк, академик Российской академии наук (с 1920 г.).

[2] Николай Онуфриевич Лосский (1870—1965) — русский религиозный философ, один из основателей интуитивизма в философии. Стал магистром С.-Петербургского университета в 1902 г.

[3] Историк Эрвин Давидович Гримм (1870—1940) — в 1901 г. — магистр, доктор — в 1902 г.

[4] Фраза из второй хорнады пьесы П. Кальдерона «Жизнь есть сон» (1635). См.: *Кальдерон П.* Жизнь есть сон / Пер. и предисл. Д. К. Петрова. СПб., 1898.

[5] Кристофер Марло (Marlowe, 1564—1593) — английский поэт, переводчик и драматург.

[6] Роберт Грин (Greene, ок. 1558—1592) — английский драматург; автор пьесы «Векфильдский полевой сторож» («The Pinner of Wakefield», 1599).

[7] Пьеса П. Кальдерона «Саламейский алькальд» («El alcalde de Zalamea») опубликована в 1651 г.

[8] Название драмы Лопе де Веги — «El mayor alcalde el rey» («Лучший алькальд — король»); написана между 1620—1623 г., опубликована в 1635 г.

26

А. Н. Веселовский — Д. К. Петрову

12 марта 1902 г. С.-Петербург

12 марта.

Многоуважаемый Дмитрий Константинович,

Буду ждать Вас в среду, в одиннадцать часов. Поговорим о Вашей диссертации, хотя, признаться, то обстоятельство, что она выйдет в средине лета, скорее затруднит меня, чем облегчит: ведь в Петербурге меня не будет, не будет под руками ни книг, ни пособий, не говоря уже о том, что Академия поручила мне речь к юбилею Жуковского[1] и я сижу в романтизме; это несколько далеко от Лопе де Веги. Есть еще другие соображения, которые я не выставляю пока на первый план, ибо они остаются пока соображениями: поездка за границу.

Ваш

А. Веселовский.

Хранится: № 129, л. 11.

Год устанавливается по дате публикации речи Веселовского.

[1] Речь к пятидесятилетней годовщине со дня смерти В. А. Жуковского см.: Жуковский: Чтение академика А. Н. Веселовского (СПб., май) // Известия Отделения русского языка и словесности Имп. Академии наук. 1902. Т. 7, кн. 2. С. I—XII.

27

Д. К. Петров — А. Н. Веселовскому

19 июня (2 июля) 1902 г. Таррагона

Tarragona. 2 июля 1902.

Многоуважаемый Александр Николаевич!

Из далекой Каталонии, с берегов прекрасного Средиземного моря, посылаю Вам свой привет. Каталония — страна, достойная посещения. Здесь много любопытного: напр⟨имер⟩ и монастырь Montserrate, так поверхностно описанный Лопе в его «El peregrino en su patria»,[1] и обильные остатки римской древности в Таррагоне. И любитель живописных мест будет доволен: природа б⟨ольшей⟩ ч⟨астью⟩ улыбающаяся. Мрачен и угрюм только Montserrate. Жалею, что очень плохо знаю по-каталонски.

Преданный Вам

Д. К. Петров.

На лицевой стороне:

Rusia.
Россия.
Г. Кострома.
Гостиница «Старый двор».
Его превосходительству
Ал. Ник. Веселовскому.

Хранится: № 606, л. 32—32 об.

[1] Роман Лопе де Веги «Странник в своем отечестве» написан в 1604 г.

28

Д. К. Петров — А. Н. Веселовскому

17 октября 1903 г. С.-Петербург

17 окт⟨ября⟩ 1903 г.

Многоуважаемый Александр Николаевич!

Вот уж поистине могу сказать: «Plaisirs d'amour ne durent qu'un moment — chagrins d'amour durent toute la vie!..»[а, 1] Мой сервантизм краток и непрочен. Теперь я занимаюсь наброском докторской диссертации и ухожу постепенно в область средневекового театра (миракли, вифлеемские пастухи и т. д.).[2] Но поддерживать знамя я все-таки готов. Впрочем, условно: я сделаю доклад о книге Шепелевича, которой я еще не видал, если она окажется таковою, что о ней возможна благосклонная критика. Мне неловко строго разбирать писание Шепелевича, который очень снисходительно отзывается обо всех моих работах. Между тем (и не ⟨*нрзб*⟩ говорит здесь во мне) его работами я почти никогда не удовлетворялся, в особенности первой частью Сервантеса. Во всяком случае при первой же возможности я примусь за изучение второго тома Шепелевича и постараюсь приготовить доклад.[3]

Знамя романо-германской филологии думаю, между прочим, поддержать и собственным докладом из истории религиозной легенды и драмы, которым занят теперь. Но это уже после Рождества. Довольно-таки трудно приходится мне эту зиму; не знаю, как справлюсь с разнообразными курсами, которые должен читать. Частенько думаю: «Tanto affaticar che giova?»[б, 4] Разве несколько лишних рубликов? Как-нибудь при случае покажу Вам план диссертации и попрошу советов; покуда есть три главы (не на бумаге, а в голове): одна — вокруг «Sœur Béatrice»,[5] другая — вокруг Пафнутия («Historia Monachorum» Руфина, гл. XVI),[6] третья — idyllia sacra[в] в литературе Возрождения со введением о вифлеемских пастухах.[7] Простите, что на Ваше предложение даю условный ответ и, кроме того, занимаю у Вас время чтением этого послания: давно с Вами не беседовал по-настоящему. Есть еще одна книга, которую стоило бы раскритиковать, и, кажется, В. Ф. Шишмарев собирается сделать

[а] «Радости любви длятся лишь миг — страдания любви длятся всю жизнь!..» (*фр.*)

[б] «Какая радость от таких трудов?» (*ит.*)

[в] священная идиллия (*лат.*)

это: Коган, «Очерки по истории западноевропейской литературы».[8] Что там написано о Данте!!

Искренне преданный и готовый к услугам

Д. Петров.

Хранится: № 606, л. 33—34 об.

[1] Петров приводит первые две строки из известной французской песни «Plaisir d'amour» («Радость любви», 1780), написанной Жан-Полем Эжид Мартини (Egide Martini, 1741—1816); оркестровая аранжировка принадлежит Г. Берлиозу.

[2] Докторскую диссертацию «Заметки по истории староиспанской комедии» Петров защитил в 1907 г.

[3] Имеется в виду кн.: *Шепелевич Л. Ю.* Жизнь Сервантеса и его произведения: Опыт литературной монографии. Харьков; СПб., 1901—1903. Т. 1—2. На т. 2 этого труда Петров откликнулся рецензией, содержавшей достаточное количество критических замечаний (см.: Журн. М-ва нар. просв. 1904. Ч. 357. Март. Отд. «Критика и библиография». С. 163—179).

[4] Цитата из поэмы Ф. Петрарки «Триумф смерти» (1348).

[5] Вероятно, речь идет о пьесе М. Метерлинка (Maeterlinck, 1862—1949) «Сестра Беатриса» (1900).

[6] Пафнутий Исповедник (IV в.) — святой епископ города Таиса в Фиваиде (Египет). Ему посвящена гл. XVI «Жизни отцов пустынников» — перевода с анонимного греческого источника, выполненного церковным писателем Туранием Руфином (Rufinus, ок. 345—410). Ему часто приписывается авторство этого труда.

[7] О первой испанской пьесе на названный Петровым евангельский сюжет (Лк. 2 : 8—20) см. примеч. 11 к письму 12.

[8] Книга П. С. Когана «Очерки по истории западноевропейских литератур» (М., 1903) впоследствии выдержала большое количество переизданий (вплоть до 1924 г.). В. Ф. Шишмарев (1875—1957) — филолог-романист, ученик Веселовского, с 1 января 1903 г. — приват-доцент. Среди трудов Шишмарева отзыва на книгу Когана нет (см.: *Заикина Е. В.* Владимир Федорович Шишмарев: Библиография. М., 1957).

29

А. Н. Веселовский — Д. К. Петрову

4 апреля 1904 г. С.-Петербург

4 апреля.

Многоуважаемый Дмитрий Константинович,

Сейчас был у меня Бантышев,[1] просил поберечь его в вопросах историко-литературных (присоединил и Вашу просьбу); он-де занимался более языком. По моему убеждению (между

нами) он водит нас за нос: в языках, например романских, он ничего не понимает. Я, разумеется, облегчил ему ответы по истории литературы, но по энциклопедии[2] и сравнительной грамматике ему следует показать себя. Что и в каком размере Вы им (то есть ему) читали? Надо бы знать, иначе он сможет отозваться, что то или другое ему не читано.

В наше отделение заходит, как в Collège de France (я сам это видел на лекции Boissier[3]), — торговка, чтобы погреться и поспать.

Ваш

А. Веселовский.

Хранится: № 129, л. 13.

Год устанавливается по письму 30.

[1] Лицо неустановленное.

[2] Имеется в виду курс «Энциклопедия романской филологии» (см. письмо 30). Понятие «энциклопедия филологии» было введено в круг преподавания И. И. Срезневским (1812—1880), профессором славянских языков С.-Петербургского университета, деканом историко-филологического факультета в 1859—1880 гг.

[3] Гастон Буассье (Boissier, 1823—1908) — французский филолог и историк.

30

Д. К. Петров — А. Н. Веселовскому

4 апреля 1904 г. С.-Петербург

4 апреля 1904 г.

Многоуважаемый Александр Николаевич!

Я читал в течение 1902—1904 уч⟨ебных⟩ годов следующие курсы: 1) «Энциклопедия романской филологии» — приблизительно в размерах официальной программы; 2) «Сравнительная фонетика главнейших романских наречий»; 3) «Провансальский и ст⟨аро⟩франц⟨узский⟩ языки» (историческая фонетика и ознакомление с Thatbestand'ом,[a] склонения и спряжения).

Что касается Бантышева, то и я его не считаю восходящим светилом в области науки. Что же касается «коммерческих настроений» нашей аудитории (торговля перед экзаменом — того спрашивай, того не спрашивай), то в этом повинны все наши слушатели, не исключая и выдающихся, напр⟨имер⟩ Балобано-

[a] общими сведениями (*нем.*)

ва. Этот коммерческий дух давно бы пора выкурить, но пред экзаменами сделать это трудно, ибо — возопиют наши коммерсанты — это значит «нарушать традиции». Это было бы весьма удобно сделать в начале учебного года: объявить, что на экзамене будем требовать все, что прочитаем за четыре семестра — и по языкам, и по литературе + общий курс по литературе. Нельзя же в самом деле нам отводить литературу на задний план, потому, дескать, что это предмет не научный. Но для всего этого необходимо ограничить прием студентов на наше отделение (ведь теперь иногда сидит в аудитории до десяти человек) строжайшим требованием: перед переходом на третий курс сдать специальный экзамен по немецкому и по французскому. А то ведь у нас есть господа, которые, например, по-немецки ни аза в глаза.

Наконец, зачетная работа Бантышева весьма недурна, и я, не кривя душою, написал ему похвальный отзыв. В самом деле, разве не tour de force,[a] плохо зная современный франц⟨узский⟩ язык, перевести целую поэму со старофранц⟨узского⟩?!

Поэтому, надсюсь, что и к Бантышеву Вы отнесетесь с своим обычным великодушием. В научном отношении он *гораздо* выше Пушникова.[1]

Искренне уважающий и готовый к услугам

Д. К. Петров.

Хранится: № 606, л. 35—36 об.

[1] Пушников, как и упоминаемый выше Балобанов, — лица неустановленные.

---

[a] ловкий трюк (*фр.*)

А. А. Игнатьев

А. Н. ВЕСЕЛОВСКИЙ И ЕГО ОКРУЖЕНИЕ В БОРОВИЧСКОМ КРАЕ

24 апреля 1880 г. у А. Н. Веселовского и его супруги Елены Александровны (1844—1906) родился сын Александр. В связи с прибавлением семейства Веселовскому предстояло подыскать место для жизни в летнее время в относительной близости

© А. А. Игнатьев, 2011

к Петербургу (прежние в Белозерском и Кирилловском уездах уже не годились). Сменив ряд дач, Веселовские остановились на имении Волгино в Боровичском уезде.

С местом этим связана легенда, приведенная в книге В. Николаевского «Описание Боровичского Свято-Духова монастыря с его окрестностями»: «В недальнем расстоянии от гор. Боровичи к северу находятся три соседние селения: Ждани, Сушани и Волгино. В первом из них с незапамятных времен существовала на возвышенном берегу Мсты часовня, посвященная имени святого великомученика Георгия Победоносца ⟨...⟩. Однажды летом 1863 года случилось мне проезжать по означенной местности вместе с одним старцем священником, живущим от г. Боровичи верстах в пятидесяти. Когда поравнялись мы с усадьбами Ждани и Волгино, мой спутник очень унывным голосом запел: „Ох вы Ждани мои — вы Сушани мои; а ты Волгино село, ты пристанище мое". Удивленный странным напевом старца и его словами, которые я в первый раз только слышал, но которые так близки были к предметам нас окружающим, я спросил своего спутника: что это за песня, которую он поет? „Так плакал, говорят, бес, в старину, когда Георгий великомученик выгнал его из Жданей", — отвечал мне старец. Я вошел в подробный разговор со священником о происхождении этого странного бесовского плача; но на все расспросы мои почтенный батюшка объяснил мне только одно, что он давно уже когда-то слыхал от стариков своих прихожан повесть (легенду), будто на Жданях когда-то бес сражался с Георгием великомучеником и что Святой Георгий довел дьявола до совершенного истощания или, как говорили старики, иссушил до того, что бес должен был переселиться из Жданей в соседнее селение Волгино и во время переселения своего выражал скорбь свою вышеозначенным плачевным стонанием. Сообразив вышеозначенное двустишие бесовского плача с местными обстоятельствами, я пришел к тому заключению, что в рассказанной мне сказке скрывается искаженная историческая легенда, которой смысл может изъясниться очень просто. Существующая на Жданском холме часовня Георгия великомученика сооружена при введении христианства на том возвышении, где до того времени стоял языческий идол, и это-то замещение языческого требища христианскою часовнею во имя Святого Георгия в сказке изображено под видом борьбы святого угодника Божия с дьяволом и истощания или сухоты последнего; переселение же дьявола из Жданей в Волгино означает тот естественный случай, что идол, низверженный с Жданейской горы во Мсту, течением реки и напором вод, который во время

весеннего разлития рек бывает очень силен, изо Мсты был занесен в Волгинский впадающий в нее немного ниже Жданей ручей и по оному в самое Волгино, отстоящее не далее полуверсты от Мстинского берега».[1]

Еще в 1916 г. Волгину уделил некоторое внимание в своем «Обзоре помещичьих усадеб Новгородской губернии» И. В. Аничков, видный археолог и краевед, старший брат Е. В. Аничкова, одного из самых любимых и преданных учеников А. Н. Веселовского: там, указывал он, «в течение 10 лет проживал на даче известный ученый, академик и профессор на кафедре истории всеобщей литературы С.-П⟨етербургского⟩ университета А. Н. Весловский». Сообщал он также, что до 1892 г. Волгино принадлежало морскому офицеру П. И. Клеопину. В «Обзоре...» имеется и описание самой усадьбы: «...дом был заложен в 1801 году, а сад и парк около него планирован и разбит, по преданию, пленным французом; дом каменный, двухэтажный ⟨...⟩ в нем 20 комнат, все службы в усадьбе каменные...».[2]

Братья Аничковы не раз бывали «на Волгине» (именно так обычно говорили в то время), что неудивительно, поскольку их собственное имение Ждани находилось на расстоянии одного километра. Бывали там у Весловского и некоторые его ученики и коллеги, среди которых следует в первую очередь назвать выдающегося слависта академика В. И. Ламанского. Можно предположить, что он мог купить дом в Боровичах еще до 1880-х гг. и даже найти для университетского коллеги дачу в окрестностях города. То, что у Ламанского в Боровичах был собственный дом, подтверждает «Выпись из крепостной Новгородского нотариального архива книги по городу Боровичам за 1917 год № 12» о совершении купчей на недвижимое имение госпожи Ксении Яковлевны Ремер. В документе сообщается, что имение (деревянный двухэтажный дом с постройками на Павловской ул. в г. Боровичи) было приобретено ее супругом, К. Г. Ремером, в 1898 г. «от действительного статского советника Владимира Ивановича Ламанского».[3]

В предисловии к неизданной рукописи А. Н. Веселовского «Из Новгородской глуши» Г. С. Виноградов писал: «Полевые этнографические наблюдения Веселовского в б. Новгородской губернии связывались, надо думать, с временем летнего пребы-

[1] *Николаевский В.* Описание Боровичского Свято-Духова монастыря с его окрестностями. СПб., 1889. С. 10—11.

[2] *Аничков И. В.* Обзор помещичьих усадеб Новгородской губернии. Новгород, 1916. С. 22.

[3] Запись хранится в личном архиве Г. В. Малышевой.

вания его на даче в Боровичах, где имели обыкновение селиться многие академики — В. И. Ламанский, Ф. В. Овсянников и др., составляя в вакационное время „профессорскую колонию" (устное сообщение П. К. Симони)».[4]

Сведения о Волгине имеются и в хранящемся в Боровичском краеведческом музее с начала 1970-х гг. альбоме М. Е. Маркова с изображениями некоторых известных ему и зарисованных по памяти усадеб Боровичского уезда с прилагаемыми сведениями о них. В справке, сопровождающей изображение Волгина, в частности, говорится: «Усадьба Волгино до Октябрьской революции числилась по Волокской волости. Находилась она в семи километрах к северо-западу от Боровичей. Принадлежала усадьба личному (не потомственному) дворянину Николаю Александровичу Зотову, одному из трех братьев, приехавших в конце 19 века в Боровичский уезд из Сибири и купивших здесь для каждого усадьбы».[5] Марков сообщает также, что владельцем Волгина Н. А. Зотов стал в 1892 г.

О пребывании семейства Веселовских «на Волгине» существует довольно много всевозможных свидетельств в переписке ученого с родными, коллегами и учениками. Свидетельства эти могут быть дополнены сообщениями, содержащимися в неизданных воспоминаниях Сергея Николаевича Поршнякова, которые ныне находятся в Боровичском краеведческом музее. По окончании петербургской гимназии Поршняков поступил на естественное отделение физико-математического факультета С.-Петербургского университета. С детских лет он подолгу бывал в Боровичском крае, в принадлежавшей его деду, тайному советнику М. К. Линденбауму, а затем матери Ольге Михайловне усадьбе Ровное-Михайловское, где пристрастился к охотничьим блужданиям по окрестностям в сопровождении друзей из крестьянской среды. Здесь он познакомился с Маврой Федоровной Бочковой, своей будущей женой, дочерью зажиточного крестьянина из д. Егла. Уже будучи студентом, он вступил в один из первых, еще времен русской революции 1905 г., марксистских кружков. За участие в организации подпольной типографии РСДРП Поршняков был приговорен к трем годам одиночной тюрьмы, выйдя из которой восстановился в университете и успешно окончил его в 1915 г. После Октябрьской революции поселился в Боровичах, где до 1927 г. работал инспектором в отделе народного образования, а затем до 1952 г. — директором краеведческого музея. На протяжении

---

[4] Сов. этнография. 1939. № 2. С. 12.

[5] НГМ КП, № 40414-15.

всей жизни Поршняков вел дневники; оставил он и ряд воспоминаний о детстве, юности, революционной поре, о памятных встречах, о прочитанной литературе. Среди прочего сохранились в его архиве и воспоминания о пребывании в Боровичском крае семьи Веселовских, извлечения из которых мы приводим ниже: «Примерно в 1900 г. был выслан из Петербурга в Боровичи студент (математик) университета Александр Иванович Соколовский, часто бывавший у нас и гостивший неоднократно со своим двоюродным братом Александром Александровичем Веселовским — тоже студентом — в Ровном Боровичского уезда.

Были они приятели, что не мешало, однако, Веселовскому — юноше острому на язык — писать сатирические и, видимо, меткие эпиграммы и стихи в адрес Соколовского.

Даже и после этого несчастья, постигшего двоюродного братца, он написал на сей случай следующее стихотворение, часто слышанное мной и, в большей своей части, сохранившееся в памяти до сих пор, несмотря на то что было мне тогда лет 9—10 и смысл его я не понимал:

Его сослали за скандал:
Он в морду бил городового,
Свиньею Клейгельса[6] назвал...
(Ведь он характера крутого).

И паровоз его увез
От нашей сутолоки, дичи...
Скажите, чем он не Христос,
И не Голгофа — Боровичи?!

Он там — Дантон, он там — Марат,
Он там — страдалец за идею,
Он — нигилист, он — демократ...
Ему бросаются на шею...

Но он совсем анахорет:
Лишь пишет письма да читает,
Но, впрочем, помнит про обед,
А иногда и в винт играет... и т. д.

Как долго пробыл в Боровичах А. И. Соколовский, не помню. Знаю только, что по возвращении в столицу он в университет не вернулся, а поступил... в Артиллерийское юнкерское училище. На этот случай тот же А. А. Веселовский написал

[6] Николай Васильевич Клейгельс (1840—1911), генерал, в 1895—1904 гг. — петербургский градоначальник; известен был, в частности, тем, что руководил «усмирением» демонстрантов.

другое стихотворение, из которого в памяти у меня сохранилось лишь несколько отрывков, дорисовывающих облик недавно репрессированного Соколовского:

С тех пор как светский мой кузен
Сменил цилиндр и фрак,
Сменил Дантона сей спортсмен,
Сменил шато-кабак,

С тех пор как дамский сей кумир
В училище свезен, —
Пред ним открылся новый мир,
Мир пушек и мортир.

Бум!

Встает он рано по трубе.
Она лишь прозвучит,
Как юнкер мой, одетый вмиг,
К гимнастике спешит.

Вот на кобылу он взлетел.
О, ловкость, это ты!
Какой отвагой и умом
Горят его черты!

На Невский с ним ты не ходи,
А то в глазах рябит:
Посыльным всем, городовым
Он честь отдать спешит...

Но вот проходит генерал, —
О, как наш юнкер мил:
Он сделал умное лицо,
На вытяжке застыл...».

Далее Поршняков приводит одну из заключительных строф:

О, как он быстро «поумнел»:
— Er wird ein Offizier![7]
О, как он умственно упал:
— Er wird ein General![8]

Там же Поршняков дает портрет Соколовского и сообщает о его гибели в 1904 г., во время русско-японской войны.[9]

[7] — Он будет офицером! (*нем.*)

[8] — Он будет генералом! (*нем.*)

[9] НГМ КП, № 40412-188. О Соколовском (без упоминания его имени) А. А. Весловский вспоминал в своих «Записках студента. 1899—1901»

С начала 1890-х гг. Веселовские перестали ездить в Боровичи: нашли другую дачу или отдыхали за границей. Возможно, это было связано еще и с тем, что в планы нового владельца усадьбы, сделавшего, как отмечает М. Е. Марков, «основной отраслью хозяйства усадьбы Волгино» «скотоводство» и оставшегося в истории уезда не только как владелец «прекрасных» коровников, но и конского завода, не входили дачники из столицы.

(1905): «Мне пришлось ⟨в 1901 г.⟩ гостить у высланного двоюродного брата студента в Боровичах. Он стал там излюбленным членом общества, его постоянно приглашали в гости, расспрашивали в сотый раз о подробностях его „истории", старые деятели не могли на него нарадоваться. Да что старые деятели! Даже сам исправник играл с ним в винт, называл его в шутку то Дантоном, то Маратом, пил с ним водку, причем приговаривал: „Как бы мне, батенька, в историю из-за вас не попасть!"» (ИРЛИ, ф. 45, оп. 5, № 22, л. 8 об.—9). См. также несколько упоминаний о нем в письмах А. Н. Веселовского к сыну: ИРЛИ, ф. 45, оп. 3, № 10, л. 3—4, 5 об., 8—9.

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ ОБ А. С. УСОВОЙ

Публикация П. Р. Заборова

Роль Александры Семеновны Усовой (1847—1915) в жизни А. Н. Веселовского трудно переоценить: на протяжении без малого двух десятилетий она была самым близким ему человеком — женой (пусть и невенчанной), другом и помощником, оставаясь рядом с ним в радости и горе. Незаурядная женщина, щедро одаренная умом и внешней привлекательностью, превосходно образованная, необычайно деятельная и волевая, она достойно прошла через все испытания, выпавшие ей на долю: после вынужденного разрыва с мужем нашла в себе силы наладить семейный быт, приобрести и обустроить находившееся в полном упадке имение, вдумчиво руководить воспитанием дочери и при этом энергично заниматься благотворительностью и просветительством. Приобщилась она и к литературному труду, чему всячески способствовал высоко ценивший ее разнообразные способности Веселовский.

В конце 1880-х гг. Александра Семеновна принимала участие в переводе «Декамерона», над которым тогда работал Веселовский;[1]

[1] См., например, письмо к ней Веселовского от 29 июля 1890 г. из Аркашона (ф. 45, оп. 3, № 1066, л. 20).

© П. Р. Заборов, 2011

в середине 1900-х гг. осуществила «полный научный перевод» книги Э. Ренана «Жизнь Иисуса» (Веселовский являлся ее титульным редактором и автором предисловия);[2] наконец, уже после смерти Веселовского ею была переведена «История итальянской литературы» А. Оветта, вышедшая в 1908 г. под редакцией любимого ученика Веселовского и ее зятя, приват-доцента С.-Петербургского университета (будущего академика) В. Ф. Шишмарева, причем, как пояснялось во вступительной заметке, «весь доход с издания» должен был «поступить на усиление фонда, собранного кружком друзей и почитателей Александра Николаевича Веселовского и предназначенного ими для сооружения статуи гениального русского ученого», которую предполагалось установить в конференц-зале Академии наук (ныне она находится в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) РАН).[3] Выполняла Александра Семеновна и различные просьбы и поручения Веселовского.[4] Упоминается она, например, среди лиц, которым Веселовский приносил «искреннюю благодарность» за сообщение «дотоле неизвестных материалов» и за «ценные указания и помощь» при подготовке монографии о В. А. Жуковском, да и весь этот труд был ей посвящен.[5]

В течение всего периода их знакомства Веселовский и Усова, по большей части не имевшие возможности жить под одной крышей, систематически переписывались; их обширная и в высшей степени содержательная переписка сохранилась. Однако публикация ее в настоящее время была бы, на наш взгляд, преждевременной. Приведем лишь одно письмо Александры Семеновны, обращенное к Веселовскому post mortem: ученый скончался 10 октября 1906 г., письмо же помечено 16 октября и явилось криком души этой бесконечно опечаленной женщины, представляя собой поистине удивительный по своей выразительности «человеческий документ»: «Сегодня неделя, как бедный друг умер... Кому пожалуешься... Кому передать скорбь, тоску... Слышишь ли ты, Саша, как зову тебя, как мне тошно, как страшно жить без тебя? Неужели никогда не услышу голоса, не увижу твоих глаз?.. Утром вскочила, забыв во сне ужас совершившегося, и стала искать вокруг, где ты, и звать тебя. Какая горечь... Вспоминаю, ярко вспоминаю, как гробовщики закрыли тебя кисеей, прежде чем опустили навсегда крышку гроба. Почти 19 лет жизни душа в душу, изо дня в день, и вдруг очутиться в пустыне без твоей ласки, без твоего участья... Отвести хоть на бумаге свою душу, и то легче.

---

[2] См.: Наследие Александра Веселовского: Исслед. и материалы. СПб., 1992. С. 252—266.

[3] *Овэтт А.* История итальянской литературы / Пер. А. Усовой под ред. В. Шишмарева. СПб., 1908. С. 1.

[4] Так, в Румянцевском музее А. С. Усовой был скопирован текст повести о Бове из рукописного сборника XVII в. (см.: *Веселовский А.* Из истории романа и повести: Материалы и исслед. Вып. 2. Славяно-романский отдел. СПб., 1888. С. 286, примеч. 1).

[5] См. ниже, с. 322.

Помню, как ты жалел меня, умирая, все помню и никогда не забуду до своей гробовой доски тебя, мой любимый, дорогой, ненаглядный. Покойся, всю мою жизнь отдам на служение твоей драгоценной памяти».[6] Переписка Веселовского и Усовой долгое время бережно хранилась в семье ее дочери Анны Михайловны Шишмаревой (1877—1956), а затем у дочери последней — Татьяны Владимировны Шишмаревой (1905—1995), которая незадолго до смерти передала ее в Рукописный отдел Пушкинского Дома вместе с некоторыми другими находившимися у нее материалами. Среди них были «Воспоминания» А. М. Шишмаревой — в виде отдельных набросков и более или менее завершенного текста, а также история ее жизни, составленная Т. В. Шишмаревой. Выдержки из этих материалов, в той или иной мере относящиеся к А. С. Усовой, мы и публикуем ниже; все они извлечены из личного фонда А. Н. Веселовского (№ 45, оп. 5); номера дел и листов указываются в тексте.

---

[6] ИРЛИ, ф. 45, оп. 3, № 1100, л. 1.

А. М. Шишмарева

ВОСПОМИНАНИЯ

...Я помню себя с очень малого возраста. Сколько мне было лет? Кажется, не больше двух. Мать отправляла меня из Петербурга в Москву, к бабушке. ⟨№ 73, л. 2⟩ Бабушка не получила образования, писала с ошибками, но обладала от природы живым и глубоким умом. Я знала ее, конечно, уже старой женщиной, но и тогда еще ее черные, бархатные глаза сохраняли юношеский блеск и искрились, когда она рассказывала что-нибудь забавное. ⟨...⟩ Дед был очень талантливым человеком, но и большим фантазером. ⟨...⟩ Нрав у него был веселый, он охотно шутил и шутил даже на смертном ложе, умирая от тяжелой болезни. Свою талантливость и веселый нрав он передал и моей матери, своей младшей дочери. Дед умер совсем еще молодым, ему было только тридцать шесть лет. Семья осталась без средств, на помощь появился дядя, он переселил бабушку с детьми к себе во флигель и положил ей сто руб⟨лей⟩. Эта мизерная по нашему современному представлению сумма в те времена давала возможность не только прожить и прокормиться с семьей, но и приходить на помощь другим. ⟨л. 6—8⟩ Мое пребывание у бабушки закончилось к четырем с половиною годам. Мать купила маленькую усадебку в Костромск⟨ой⟩ губ⟨ернии⟩, и мы, покинув Москву, уехали туда. К этому времени отец перебрался в Казань, где он занял кафедру в университете.[1] Когда мать вышла замуж, отец был приват-доцентом и

читал лекции в Петербурге на Бестужевских женских курсах. Он был зоологом и занимался беспозвоночными и у нас, и за границей. Семейная жизнь и матери и отца сложилась очень несчастливо. Правду я узнала уже взрослым человеком, когда мать сочла нужным рассказать мне печальную историю своего замужества. Она вышла замуж по любви, отец же был безумно влюблен в нее, а между тем они очень скоро должны были расстаться. Все произошло оттого, что отец скрыл от матери свою болезнь. У него было циклическое нервное заболевание, которым страдало в его семье мужское поколение. Насколько были неуравновешенны мужчины, настолько женщины отличались здравым умом, ровным характером и долговечностью. Отец боялся, что мать, узнав о его болезни, откажет ему, что, конечно, и произошло бы, а потому и промолчал. Очень скоро после свадьбы он гонялся за мамой с ножом, и она должна была не спускать с него глаз. А между тем я должна была родиться. Бедная мама, воображаю ее состояние! ⟨л. 11—12⟩ Мое чувство к ней в детстве было таким пылким, что могло бы, скорее, носить название влюбленности. Все в ней меня пленяло: ее чудные большие темно-серые глаза, красиво очерченный рот со слегка приподнятой верхней губой, пепельные волосы, падающие локонами на плечи, маленькие руки и крошечная ножка, которую она, к моему огорчению, не передала мне по наследству и которую я так целовала, когда она лежала на смертном одре. Мать моя была ярким человеком своего времени, очень талантливая. Она отменно владела четырьмя иностранными языками, прекрасно переводила, чудесно играла на рояли, не как дилетант, а как профессионал. Ее учителем был проф⟨ессор⟩ Московск⟨ой⟩ консерватории Клинтворт.[2] Она выступала и публично, но это стоило ей такого волнения, что она решила отказаться от карьеры пианистки, а обеспеченность позволила ей, к сожалению, остановиться на таком решении. В ее игре было много обаяния, такого, которое обычно связано с богатым внутренним содержанием исполнителя и которое не дается никаким обучением. Ее игру я вспоминаю, когда слушаю Юдину,[3] однако без некоторой «отсебятины» последней, искажающей иногда оригинал. В детстве я переслушала в ее исполнении всего Шумана, Шопена, ее любимых классиков. Я засыпала под звуки «Карнавала» и познакомилась с операми Глинки, кот⟨орые⟩ она проигрывала мне, напевая все арии. С самых ранних лет я распевала их, воображая себя то Ваней из «Жизни за царя», то Ратмиром. ⟨л. 16⟩ С первых же лет своего существования я чувствовала, что между отцом и матерью пробежала, как я рассказывала раньше, какая-то черная кошка. Я любила

обоих, но, конечно, не могла понять, что в сущности произошло и кто же виноват. Я ставила себе вопросы, отказывалась решать их, мучилась и часто плакала. Думают, что дети в раннем возрасте ничего не понимают и беззаботно делают их свидетелями домашних неурядиц. Этот семейный разлад причинил много горя моему детскому сердцу. Только уже после моего замужества мать рассказала мне (мы ехали с ней на пароходе к заболевшему отцу) о причине расхождения ее с мужем. Я узнала тогда всю горькую правду. Молодой девушкой мать была обаятельна (это сообщила мне одна моя родственница), ее руки искали многие, но она отказывала всем до 25-ти лет, когда наконец встретила отца и влюбилась в него. Он был тогда таким красавцем, русским богатырем. Бабушка не хотела этой свадьбы, она каким-то своим материнским чутьем решила, что из этого союза не выйдет ничего хорошего. Мать же была настойчива, и брак состоялся. Уже в первые дни после свадьбы выяснилось, что отец мой неизлечимо болен. ⟨...⟩ Отец совершил, конечно, большое преступление, связав свою жизнь с материнской цветущей юной жизнью. Первые годы она храбрилась, терпела, скрывала свое несчастие даже от матери. Я появилась на свет, и она несколько успокоилась, что у нее родилась дочка, а не сын. Наконец, видя, что припадки у отца продолжаются, она решила расстаться с ним. Она имела полное право на развод, но тогда ей пришлось бы указать на причину: из жалости к отцу, не желая портить ему карьеры ученого (а такое сообщение могло отразиться на ней), она решила просто молча разойтись. Это была, конечно, ошибка, так как она ставила мать в какое-то двусмысленное положение. В те годы смотрели косо на женщину в ее положении. Она, правда, не считалась с ce qu'on dira,[a] но позже ей приходилось переживать много неприятностей. ⟨л. 20—21⟩ 14-го декабря 1915 г. умерла моя мать. Смерть ее была скоропостижной, она скончалась от кровоизлияния в голову, всего шестидесяти лет от роду, полная еще сил и энергии. Какое это было для меня ужасное горе! Все мы должны когда-нибудь терять наших отцов и матерей, но с моей матерью так не вязалось понятие о старости, о смерти... Накануне этого дня мы сидели вместе в столовой, оживленно разговаривали и всех оживленнее была мама; она рассказывала нашему знакомому доктору, пришедшему смотреть ее после гриппа, который она перенесла, о своих планах относительно Народного дома, строящегося ею для деревни Шувалово. Мы разошлись в 2 часа ночи. Мать ушла к себе, сказав, что ей не-

[a] пересудами (*фр.*)

здоровится, мы поцеловались, и она, по своему обыкновению, заперла за собой дверь. Я нашла ее на другой день лежащей на полу, возле кровати, еще теплой, но уже без признаков жизни. Было одиннадцать часов утра, она не выходила из своей спальни, я стучала и, не получив ответа, бросилась ко второй двери, ведущей в ее комнату... Я изо всей силы потянула ее, распахнула и прежде всего заметила зажженную электрическую лампу, а уже после ее тело, распростертое на ковре возле стола... Это было ужасное мгновение. Мне до сих пор тяжело вспоминать его. ⟨л. 26⟩ Когда мы бывало спрашивали мать, зачем она создает себе ненужные заботы, она, смеясь, отвечала: «Кто увлекается скачками, кто балетом, моя страсть — Короваево!» Благодаря этой «страсти» у нее создавалось множество хлопот, огорчений, разочарований. Она с головой входила в это дело, много читала по сельскому хозяйству, знакомилась с новейшими тогда достижениями в этой области. Она во все, что делала, всегда вкладывала всю себя, такова была ее натура. Врачи предписали ей после моего рождения жить зимой в деревне, чтобы укрепить сильно пошатнувшееся здоровье, быть «дачницей» она не хотела, она купила клочок земли и страстно привязалась к нему. Вероятно, ей это было нужно! У нее была динамическая натура, жаждущая большой деятельности, у нее как-то на все хватало времени: она была очень хороша с Н. В. Стасовой, работала с ней на Бестужевских курсах, основала вместе с ней общество «Детская помощь», была председательницей секции «Помощь школьнику» Комитета грамотности ⟨...⟩. Мать была шестидесятницей со всеми увлечениями ее времени, яркая, широкая натура, а ее талантливости хватило бы на несколько человек. И какое сердце при всем этом! Это скажет каждый, кто ее знал. ⟨л. 28⟩ Надо сказать, что, как только началась первая капиталистическая война, покойная мать обеспечила всех наших соседних шуваловских солдаток пайками, и хорошими пайками. Правда, крестьяне говорили в ту пору, будто матери давать эти пайки приказало правительство, но потом они, должно быть, поняли, что то был ее собственный почин, и не забыли этого, как не забыли вообще ее чуткого отношения к их нуждам. Позже, когда мы уже совсем покидали Короваево, они, прощаясь со мной, сказали: «Мы ведь вас никогда помещиками и не считали, а считали толстовцами». В этом, конечно, была доля правды. Мы, конечно, не были толстовцами, но усадьба была не родовая, а купленная. Мать, вначале особенно, когда у нее еще были силы, сама работала в лесу, проводя аллеи, сама работала на пасеке, как настоящий пчеловод (она этому делу обучилась), мы одевались очень про-

сто, мать обучала крестьянских ребят ⟨...⟩ грамоте, за стол наш очень часто приглашались соседние мужики и их всегда величали по имени-отчеству, все это, конечно, не походило на обращение соседних «зубров». ⟨...⟩ Милая мать, ее ум, отзывчивое сердце создало мне много друзей, и в тяжелые дни я пожинала то, что она посеяла. ⟨л. 37—38⟩ Удивительный был у матери нрав. Впоследствии мы называли ее нашим кислородом. Она умела к каждому подойти, каждого утешить, когда надо развеселить, свои горя она оставляла при себе, запирала их, как она любила говорить, на ключик. Впрочем, судьба ее любила. В самом расцвете лет он встретила необыкновенного, гениального человека, который стал ее другом на всю жизнь. Это был А. Н. Веселовский. «С таким товарищем не скучен скучный путь, веселый веселее вдвое», — написал он матери на экземпляре предназначенного ей «Жуковского».[5] Это была замечательная любовь, и она покорила и меня! Я ревновала мать ко всему и ко всем, но только не к Александру Николаевичу. Когда мать уезжала куда-нибудь, я с нетерпением ее поджидала. Это чувство напоминало ожидание влюбленного. Я думала о том, как я ее встречу, что скажу, как поцелую, но вот при самой встрече я терялась и не находила слов. Тогда я чувствовала себя очень несчастной. ⟨№ 77, л. 4⟩

[1] Михаил Михайлович Усов (1845—1902) в 1880—1900 гг. был приват-доцентом, а затем профессором Казанского университета (см.: Биографический словарь профессоров и преподавателей Имп. Казанского университета (1804—1904). Казань, 1904. С. 513—514).

[2] Карл Клинтворт (правильнее — Клиндворт) (1830—1916) — немецкий пианист, дирижер, педагог; в 1868—1881 гг. профессор Московской консерватории.

[3] Мария Вениаминовна Юдина (1899—1970) — пианистка, профессор Ленинградской и Московской консерваторий.

[4] Надежда Васильевна Стасова (1822—1895) — деятельница женского движения, сестра В. В. Стасова.

[5] Это посвящение предпослано книге Веселовского «В. А. Жуковский. Поэзия чувства и „сердечного воображения"» (СПб., 1904). Полный его текст:

С товарищем таким не скучен скучный путь,
Веселый веселее вдвое.
Жуковский.

Александре Семеновне Усовой
в неизменной дружбе.
Александр Веселовский.

Т. В. Шишмарева

АННА МИХАЙЛОВНА ШИШМАРЕВА (УРОЖДЕННАЯ УСОВА), МОЯ МАТЬ

Анна Михайловна Шишмарева — дочь Александры Семеновны Усовой и Михаила Михайловича Усова.

Этот брак распался довольно рано. Причиной был тот факт, что Усов скрыл от своей невесты, что в его семье мужчины страдали приступами безумия. Развод был делом невозможным. Он бы потерял право на работу, а так он поехал в Казань и стал профессором.

Александра Семеновна впоследствии встретилась с Александром Николаевичем Веселовским. Они полюбили друг друга на всю жизнь, но развод и для него был невозможен. Его больная жена требовала забот, ухода и средств, которых у них не было. Полюбившие друг друга открыто жили временами за границей, а впоследствии в Короваево (имении Усовой).

Веселовский стал отцом для А⟨нны⟩ М⟨ихайловны⟩. Она была к нему очень привязана.

Истоки моей бабушки А. С. Усовой — строгановские крепостные из Больших Солей. Оттуда вышел Семен Попов, родоначальник семьи, купец — и неплохой. Он был человеком культурным, дал образование своим трем дочерям и сыну Константину. Константин Попов основал первую в России фирму по выращиванию и распространению чая. Фирма называлась «К. и С. Поповы». Чая своего до этого у нас не было. Попов интересовался искусством и людьми искусства. Дочери, в том числе и А⟨лександра⟩ С⟨еменовна⟩, учились и отлично играли на рояле. Она помогала Веселовскому работать в различных заграничных библиотеках. Будучи пайщиком в фирме брата, А⟨лександра⟩ С⟨еменовна⟩ жила свободно, ездила в Италию, Францию, сопровождая в своих поездках Веселовского.

После рождения А⟨нны⟩ М⟨ихайловны⟩ Александра Семеновна заболела, и врачи посоветовали ей пожить круглый год в деревне. По совету друзей она купила именьице в Костромской губернии, Короваево, заброшенное имение, позднее его называли «Костромской Версаль»: имелась в виду не пышность, а высокая культура населения этого чудесного места.

Вначале это был убогий дом, о котором с любовью рассказывала мне мать. Был дикий лес. Зимой выли волки и загрызали неосторожных собак. Был заросший пруд и заброшенная купальня. Здесь и провела свое детство моя мать А⟨нна⟩ М⟨ихайловна⟩. Постепенно исчезли волки, вырос посаженный бабушкой и мамой, А⟨лександрой⟩ С⟨еменовной⟩ и А⟨нной⟩

М⟨ихайловной⟩, парк, и был он разный, березовая роща и аллея сменяли смешанный лес. В саду было много разных деревьев. Сад был большой, рядом огород, и есть фото, на котором я снята лет пяти, сидящая рядом с тыквой. Но это уже позднее, в мои времена. ⟨...⟩ Когда А⟨нна⟩ М⟨ихайловна⟩ была еще девочкой, она ездила с мамой и Веселовским в Италию, где он работал в библиотеках над книгой.[1] ⟨...⟩ В Петербурге А⟨лександра⟩ С⟨еменовна⟩ занималась, между прочим, благотворительностью, участвуя в Обществе грамотности и в борьбе с голодом на Волге ⟨...⟩. Веселовский умер в 1906 году, оставив глубоко потрясенную вдову. Огромный пакет их переписки, полный, насколько я знаю, семейными советами и делами, хранится у меня с обоюдным приказом передать их только, с одной стороны, — Веселовскому, с другой — Усовой. Они хранятся в нашей семье, и никаких указаний я от отца не получила, кроме — беречь. ⟨№ 85, л. 14—17⟩

[1] Скорее всего, поездка относилась к 1890 г. и была связана с работой над книгой «Боккаччьо, его среда и сверстники» (1893—1894. Т. 1—2).

Т. Г. Иванова

ДВА АРЕСТА А. А. ВЕСЕЛОВСКОГО

Александр Александрович Веселовский, единственный сын академика А. Н. Веселовского, родился 24 апреля 1880 г. в Петербурге.[1] Еще во время учебы в старших классах гимназии А. А. Веселовский, как следует из его «Записок студента. 1899—1901», датируемых 1905 г.,[2] стал вхож в студенческую среду, оппозиционно настроенную по отношению к царской власти. Кружки, чтение рефератов, студенческие песни — вот чем была наполнена жизнь гимназиста, готовившегося поступать на историко-филологический факультет С.-Петербургского университета. В 1901 г. студенческо-гимназический кружок,

[1] См. личные документы А. А. Веселовского, отложившиеся в фонде его отца А. Н. Веселовского в Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, ф. 45, оп. 4, № 38.

[2] Там же, ф. 45, оп. 5, № 22.

© Т. Г. Иванова, 2011

в который входил А. А. Веселовский, привлек к себе пристальное внимание полиции. Как говорится, «от греха подальше» отец на лето отправил А. А. Весселовского отдыхать в Боровичи, где семья много лет снимала дачу.[3] В августе 1901 г. А. А. Весселовский стал студентом историко-филологического факультета С.-Петербургского университета. Студенческая кружковская жизнь продолжалась и постепенно принимала все более активные протестные формы. В начале марта 1902 г. А. А. Веселовский стал участником студенческой демонстрации: «И чудится мне в эту светлую мартовскую ночь, сколько юных губ шептали слово „демонстрация", сколько чудных глаз загоралось ярким светом, сколько сердец трепетало, зажженных любовью к угнетенному ближнему, а может быть, и любовью к их защитникам!»[4] Сразу же после демонстрации, 3 марта, А. А. Веселовский в числе других участников антиправительственных выступлений был арестован. Письмо директора Департамента полиции С. Э. Зволянского к президенту Академии наук великому князю Константину Константиновичу, к которому, хлопоча о сыне, обратился А. Н. Веселовский, позволяет прояснить причины ареста А. А. Веселовского: «Всеподданнейшим долгом постановляю себе донести до сведения Вашего императорского высочества, что студент Александр Весселовский был арестован 3 марта как член студенческой подпольной организации „Кассы радикалов", подготовлявшей уличные демонстрации, а также ввиду указаний, что он одновременно состоял членом тайного кружка „Общества помощи политическим ссыльным", собиравшим деньги на революционные цели, по каковым обстоятельствам и производится расследование».[5]

История кратковременного пребывания А. А. Веселовского в заключении раскрывается по его «Запискам порубежного человека», написанным, видимо, во второй половине 1900-х гг.[6] «Когда ко мне утром явилась полиция для обыска, мать моя была тяжело больна, — описывал свой арест А. А. Веселовский. — Тихо, на цыпочках ходили и шарили у меня по комнате. Отец просил делать все тихо, т⟨ак⟩ к⟨ак⟩ боялся разбудить мать. Тихо, шепотом объяснял я разные записочки пытливому надзирателю. Тихо плакала в углу старая горничная надо мной, своим любимцем, которого сейчас уведут бог знает куда, и крупные слезинки падали по ее честному преданному лицу.

[3] Там же, л. 42.

[4] Там же, л. 47 об.

[5] Петербургский филиал Архива РАН, ф. 6, оп. 1, № 21, л. 30—30 об.

[6] ИРЛИ, ф. 45, оп. 5, № 23.

Удалось мне под предлогом взять папирос пойти к матери в комнату. Она проснулась, но плохо понимала от сильного жара. Все-таки она узнала меня и спросила с удивлением: „Ты уже встал? Отчего так рано?" — „Спи, дорогая мамочка", — успел только сказать я и выбежал, чтобы не разрыдаться, к приставу, который составлял протокол.

Около него стоял мой отец. Никогда не забуду я его лица. Он напрягал все свое мужество, чтобы сохранять спокойствие. Но что-то беспомощно-детское, что-то печально-растерянное виднелось в его красиво-умной голове старого ученого».[7]

Сидели студенты в Рождественской полицейской части. И всю неделю, пока А. А. Веселовский там находился, он писал больной матери, которой сказали, что сын отдыхает в Стрельне, веселые письма о поездках на тройках и иных развлечениях. Впрочем, настроение арестованных действительно было бодрым и даже приподнятым. «В одной из камер завязывается спор об эстетике, — вспоминал А. А. Веселовский. — Странно слушать речи о прекрасном в этой грязной обстановке. Но спорщики забыли об этом несоответствии, и спор стоит неумолчный, молодой и порывистый».[8] Арестованные даже устроили нечто вроде литературно-вокального вечера, во время которого пропели непременную революционную песню «Вы жертвою пали в борьбе роковой!».

Пока А. А. Веселовский находился в Рождественской части, его отец предпринимал активнейшие усилия по освобождению сына из-под стражи, которые увенчались успехом. Как раз в тот день, когда А. А. Веселовский вместе с другими студентами-делегатами пришел к смотрителю тюрьмы и начал произносить «высокопарную цицероновскую речь» по поводу того, что Рождественская часть не передает требования и поручения арестованных в Охранное отделение, смотритель объявил, что А. А. Веселовский освобожден. «„Я один освобожден?" — глухо выговорил я. „Да, больше у меня приказов нет!". С трудом, шатаясь, побрел я в свою камеру, мне было так совестно, что я не разделяю участи товарищей», — писал А. А. Веселовский в «Записках порубежного человека».[9] Но товарищи встретили весть об освобождении А. А. Веселовского радостно и устроили ему шумные проводы — даже с бутылкой коньяка, переданной родственниками одному из заключенных.

11 марта 1902 г. А. А. Веселовский был уже дома. Ф. А. Браун, ученик и друг А. Н. Веселовского, писал в этот

[7] Там же, л. 17—17 об.

[8] Там же, л. 4 об.

[9] Там же, л. 25.

день А. А. Шахматову: «Получил Вашу телеграмму, съездил к В⟨есловскому⟩ — Шура уже дома! Выразить не могу, как я рад и счастлив за А⟨лександра⟩ Н⟨иколаевича⟩. Он совершенно преобразился».[10] Дальнейшие события показали, что в студенческие годы А. А. Веселовский в научных занятиях не был достаточно усерден. Известно, что в 1905 г. ему пришлось прервать учебу в университете, что было вызвано, по-видимому, и какими-то академическими задолженностями, и политической неблагонадежностью, и, возможно, женитьбой на Анне Александровне Даниловой (1885—?). Сохранилось свидетельство, выданное ему 3 марта 1905 г. историко-филологическим факультетом о том, что он «имеет восемь зачтенных полугодий».[11] 5 июня 1906 г. у А. А. Веселовского родился сын Алексей. В этом же году скончались его мать и отец. Свидетельство об окончании С.-Петербургского университета он получил лишь через несколько лет: 14 июля 1910 г. «окончивший курс Императорского Санкт-Петербургского университета с дипломом первой степени Александр Веселовский» был причислен по Министерству народного просвещения к Русскому отделению Библиотеки Академии наук,[12] где прослужил на должности библиотекаря до 1917 г.

Научная деятельность А. А. Веселовского делится на два периода: 1903—1918 гг. (петербургский период, посвященный в основном русской литературе XVIII в.) и 1919—1936 гг. (вологодский период, когда проявились этнографические интересы ученого). Еще в студенческие годы А. А. Веселовский подготовил перевод художественного пересказа Ж. Бедье знаменитого средневекового французского романа «Тристан и Изольда». В 1903 г. этот перевод с «Введением» А. Н. Веселовского был издан и с тех пор стал приоритетным для русскоязычного читателя. Через несколько лет А. А. Веселовский опубликовал большое исследование «Любовная лирика XVIII в.: К вопросу о взаимоотношении народной и художественной лирики XVIII в.», посвященное «светлой памяти А. Н. Веселовского». Ученый довольно успешно рассмотрел некоторые проблемы взаимосвязи западноевропейских форм лирики и русской фольклорной песни. Книга была замечена и положительно оценена рецензентами.[13] В 1910-е гг. А. А. Весе-

---

[10] Петербургский филиал Архива РАН, ф. 134, оп. 3, № 180, л. 15.

[11] ИРЛИ, ф. 45, оп. 4, № 38, л. 1.

[12] Там же, л. 2.

[13] См.: *Сперанский М. Н.* [Рец. на кн.: Веселовский А. А. Любовная лирика XVIII в. СПб., 1909] // Критическое обозрение. 1909. Вып. 7. С. 34;

ловский опубликовал также несколько статей, посвященных переводам Горация в русской литературе XVIII в.[14]

В предоктябрьский период складываются отношения А. А. Веселовского с Пушкинским Домом и его хранителем Б. Л. Модзалевским. В Рукописном отделе Института русской литературы находятся письма ученого к Б. Л. Модзалевскому. 12 марта 1910 г. А. А. Весловский писал: «Посылаю Вам журнал Общества С. Д. Пономаревой для Пушкинского музея».[15] Во «Временнике Пушкинского Дома» имя А. А. Весловского значится среди дарителей в связи с тем, что он пожертвовал молодому научному учреждению «собрание протоколов дружеского литературного общества С. Д. Пономаревой».[16] Речь идет о рукописном журнале «Беседы сословия друзей просвещения» Софьи Дмитриевны Пономаревой, относящемся к 1820-м гг., который был получен А. Н. Веселовским от Н. Н. Пономарева, помещика Боровичского уезда Новгородской губернии. А. А. Весловский опубликовал этот шуточный журнал в 1912 г.[17] В 1919 г. перед своим отъездом в Вологду А. А. Веселовский именно в Пушкинский Дом передал ряд материалов, связанных с А. Н. Веселовским. 17 мая он писал Б. Л. Модзалевскому: «На будущей неделе постараюсь заглянуть к Вам, хотелось бы переговорить о перевозке отцовских портретов и стола и архива в Пушкинский Дом».[18] Забегая вперед, ука-

---

Е. Е. [Рец. на кн.: Веселовский А. А. Любовная лирика XVIII в. СПб., 1909] // Этногр. обозрение. 1909. № 2/3. С. 225. [Авт.: Е. Н. Елеонская].

[14] *Веселовский А. А.*: 1) Капнист и Гораций: (Эпизод из знакомства с классической литературой в конце XVIII—начале XIX в.) // Известия Отделения русского языка и словесности. 1910. Т. 15, кн. 1. С. 199—232; 2) Кантемир — переводчик Горация: (Классический мир в представлении русского писателя первой половины XVIII века) // Известия Отделения русского языка и словесности. 1915. Т. 19, кн. 4. С. 242—254. По-видимому, А. А. Веселовскому принадлежит статья «„Видение плачущего над Москвой россиянина. 1812 г." В. Капниста», подписанная криптонимом (*А. А. В.* Видение плачущего над Москвой россиянина. 1812 г. В. Капниста: По рукописи Имп. Академии наук // Рус. библиофил. 1912. № 15. С. 5—15).

[15] ИРЛИ, ф. 184, не обработан. Далее все цитаты из писем А. А. Веселовского к Б. Л. Модзалевскому приводятся без ссылок на этот фонд.

[16] *Котляревский Н. А.* Предисловие // Временник Пушкинского Дома. 1914. Пг., 1915. С. VII.

[17] *Веселовский А. А.* Сословие друзей просвещения: Дружеское литературное общество С. Д. Пономаревой // Рус. библиофил. 1912. № 4. С. 58—65. В настоящее время журнал хранится: ИРЛИ, № 9623.

[18] Портрет А. Н. Веселовского (карандаш, белила) работы Гуго Вегнера (1894) находится в Литературном музее ИРЛИ (№ 8772).

жем также, что в октябре 1928 г. А. А. Веселовский передал в Пушкинский Дом переписку А. Н. Веселовского, хранившуюся в семье (бóльшая часть научного архива А. Н. Веселовского еще до революции была передана в Библиотеку Академии наук): письма к нему Ф. И. Буслаева, И. Н. Жданова, Н. П. Кондакова, В. И. Ламанского, Л. Н. Майкова, А. Н. Пыпина, И. И. Срезневского, Ф. И. Успенского, Н. С. Тихонравова, И. В. Ягича и др.[19]

В том, что Февральскую революцию А. А. Веселовский принял, надеясь на демократические преобразования в стране, очевидно, сомневаться не стоит. С февраля по октябрь 1917 г. он работал в Комиссии по разбору царскосельских архивов. Затем была служба в Российской книжной палате, созданной С. А. Венгеровым 27 апреля 1917 г. А. А. Веселовский, как следует из анкеты, заполненной им для Венгерова, занял в новом учреждении должность «картописателя» (библиографа).[20] Библиография в конечном счете и стала той сферой, в которой ученому удалось оставить наиболее значимый след.

В 1918—1919 гг. в Петрограде было гóлодно. Болезнь сына (у Алеши Веселовского развивался туберкулез) заставила А. А. Веселовского и его жену задуматься о переезде в более благополучные края. Весной 1919 г. ученому предложили место в Вологде, куда он приехал как представитель Книжной палаты. В его обязанности входил контроль за выполнением местными властями распоряжения Наркомпроса о доставке обязательного экземпляра печатной продукции в Книжную палату. В первые же месяцы работы в Вологде он составил для Книжной палаты список газет, выходивших в Вологодской и Северо-Двинской губерниях в 1919 г., перечень местных типографий, издательств, библиотек и книжных магазинов.[21] В Вологде А. А. Веселовский занял должность библиотекаря Научно-технического комитета по изучению производительных сил Северного края. В январе 1920 г. при Вологодской советской публичной библиотеке была создана библиографическая комиссия по сбору материалов о Севере России. Комиссия ставила себе две основные задачи: 1) собирание и систематизация трудов по Вологодскому краю, где бы они ни выходили, и 2) учет всей печатной продукции, появляющейся на террито-

[19] ИРЛИ, книга поступлений Рукописного отдела за 1924—1929 гг., № 846.

[20] ИРЛИ, ф. 377, оп. 7, № 824, л. 1—2.

[21] См.: *Михеева Г. В.* История русской библиографии. 1917—1920 гг.: (Текущая базисная библиография непериодических изданий). СПб., 1992. С. 319—320.

рии Вологодской губернии.[22] А. А. Веселовский принял самое активное участие в работе этой Комиссии: с июня 1920 по 1922 г. он был ее секретарем.

Одновременно с 1921 г. ученый состоял профессором кафедры русского языка существовавшего тогда в Вологде Института народного образования (ИНО), где читал курсы «Древнерусский язык», «История русского языка» и «Введение в языкознание».[23] После закрытия Института и преобразования его в педагогический техникум А. А. Веселовский преподавал в этом учебном заведении. Из писем к Б. Л. Модзалевскому узнаем, что А. А. Веселовский читал там курсы истории русского языка и вологодской этнографии. Не без гордости 10 сентября 1924 г. он писал своему корреспонденту об успехах в преподавании этнографии: «Ученики мои ставили „Крестьянскую свадьбу Кадниковского уезда" с причитаниями и „Посиделку Грязовецкого уезда" в последний день краеведческого съезда, бывшего в марте этом в Вологде. (На съезде этом я говорил речь «Задачи вологодской этнографии»). У меня набралось этнографического материала на целую хрестоматию (я и предполагал издать краеведческий учебник и хрестоматию). На лекциях своих я излагал, между прочим, историю вологодской этнографии». Однако в сентябре 1924 г. А. А. Веселовский оказался без работы: «Теперь же предметы мои, по словам нового коммуниста, заведующего нашим техникумом, вынесены за сетку, т⟨о⟩ е⟨сть⟩ необязательны, а раз необязательны, то и прекращаются». Главным кормильцем в семье оказалась А. А. Веселовская, работавшая корректором в издательстве «Северный печатник». «Куда, куда я ни бегал, — писал А. А. Веселовский Б. Л. Модзалевскому, — кого, кого ни просил — уроков нигде нет, ибо сократилась масса учебных заведений и учителя форменно голодают». И далее с горечью добавлял: «Лишний я человек, должно быть! Довольно большие познания мои в некоторых науках (теперь я в них убедился — по сравнению с другими) пропадают втуне, а мне остается доживать (думаю, недолго) в качестве прислуги-хозяйки при моей жене. Хожу на рынок, покупаю жратву, жарю (недурно) на примусе и частень-

[22] Заметка «Комиссия по библиографии Севера» (Северный край. Вологда, 1922. Кн. 1. С. 60—61) вышла без подписи. Авторство А. А. Веселовского установлено по списку его трудов, хранящемуся в Отделе письменных источников Вологодского государственного историко-архитектурного художественного музея-заповедника (ВГИАХМЗ) в фонде Вологодского общества изучения Северного края (ф. 157, № 30, л. 1—4).

[23] См.: *Коновалов Н.* Вологодский педагогический институт: Материалы к отчету за 1921—1922 учебный год. Вологда, 1922. С. 40.

ко поплакиваю (сознаюсь в этом)». Плакать Александру Александровичу и Анне Александровне Весловским приходилось и по другому поводу: в Вологде они похоронили своего единственного сына Алешу, скончавшегося 9 июня 1923 г. Ученик школы II ступени, в свои семнадцать лет он успел опубликовать несколько трудов по истории Вологды.[24]

С первых же месяцев своего переезда в Вологду А. А. Веселовский начал сотрудничать с Вологодским обществом изучения Северного края (ВОИСК). Ученого интересовало прежде всего этнографическое краеведение, т. е. фольклор и этнография Вологодской губернии. Неоднократно он выступал в местной печати со статьями, ставившими задачи в области изучения традиционной народной культуры.[25] В марте 1924 г. он участвовал в работе Северного краеведческого съезда, где выступил с докладом «К истории вологодской этнографии».[26] К 1924 г. относится и статья ученого «Назревшие задачи вологодского краеведения в области этнографии», опубликованная позднее. Первостепенной задачей краеведения исследователь справедливо считал создание программ для собирания фольклорно-этнографических материалов, относящихся к народной медицине, народному сельскохозяйственному календарю и т. д. Настаивал ученый и на введении курса этнографии в учебных заведениях, говорил о необходимости создания учебника и хрестоматии по вологодской этнографии (фольклору). А. А. Веселовский, как следует из его статьи, понимал необходимость фиксации устно-поэтических произведений, отражающих переживания народа в пореволюционные годы. Особо он отмечал эсхатологические легенды и частушки. «Как бы ни были нелепы и дики частушки и легенды эти, — писал этнограф, — собрать их необходимо, они крайне характерны. Грядущий историк нашего времени, будем уповать, беспристрастный, не смо-

[24] *Веселовский Алексей*: 1) Научные экспедиции Русского географического общества на Север в 1843—1893 гг.: (Историческая справка) // Северный край. Вологда, 1922. Кн. 3. С. 43—46; 2) Старинные русские ярмарки (XVI и XVII вв.). К истории русских ярмарок на Севере: (Краткая историко-экономическая заметка) // Кооперация Севера. Вологда, 1923. № 4. С. 89—93; 3) Торговое значение г. Вологды в XVI в.: Историческая заметка // Там же. № 6—7. С. 117—122. См. некролог: Леша Веселовский // Красный Север. Вологда, 1923. 19 июня. № 132.

[25] См. работы, большинство которых подписано криптонимами и псевдонимами: *А. W.* Еще о краеведении и насущных его нуждах // Вологодская жизнь. 1923. 6 февр. № 59; *Этнограф.* Наука о народе // Кооперация Севера. Вологда, 1923. № 4. С. 93—95.

[26] На краеведческом съезде // Красный Север. Вологда, 1924. 22 марта. № 67.

жет обойти их».[27] Когда А. А. Веселовский в сентябре 1924 г. оказался безработным, членство в Вологодском обществе изучения Северного края, позволявшее ему реализовывать свои умственные интересы, оказалось для него единственной отдушиной. В ноябре—декабре этого года и в феврале 1925 г. он прочитал в Обществе несколько докладов: «Забытая сторона этнографии», «1-й период этнографического изучения Вологодского края. 1822—1879 гг.», «2-й период. 1880—1899 гг.», «3-й период. 1900—1915 гг.», «Вологодская диалектология», «Простонародная нечисть, двоеверие как основная черта древнерусского миропонимания», «Заговоры и их изучение».[28]

Членство в Обществе позволило А. А. Веселовскому подготовить несколько больших трудов (в основном справочно-библиографического характера) и опубликовать множество мелких статей и рецензий.[29] В 1923 г. за двумя именами — А. А. Весловского и его сына Алексея — вышла в свет книга «Вологжане-краеведы». В издании представлены 77 развернутых и 135 кратких биобиблиографических справок вологжан, внесших тот или иной вклад в изучение родного края. Словарь «Вологжане-краеведы» до сих пор не потерял своей информационной ценности. Однако в основном работы А. А. Веселов-

---

[27] *Веселовский А. А.* Назревшие задачи вологодского краеведения в области этнографии // Север. Вологда, 1927. Кн. 2 (6). С. 104.

[28] См.: Хроника // Там же. С. 171.

[29] См.: *W.* Вологодский некрополь // Северный край. Вологда, 1922. Кн. 3. С. 60; *А. W.* Вологодская пресса (1838—1922) // Кооперация Севера. Вологда, 1923. № 5. С. 22—24; *А. W.* Источники краеведения: Вологодский говор // Там же. № 6—7. С. 114—117; *А. W.* Иван Константинович Степановский: К 50-летнему юбилею его научно-литературной деятельности. 1873—1923: (Памятка библиографа) // Там же. № 14. С. 121—124; *Веселовский А. А.* Программа для собирания сведений о няндомском говоре. Вельск, 1930. См. также его рецензии: *А. W.* [Рец. на кн.: Коновалов Н. Вологодский педагогический институт: Материалы к отчету за 1921—1922 учебный год. Вологда, 1922] // Северный край. Вологда, 1922. Кн. 3. С. 57—59; *W.* [Рец. на кн.: Степановский И. К. Кооперация и вологодское артельное маслоделие. Вологда, 1922: (Памятка к 10-летию областного объединения кооперативов в гор. Вологде)] // Кооперация Севера. Вологда, 1923. № 4. С. 108; *W.* [Рец. на кн.: Евдокимов А. А. Зимние крестьянские школы как первая ступень кооперативного образования в сельских местностях. Вологда, 1922] // Там же. № 5. С. 127; *А. W.* [Рец. на кн.: Андреевский Л. И. Очерк крупного крепостного хозяйства на Севере 19-го века (по данным села Никольского Вологодской губ.). Вологда, 1922] // Там же. С. 127—128; *Веселовский А. А.* Ученый архив Вологодского общества изучения Северного края и его научные ценности // Красный Север. Вологда, 1925. 24 мая. № 107, и др.

ского остались неопубликованными.[30] Укажем на некоторые значимые труды ученого.

Среди исследований А. А. Веселовского прежде всего должны быть названы датируемые 1922—1927 гг. «Очерки по истории изучения быта и творчества крестьян Вологодской губернии» («Очерки по истории вологодской этнографии»), представленные в нескольких рукописях.[31] «Очерки...» являются грамотным и, насколько нам известно, на сегодняшний день наиболее полным обзором истории фольклорно-этнографических исследований на территории Вологодчины. В работе А. А. Веселовского получает необходимую характеристику деятельность П. И. Савваитова, Н. А. Иваницкого, Е. В. Кичина, П. С. Воронова, П. Ф. Бунакова, М. Б. Едемского и других видных вологодских собирателей.

Еще одной законченной работой исследователя является «Вологодский этнографический сельскохозяйственный календарь-приметник и погодоуказатель».[32] Судя по дате, поставленной под «Вступлением», работа была закончена в 1930 г. Сельскохозяйственный календарь построен на опубликованных и рукописных материалах по образцу дореволюционных изданий подобного рода — с указанием на географическую приуроченность той или иной приметы.

Большой интерес представляет «Библиография по этнографии и фольклору Вологодской губернии», составленная А. А. Веселовским в 1925—1928 гг.[33] Здесь учтены печатные труды, а также рукописи по вологодской этнографии, хранящиеся в Русском географическом обществе в Петербурге (Ленинграде) и в Вологодском обществе изучения Северного края. В библиографии представлены два списка. Первый организован по географическому принципу (по уездам); второй — по темам (свадебные обряды и причеты, частушки, песни, сказки и т. д.). «Библиография», как нам кажется, не потеряла своего значения и вполне могла бы лечь в основу региональной библиографии по фольклору Вологодского края.

Важным трудом А. А. Веселовского был справочник о вологодской периодике — с момента ее зарождения в 1838 г. («Вологодские губернские ведомости») до 1927 г. Ученым были собраны сведения о 84 местных печатных органах — как

---

[30] В настоящее время рукописи ученого хранятся в Отделе письменных источников Вологодского государственного историко-архитектурного художественного музея-заповедника.

[31] Там же, ф. 157, № 112—115, 123.

[32] Там же, № 120.

[33] Там же, № 122, 124.

общего, так и специализированного характера; приведены статистические данные о вологодской периодике на разных этапах ее развития. «Указатель вологодской прессы 1838—1927 годов, с приложениями и диаграммами» был закончен А. А. Веселовским в соавторстве с В. Я. Масленниковым в 1928 г.[34] Справочник предлагал краткое описание всех периодических изданий Вологодского края: название, годы издания, периодичность, издатель, тираж, программа, цена. К сожалению, и это справочное издание так никогда не увидело свет.

В течение 1919—1931 гг. А. А. Веселовский работал над еще одним справочником — «Монастыри и пустыни Вологодской губернии. XII—XX вв.».[35] Описание монастырей дано исследователем по географическому принципу (г. Вологда, Грязовецкий, Кадниковский и другие уезды) и по единой схеме: год основания обители, время ее упразднения, местонахождение, строители, храмы, количество монахов, источники сведений о монастыре. А. А. Веселовским было составлено очень интересное «древо» образования вологодских монастырей, ведущих свое начало от Троице-Сергиевой лавры.[36] Ценность представляет и библиография рукописных источников и литературы на тему «Монастыри и пустыни Вологодского края».[37] В Вологодском музее-заповеднике хранятся также подготовительные материалы к еще одной работе А. А. Веселовского по церковной археологии — «Вологодские святые подвижники».[38] В условиях, когда религия и православная история России перечеркивалась новыми властями, рассчитывать на издание названных работ, естественно, не приходилось.

Из крупных начинаний А. А. Веселовского, помимо названного выше справочника «Вологжане-краеведы», оказалось доведенным до печати лишь «Описание рукописей по этнографическому краеведению Вологодского общества изучения Северного края» (первоначальное авторское название труда). Однако имя автора на издании отсутствует, и поэтому современные библиографы и этнографы не знают, кто составил это «Описание...». История издания такова. В 1920-е гг. А. А. Веселовский, желая организовать систематическое собирание материалов по фольклору и этнографии в Вологодской губернии, написал специальные программы, оставшиеся, как и другие его

[34] Там же, № 27.
[35] Там же, № 78, 79.
[36] Там же, № 79, л. 11.
[37] Там же, № 80.
[38] Там же, № 34.

труды, в рукописи.[39] Из материалов программ следует, что А. А. Веселовский понимал значимость изучения тех мировоззренческих изменений, которые происходили в русской деревне в связи с бурными событиями начала XX в. «Какие воспоминания остались у крестьян о революции 1905—1906 гг.? — писал он. — В чем выразилось участие в ней крестьян вашей деревни и чего они добивались? Чего добились и чего лишились крестьяне после нее? ⟨...⟩ Что рассказывается про последнюю Европейскую войну? Каковы были ее причины и цели? (Кто в ней виноват?) Не было ли каких предзнаменований перед войной? Какие рассказы и легенды сложились про войну? (Запишите подробно.) Какие песни и частушки распевались про войну, набор, генералов, немцев, турок, братанье, союзников? Какие легенды и песни (частушки) создала последняя революция про царя, генералов, министров, буржуев (запишите тексты о чудесах, Божьей каре, антихристе, о конце мира и т. п.)».[40]

Как можно понять, сам А. А. Веселовский не выезжал в вологодские деревни и не записывал произведения народной словесности. Однако он сумел организовать собирание фольклора силами учащихся педагогического техникума. Как следует из его отчета о работе Вологодскому обществу изучения Северного края, в 1923—1924 гг. студенты предоставили ученому около 40 рукописей с фольклорно-этнографическими материалами, собранными, по-видимому, во время каникул в их родных деревнях.[41] К сожалению, оригиналы студенческих записей в настоящее время в Музее-заповеднике отсутствуют, но копии их рукой А. А. Веселовского сохранились.[42] Многие из этих материалов не потеряли своей ценности до наших дней.

Рукописи студентов, наряду с другими материалами, хранившимися в Обществе, и были охарактеризованы А. А. Веселовским в его «Описании...» — самом важном, на наш взгляд, и самом трагическом труде ученого. Трагичность этого труда состоит в том, что осуществленное издание редактировалось и сокращалось помимо воли автора, что в конечном счете оно потеряло само имя его создателя и что именно эта книга стала одним из поводов для ареста ее составителя. Как следует из отчета А. А. Веселовского о работе Обществу за 1924—1925 гг., над «Описанием...» он работал в январе—марте 1925 г.[43]

[39] Там же, № 134; см. также № 116, л. 71—95.
[40] Там же, № 116, л. 98.
[41] Там же, № 129, л. 153.
[42] Там же, № 117, 118.
[43] Там же, № 129, л. 155—156.

В качестве образца, без сомнения, послужил известный труд Д. К. Зеленина, описавшего архив Русского географического общества.[44] Помимо паспортных данных рукописи (автор, место и время записи, ее объем, название) А. А. Весловский, как и Д. К. Зеленин, раскрывал ее основное содержание и приводил некоторые примеры фольклорных произведений.

Описывая студенческие материалы, отражающие устную словесность пооктябрьского периода, исследователь, что весьма любопытно, не задумывался о внутренней цензуре. Исходя из строго научных интересов (и, несомненно, полностью сочувствуя определенным настроениям в крестьянстве), А. А. Веселовский включал в свои описания частушки антисоветского содержания. Приведем пример. Рукопись № 85 описывается ученым следующим образом: «Частушки Семенцовской вол⟨ости⟩ Волог⟨одского⟩ у⟨езда⟩. Зап⟨исал⟩ студ⟨ент⟩ I к⟨урса⟩ В⟨ологодского⟩ пед⟨агогического⟩ техн⟨икума⟩. 1923. 4 стр. 16 №№. Политич⟨еские⟩. Критич⟨еское⟩ отнош⟨ ение⟩ к властям.

На осинке, на вершинке
Коммунист болтается.
Дезертиры Богу молятся:
Война кончается.

Троцкий Ленину сказал:
„Пойдем, Ленин, на базар.
Купим лошадь карюю,
Накормим пролетарию".

Ой, яблочко,
С богу (боку. — *Т. И.*) зелено!
Комсомольцев любить
Дома мне не велено.

Частушки политические, с отрицат⟨ательным⟩ отношением к власти».[45]

В Музее-заповеднике хранится также беловой вариант «Описания...», состоящий из предисловия, развернутой статьи, раскрывающей историю Ученого архива Вологодского общества истории Северного края (автограф А. А. Весловского), и самого описания архива.[46] Сравнение данного белового вариан-

[44] *Зеленин Д. К.* Описание рукописей Ученого архива Имп. Русского географического общества. Пг., 1914—1916. Вып. 1—3.

[45] Отдел письменных источников Вологодского государственного историко-архитектурного художественного музея-заповедника, ф. 157, № 126, л. 68.

[46] Там же, № 24 (машинопись).

та с черновым экземпляром рукописи выявляет некоторые тенденции в редактировании «Описания...», исходящие от самого А. А. Веселовского. Ср.: «№ 85. Частушки Семенцовской волости Вол⟨огодского⟩ у⟨езда⟩, записанные студентом 1-го курса Вологодского педтехникума (фамилия не поставлена). 1923. 4 стр. 16 номеров. Частушки политические, *с критическим отношением к властям* (выделенное курсивом в рукописи вычеркнуто. — *Т. И.*)».[47] Далее следуют приведенные выше частушки, но не три, как в черновом варианте, а только две. Частушка «Яблочко» убрана, что явилось необходимой данью грядущим цензурным требованиям.

В 1926 г. «Описание...» А. А. Веселовского было издано. Однако читателю был представлен отнюдь не тот вариант книги, который задумал автор. «Описание...» уже в корректуре подверглось значительной цензурной правке. В Музее-заповеднике сохранилась корректура, титульный лист которой выглядит следующим образом: «Труды Вологодского общества изучения Северного края. Вып. 1. А. А. Веселовский. Описание рукописей Ученого архива Вологодского общества изучения Северного края. Вологда, 1926. Приложение к № 2 (6) журн⟨ала⟩ „Север"».[48] Подчеркнем, что авторство А. А. Веселовского здесь заявлено на титульном листе. Корректура в основном совпадает с названной выше беловой рукописью «Описания...». В изданной книге — «Труды Вологодского общества изучения Северного края. Ученый архив Вологодского общества изучения Северного края и его научные ценности: Пособие для краеведов» (Вологда, 1926) — имя А. А. Веселовского оказалось снятым. В издании также говорилось, что «Описание...» вследствие отсутствия денежных средств у Общества печатается в сокращении. Думается, что это утверждение не лишено лукавства: на самом деле сокращения были вызваны отнюдь не денежными затруднениями (объем книги уменьшился незначительно), а цензурными требованиями, в результате чего ученый, по-видимому, и снял свое имя с титульного листа книги.

Сопоставление чернового, белового вариантов «Описания», корректуры, с одной стороны, и книги — с другой, свидетельствует о том, что в издании остались описания всех рукописей Общества. В описании дореволюционных рукописей практически не было сделано никаких существенных изменений; в студенческих же записях 1920-х гг., что вполне ожидаемо, сняты

---

[47] Там же, л. 51 об.

[48] Там же, ф. 157, № 25, л. 1.

политически острые частушки. Приведенная выше рукопись № 85 в издании описана так: «№ 85. Частушки Семенцовской волости Вол⟨огодского⟩ у⟨езда⟩, записанные студентом 1-го курса Вологодского педтехникума (фамилия не поставлена), 1923. 4 стр. 16 номеров. Частушки политические».[49] Как видим, здесь сняты и сами тексты антисоветских частушек, и убрана их характеристика — «с отрицат⟨ельным⟩ отношением к власти».

«Описание рукописей по этнографическому краеведению Вологодского общества изучения Северного края», как уже сказано выше, стало поводом для ареста ученого в 1927 г. Нам удалось познакомиться со следственным делом этнографа, хранящимся в Управлении Федеральной службы безопасности России по Вологодской области (УФСБ по ВО, д. № 3714). В постановлении о возбуждении «дела № 15» говорится: «...он, Веселовский, б⟨ывший⟩ профессор И⟨нститута⟩ н⟨ародного⟩ о⟨бразования⟩, устраивал у себя на квартире собрания, где вел агитацию против соввласти, направленную в помощь международной буржуазии, о возникновении войны и неминуемом падении советского правительства» (л. 1). Ордер на производство обыска и арест А. А. Веселовского был выдан 14 июня 1927 г. Из протокола обыска следует, что было «взято для доставления в Вологодский отдел ГПУ следующее: рукописи Веселовского шестнадцать тетрадок (16) и корректура „Труды Вологодского общества изучения Северного края", Вып. 1, принадлежащая А. А. Веселовскому» (л. 3).

16 июня А. А. Веселовский был подвергнут первому допросу. Касаясь своего увольнения с преподавательской работы, он показал следователю: «Оставил преподавательскую деятельность в силу моего старого воспитания, и я считаю себя не подготовленным к преподаванию русской литературы в данное время, когда необходим марксистский подход, но ничуть не потому, что его не разделяю» (л. 6). На квартире А. А. Веселовского, по сведениям следствия, собирался определенный круг вологодской интеллигенции, занимавшейся чтением философских книг, особенно по вопросам религиозной философии. «На собраниях кружка, — настаивал А. А. Веселовский, — политических вопросов мы не задевали» (л. 6 об.). Отрицал ученый и обвинения в разговорах об ожидавшейся войне: «О том, что скоро будет война, а отсюда можно ожидать падения сов⟨етской⟩ власти, никому не говорил. Что касается того, что при

---

[49] Труды Вологодского общества изучения Северного края. Ученый архив Вологодского общества изучения Северного края и его научные ценности: Пособие для краеведов. Вологда, 1926. С. 33.

совласти наука и религия находится в строго ограниченных рамках, этого мнения я не выражал. Я, как человек верующий, в данное время отжил свой век и готовлюсь для перехода в др⟨угой⟩ мир — мир загробный» (там же). На этом протокол первого допроса заканчивается.

В деле имеются также показания двух свидетелей. Владимир Васильевич Воробьев, крестьянин 1897 г. рождения, бывший ученик А. А. Весловского, закончивший педтехникум в 1923 г., отрицал всяческие антисоветские разговоры в кружке А. А. Веселовского (л. 8). Столь же осторожны и показания священника Николая Павловича Вохольского, 1875 г. рождения (л. 9—10). Следственное дело содержит прошение А. А. Веселовского от 9 июля 1927 г. об изменении ареста как меры пресечения на подписку о невыезде (оставлено без изменений) (л. 11) и заявление его жены от 30 июля с просьбой ускорить производство следствия (л. 12).

17 августа 1927 г. А. А. Веселовский был подвергнут второму (и последнему) допросу. На этот раз вопросы следователя касались труда ученого «Описание рукописей по этнографическому краеведению Вологодского общества изучения Северного края», корректура которого была изъята во время обыска. Сокращения в окончательном издании по сравнению с корректурой А. А. Веселовский объяснял необходимостью удешевления книги (л. 15—16). Этот труд А. А. Веселовского (один из самых значительных в его научном наследии) и стал главным пунктом обвинений следствия:

ОБВИНИТЕЛЬНОЕ ЗАКЛЮЧЕНИЕ ПО ДЕЛУ № 15
ПО ОБВИНЕНИЮ ГР⟨АЖДАНИ⟩НА
ВЕСЕЛОВСКОГО АЛЕКСАНДРА АЛЕКСАНДРОВИЧА
ПО СТ⟨АТЬЕ⟩ 58[15] У⟨ГОЛОВНОГО⟩ К⟨ОДЕКСА⟩

Весловский летом 1926 г. написал книгу «Труды Вологодского о⟨бщест⟩ва изучения Северного края — описание рукописей учсного архива». В Введении своем указывает: «...наконец, третий отдел... Увлекшаяся интересным и близким предметом чутко откликнулась на него молодежь, ко мне посыпались записи, которые я с разрешения их авторов и передал в Общество. В результате имеем около 40 работ, не лишенных, разумеется, промахов по малоопытности собирателей, но ценных по времени, которое они обнимают, времени ломки старого миросозерцания, устойчивости его борьбы двух миросозерцаний с значительным пока перевесом прежнего (настоящий крестьянин искони консервативен). Здесь преобладают за-

писи свадебного обряда, наиболее сохранившегося, пребывающего почти неизменным от глубокой старины, и записи частушек, наиболее отражающих пеструю переходную эпоху нашу». В этом-то отделе и постарался Веселовский перегнуть палку и выпятить исключительно плохие стороны, характеризующие новое поколение и ее нравственность, которая с временем революции упала.

Частушки вульгарного характера в отношении руководителей власти. При просмотре указанной работы Веселовского эта часть, по согласованию вопроса с АПО Губкома ВКП(б), была вычеркнута, и труд сократили очень намного. Тогда поскольку[a] международное положение было устойчивое, то Веселовский опасался распространять небылицы и ложные слухи про сов⟨етскую⟩ власть, но только как заслышал, что международное положение начинает колебаться, сразу же поднял свою черносотенную голову и начал распинаться. Особенно выявил себя как противник сов⟨етской⟩ власти в связи с последними событиями в Китае, Англии, убийства Войкова и зам⟨естителя⟩ полномоч⟨ного⟩ представителя в Белоруссии тов⟨арища⟩ Опанского. Будучи в квартире протоиерея Вохольского, Веселовский с великим наслаждением и радостью говорил: «Вот наконец-то дождемся, война скоро, и тут капут жидам. Ну да и пора наконец освободить из плена науку и религию. Ведь ни науке, ни религии нет свободы. Думай и делай только то, что прикажут, не смей думать по-своему, не смей ходить в церковь, иначе вон со службы, отрекайся от религиозных убеждений, если хочешь служить. А сколько в ссылке?» Не забыл также упрекнуть сов⟨етскую⟩ власть и в том, что она ему не разрешила выпустить контрреволюционную книгу: «Я написал книгу, а у меня половину вычеркнули. Вот и порядки». После смерти историка Ивана Николаевича Суворова[50] архивом, согласно существующих законов, у его сестры были изъяты исторические свитки и книги, по этому поводу Веселовский говорил, что «это не меньше, как сделали грабеж. Людей „знающих" не ценят, гоняют как мальчишек. Недаром ненавидят всю эту жидовскую власть. А скоро ей конец. Техника за границей имеет большие достижения, а нашим подзаборникам и не подумать сопротивляться. Вот тогда мы и заживем». Такие слухи распространял Веселовский среди

[a] Так в тексте.

[50] Иван Николаевич Суворов (1860—1926) — вологодский краевед, историк, преподаватель Вологодской духовной семинарии, редактор «Вологодских епархиальных ведомостей» (с 1896 г.), председатель Постоянной церковной археологической комиссии при Вологодском древлехранилище.

«своих людей» строго конспиративно, ибо у него на квартире под видом научных занятий собирался кружок еженедельно по вторникам, где читались якобы только книги по философии, большей частью о религии, обсуждали вопрос о международном положении и неустойчивости сов⟨етской⟩ власти.

Веселовского посещали священники, адм⟨инистративно⟩ ссыльные и б⟨ывшие⟩ педагоги. Люди правого крыла (см. л. д⟨ела⟩ 8, 9).

Привлеченный к следствию в качестве обвиняемого Веселовский Александр Александрович виновным в предъявленном ему обвинении ⟨по⟩ статье 58[15] У⟨головного⟩ к⟨одекса⟩ не признал и пояснил, что он о политических делах никогда ничего не говорил. Как человек глубоко верующий, в данное время отжил свой век и, готовясь для перехода в др⟨угой⟩ мир — загроб⟨ный⟩.[a] В отношении книги указал, что последняя сокращена значительно, т⟨а⟩к к⟨ак⟩ идеологически не могла быть принята в настоящих условиях (л. д⟨ела⟩ 16).

На основании вышеизложенного гр⟨аждани⟩н Веселовский Александр Александрович, 1880 г⟨ода⟩ рождения, сын профессора г. Петербурга, проживающий в Вологде, М⟨алая⟩ Екатерининская ул., д. 29, безработный, ранее занимал кафедру профессора по литературе при И⟨нституте⟩ н⟨ародного⟩ о⟨бразования⟩, но т⟨ак⟩ к⟨ак⟩ Веселовский не мог смириться и преподавать литературу по-новому, т⟨о⟩ е⟨сть⟩ с марксистским подходом, поэтому был уволен. Беспартийный, образование высшее, не судившийся. Живет на средства жены, служащей в типографии ст⟨аршим⟩ корректором. Обвиняется в том, что в связи со сложившимся международным положением вел агитацию против сов⟨етской⟩ власти, направленную в помощь международной буржуазии, и, принимая во внимание, что данных для предания Веселовского суду недостаточно, согласно предписания ПП ОГПУ в ЛВО за № 192904, —

п о с т а н о в и л б ы:

Веселовского из пределов Вологодск⟨ой⟩ губ⟨ернии⟩ выслать в местность по определению Тройки при ПП ОГПУ в ЛВО. Следственное дело за № 15 направить в ПП ОГПУ в ЛВО для рассмотрения во внесудебном порядке, предварительно испросив заключения Волгубпрокурора.

С п р а в к а: Обвиняемого Веселовского Александра Александровича содержать под стражей.

Уполномоченный I-го Отделения (Голубев)

---

[a] Так в тексте.

Согласен: Нач⟨альник⟩ I-го Отделения (Шершевский)

Утверждаю: Нач⟨альник⟩ Волгуботдела ОГПУ (Гайдученов)

(л. 17—18)

Весьма любопытны и некоторые пассажи из характеристики на А. А. Веселовского, написанной начальником I-го Отделения Вологодского ОГПУ в августе 1927 г.: «На квартире Веселовского также занимались и спиритизмом. В результате работы Веселовского один член партии, глубоко начитанный марксист, был склонен к идеализму. Веселовский — наркотик, человек, безусловно, вредный и, как барометр вологодской интеллигенции, враждебно настроенный, не может быть оставлен в Вологодской губернии» (л. 19). В результате следствие 23 августа пришло к следующему решению: «...хотя указанными материалами гр⟨аждани⟩н Веселовский и не изобличен в совершении уголовно наказуемых действий», его необходимо выслать из Вологды в административном порядке (л. 21). Заседание коллегии ОГПУ от 19 сентября 1927 г. определило А. А. Веселовскому ссылку в Сибирь сроком на три года (л. 23). Однако ученому удалось избежать подневольного путешествия. Пока он находился в тюрьме, его жена обратилась за помощью в Академию наук. Из материалов дела следует, что Академия в лице ее непременного секретаря С. Ф. Ольденбурга ходатайствовала о судьбе А. А. Веселовского. Высылка по приказу из Москвы была приостановлена. 14 октября 1927 г. Вологодское ОГПУ докладывало в Москву об освобождении А. А. Веселовского из-под стражи под подписку о невыезде. Через два дня, 16 октября, ученый писал Б. Л. Модзалевскому: «Не знаю, кого благодарить за то, что выпустили из узилища, где просидел 116 дней и чуть было не угодил в Сибирь. Уже подписал бумагу, коей меня сопровождают, и в день высылки в Сибирь из Москвы кто-то заступился. Привлечен был 14 июня по 58^{15} ст⟨атье⟩. Обвинялся в устройстве на дому собраний с целью поддержки международной буржуазии (а были всего-навсего религиозно-философские и даже философские чаепития из 5—6 человек). Теперь освобожден впредь до поправления здоровья (это меня не пугает, т⟨ак⟩ к⟨ак⟩ я насквозь весь болен: тут и психостения, и артрит, и склероз, и грыжа!) и с запрещением также публичного выступления (по краеведению) и выступления в печати.

Составил в прошлом году „Описание рукописей архива Общ⟨ества⟩ Северного края". Общество его издало. И за это

мне на допросах не раз попрекали. Измучились, исстрадались с моей предполагаемой высылкой (жена продавала вещи и теперь продает, ибо влезли в долги) мы оба. Теперь еще не могу прийти в себя, очень нервничаю, и как чуть-чуть поправлюсь, напишу свои воспоминания, ибо навидался я за эти 116 дней всего и вел кое-какие записки. Если вздумаете мне черкнуть (адрес мой: Вологда, Малая Екатерининская, д. 29, кв. 1), пишите осторожно, ибо письма будут перлюстрироваться. ⟨...⟩ Письмо мною послано с оказией». Воспоминания А. А. Веселовского об этой нерадостной странице его жизни нам неизвестны. Скорее всего, они не были написаны.

Александр Александрович Веселовский скончался в Вологде 27 декабря 1936 г.[51]

---

[51] За сведения о дате кончины А. А. Веселовского благодарю заведующую Отделом краеведческой библиографии Вологодской универсальной научной библиотеки Эмму Аристарховну Волкову.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Аббт Т. 147
Абеляр П. 51
Августин Аврелий 51, 52
Аверинцев С. С. 58
Авраамий Суздальский 263
Адрианова-Перетц В. П. 122
Азадовский М. К. 15
Азбелев С. Н. 35, 52, 72, 78
Александр II 229
Александр III 269
Алексеев М. П. 7, 12, 15, 58, 73, 89, 94, 135, 219
Альтман М. С. 97
Альфонсо Мудрый 287, 288
Андерсон У. 51
Андреев М. Л. 58
Андреевский Л. И. 332
Андрей Венгерский 281, 282
Аничков Е. В. 103, 107, 268, 280, 299, 312
Аничков И. В. 312
Аничков Н. М. 276, 277
Аппельрот В. Г. 136
Ариосто Л. 167
Аристотель 26, 51, 100, 136
Артом И. 248
Ару Э. 47
Асколи Г. И. 236
Асмус В. Ф. 136
Асоян А. А. 43
Аспазия 206, 207
Ассман Я. 196, 201
Астафьев В. П. 175
Ауэрбах Э. 49, 50, 53, 55—57, 60
Ахматова А. А. 60

Багно В. Е. 3, 88
Базен Ж. 47
Байрон Дж. Н. Г. 21, 67, 146
Балобанов 309, 310
Бальмонт К. Д. 105, 175
Бантышев 310
Бараг Л. Г. 184
Барак Й. 229
Баранович М. К 143
Барсов Е. В. 161, 165
Бартоли А. 248
Баскаков В. Н. 135
Барч К. 257
Баткин Л. М. 58
Батюшков К. Н. 147
Батюшков Ф. Д. 38, 40, 41, 43, 93, 299
Баумгартен А.-Г. 138
Бахтин М. М. 196
Бедье Ж. 327
Белинский В. Г. 138, 151
Белкин В. П. 87

Белый А. 98, 105
Белькинд Е. Л. 96
Бельшевица В. 206
Бем А. Л. 185, 198
Бембо П. 58
Бёме Я. 145, 149
Бенфей Т. 7, 18, 215, 256
Берд Р. 99
Березовский И. П. 184
Берков П. Н. 135, 219
Берто Ф. 302, 303
Бертран де Борн 61
Бессмертных Л. В. 79, 80, 82, 84
Бехтерева Н. П. 132, 133, 139, 140, 153, 154
Биадене Л. 243
Бланк Г. 47, 58
Бланшо М. 182, 183
Бодянский О. М. 5, 227
Боккаччо Дж. 8, 13, 79, 81—83, 85—87, 89, 94, 95, 233, 234, 260, 262, 324
Бокль Г. 24, 37
Бомбита 295
Бонвезин де ла Рива 243
Борхес Х. Л. 50
Боткин В. П. 271, 292, 293, 296, 297
Ботмер Ф. 139
Бочкова М. Ф. 313
Брандес Г. 215
Бранка В. 85
Браун Ф. А. 39, 299, 304, 326
Браше 235
Брейтингер И.-Я. 139
Брекер У. 155, 156
Бройтман С. Н. 113, 115
Брокгауз Ф.-А. 103
Бруно Дж. 285
Брюсов В. Я. 98
Буассье Г. 309
Будилович А. 298, 299
Булгаков М. А. 157, 158
Бунаков П. Ф. 333
Буслаев Ф. И. 5, 24, 31, 88, 215, 329
Бухаркин П. Е. 142
Буччо да Раналло 237, 257
Бэкон Э. 26
Бэлза И. Ф. 44, 49
Бюхер К. 103, 108

Вавра-Гаштальский В. 226, 229
Вазари Дж. 47
Валли Л. 48, 49
Валлоне А. 60
Вацетис О. 206, 208
Вацуро В. Э. 146, 147, 150, 154
Введенский А. И. 275
Вега Карпьо Л. Ф. де 267, 268, 272—274, 281, 282, 286—292, 294—296, 301, 302, 306
Вегнер Г. 328
Вейнберг П. И. 83
Велес де Гевара Л. 281, 282, 294, 296
Венгеров С. А. 329
Верга Дж. 259
Вергилий 50
Веселовская А. А. 327, 339
Веселовская Е. А. 310, 325, 326
Веселовский А. А. 310, 314, 315, 324—343
Веселовский Алексей А. 329, 331, 332
Веселовский Алексей Н. 20, 265
Викторович В. А. 197
Виланд К.-М. 148
Виленкин В. Я. 60
Вильмар А.-Ф. 215
Винклер Ф. 226, 229
Виноградов Г. С. 73, 312
Виноградова В. Л. 130
Виноградова Т. М. 191
Витте К. 47, 58
Владислав Венгерский 281, 282
Влчек В. 224, 228
Войекова А. А. 64, 66
Войков П. Л. 340
Волкова Э. А. 343
Волошин М. А. 145
Вольнер В. 32, 33
Вольпе Ц. С. 63

Вольтер 19
Воробьев В. В. 339
Воронов П. С. 333
Вохольский Н. П. 339, 340
Воцел Я. Э. 224, 226
Вундт В. 26, 105, 106
Вьель-Кастель Ш. 289, 291
Вяземский П. А. 70, 165

Гавличек-Боровский К. 223, 227
Гайдар А. П. 177
Гайдученов 342
Гайжюнас С. 204
Галек В. 224, 227
Галушкин А. Ю. 98
Ганка В. 221, 227, 228
Гануш И. Я. 224, 228
Гарджолли К. 237, 238, 245, 249, 257
Гарсия Лорка Ф. 208
Гаспари А. 44
Гаспаров Б. М. 194, 195, 202, 203
Гаспаров М. Л. 97, 127
Гассье А. 286, 288
Гачев Г. 43
Гегель Г.-В.-Ф. 138, 216
Гёдеке К. 215
Гедеонова М. Н. 98
Гейне Г. 70
Генигс В. 289, 291
Генон Р. Г. 48
Георгиевский Д. 29
Геради да Прато Д. 241, 242, 251
Гераклит 105
Гербачяускас Ю. А. 206
Гердер И.-Г. 20, 45, 147
Геррита 295
Герцен А. И. 215
Гершензон М. О. 98
Гете И.-В. 20, 21, 39, 69, 138, 145, 146, 148, 150, 156, 207
Гёфлер А. 221, 227
Гиббон Э. 37
Гиберто Ф. 48
Гибсон У. 202
Гильфердинг А. Ф. 32, 33, 225, 229
Гинзбург Л. Я. 151
Глинка В. 224, 228
Глинка М. И. 319
Глухова Е. В. 98, 105
Говенько Т. В. 31
Гоголь Н. В. 153, 178—183, 214
Голенищев-Кутузов И. Н. 44, 55, 56
Голицын М. А. 5, 211
Голицын С. М. 269
Голубев 341
Гомер 51
Гонелли Л. М. 230, 238
Гонсалес Ф. 287, 288
Гораций 328
Горра Э. 284, 285
Горский И. К. 24, 44, 60, 215
Гостев А. А. 187
Гофман Э.-Т.-А. 214
Гоше Р. 218
Грак Ж. 182
Грановский Т. Н. 215
Гребер Г. 266
Гревс И. М. 61
Грегр Э. 226, 229
Грегр Ю. 226, 228, 229
Грей Т. 146
Грессе И.-Т. 215
Грильпарцер Ф. 302
Гримм В. 215
Гримм Э. Д. 304, 305
Гримм Я. 215, 235
Гриммельсгаузен Г.-Я.-К. 145
Грин Р. 305
Гринблат Г. С. 62
Гроос К. 103
Грузинский А. Е. 98
Гуковский Г. А. 62, 63
Гулыга А. В. 156, 157, 159
Гумбольдт А. 19
Гумбольдт В. 103, 104
Гус Я. 221
Гюйо Ж.-М. 103

Даль В. И. 130, 178
Дандис А. 34, 190, 198
Данилевский Р. Ю. 132
Д'Анкона А. 6, 47, 49, 230—266
Данте Алигьери 8, 13, 44—62, 232
Дантон Ж.-Ж. 314—316
Даркевич В. П. 126
Д'Арко Авалле С. 6, 241
Де Бенедетти Д. 257
Де Губернатис А. 6, 250
Дежоб Ш. 266
Дельвиг А. А. 154
Демин А. С. 122
Демокрит 105
Денике Ю. И. 99
Державин Г. Р. 20
Де Санктис Ф. 44, 51
Десницкий В. А. 135
Джираут де Борнейль 61
Джоберти В. 47
Джулиани Дж. 47
Джунта Т. 249
Дзамбрини Ф. 251—253, 254
Дзаникелли Н. 261
Дидро Д. 47
Диц К.-Ф. 284, 285
Дмитриев П. В. 79
Дмитриева Н. Л. 135
Добровский Й. 221, 227
Достоевский Ф. М. 3
Доуха Ф. 224, 228
Дофине Ж. 52, 57
Доценко С. Н. 107
Дрейфус А. 282
Дронке П. 55
Дурдик П. 220
Дымшиц В. А. 97

Евгеньева А. П. 130
Евдокимов А. А. 332
Евсюков В. В. 124
Егорова К. Б. 219
Егунов А. Н. 136
Едемский М. Б. 333
Екатерина II 21
Елагина А. П. 64, 68, 70
Елеонский С. Ф. 161, 328
Елина Н. Г. 44, 233
Еремина В. И. 22, 30, 117
Есенин С. А. 174, 176
Ефрон И.-А. 103

Жданов И. Н. 329
Жекулина В. И. 30
Жеребин А. И. 144
Жильбер Н. 146
Жирмунский В. М. 4, 5, 15, 23, 25, 26, 28, 37, 43, 45, 101, 102, 111, 135, 186, 204, 213
Жолковский А. К. 184, 189, 190, 192
Жуковский В. А. 13—15, 20, 42, 43, 135
Журов П. А. 97

Забелин И. Е. 165
Заболоцкий Н. А. 171, 172
Заборов П. Р. 41, 73, 219, 316
Заикина Е. В. 308
Замбони Ф. 47
Зволянский С. Э. 325
Зейдлиц К. К. 62—72
Зеленин Д. К. 336
Зелинский Ф. Ф. 106
Зенков П. М. 179
Зибрт Ч. 220
Зольгер К.-В.-Ф. 26
Золя Э. 269, 281, 282, 287
Зонтаг А. П. 64
Зотов Н. А. 313

Иваницкий Н. А. 333
Иванов А. А. 179
Иванов Вяч. И. 96—110, 145
Иванова Т. Г. 324
Игнатьев А. А. 310
Изола Г. 235
Иммерман К. 156
Иоанн Богослов 127
Иоанн Златоуст 123, 126, 128
Истрин В. М. 15, 88

Кабашников К. П. 184
Кавелин К. Д. 31
Кадысон М. П. 275
Казелла Ф. А. 248
Каллимах 126
Кальве Э. 284, 285
Кальви Э. 237, 249
Кальдерон де ла Барка П. 291, 304, 305
Камоэнс Л. 286
Кампоамор-и-Кампоосорио Р. 303
Камю А. 205
Кант И. 103, 137, 138, 151, 156
Капнист В. В. 328
Капустин М. Н. 277
Карамзин Н. М. 20
Кардаш Е. В. 183
Кардуччи Дж. 6, 230, 232, 237, 241, 247, 249, 251—254, 256, 257
Карл Х. 229
Карлейль Т. 47
Карсавин Л. П. 61
Кеведо-и-Вильегас Ф. 294—296
Кёлер Р. 232
Келлер Г. А. 247
Кельбинг Е. 247
Кёртинг Г. 284, 285
Кёхлер Р. 235, 247, 261, 266
Кирилл Транквилион 122
Кирпичников А. И. 38
Киселева Л. Н. 62
Китанина Т. А. 184, 197, 199
Китс Дж. 47
Кичин Е. В. 333
Клейгельс Н. В. 314
Клейн И. 168
Клеопин П. И. 312
Клиндворт К. 319, 321, 322
Коган П. С. 82, 308
Коган Ф. 97
Коген Г. 26
Козлов С. Л. 153, 160
Коллар Я. 223, 227
Колумб Х. 208
Компаретти Д. 6, 232, 233
Конвеневоле ди Прато 249
Кондаков Н. П. 329
Кондильяк Э. 181
Коновалов Н. 330, 332
Конрад Н. И. 15
Константин Константинович, великий князь 325
Копосов Н. Е. 184, 190
Корконосенко К. С. 267
Корнель П. 283
Корню Ж. 284, 285
Коскен Э. 17, 29
Котрелев Н. В. 96
Коубек Я. П. 224, 225, 228
Кочеткова Н. Д. 146
Крейд В. 175
Крек Г. 220
Крешини В. 260, 262
Кристева Ю. 192, 195, 196
Кроленко А. А. 82
Крохина Н. П. 99
Кроче Б. 54, 142
Кудрявцев П. Н. 215
Кузина Н. В. 191
Кузмин М. А. 83, 85—87
Кузнецова О. А. 101
Кузьмичев И. К. 143
Кумпан К. А. 82
Курганов Е. Я. 156
Курышева Л. А. 160
Кушнеров И. Н. 81, 83

Ла Баррера-и-Леирадо К. А. 283, 285, 286
Лавров А. В. 101
Лагутина И. Н. 61
Ламанский В. И. 312, 313, 329
Ланге Р. О. 299
Лаппо-Данилевский К. Ю. 96, 97
Латур Л.-А. 285
Латышев В. В. 276, 277
Лахманн К. 236
Леви-Стросс К. 190, 196, 199
Левшин В. А. 161, 167—170
Лезин Б. А. 102—104
Лейбниц Г.-В. 19, 40
Леклерк В. 245
Лемке Л. 247, 248

Ленин В. И. 172, 188
Леонов Л. М. 173—177
Леонтьев А. Н. 187, 188
Леонтьев К. Н. 18
Лепренс де Бомон М. 160
Лермонтов М. Ю. 171, 174, 214
Лесков Н. С. 172—174
Лессинг Г.-Э. 136—139, 142, 148, 157
Лешер 258, 260
Либрехт Ф. 55
Лидфорс Э. 243
Линда Й. 228
Линденбаум М. К. 313
Линденбаум О. М. 313
Лихачев Д. С. 47, 144
Лозинский М. Л. 83, 85—87, 302
Ломоносов М. В. 7, 182
Лонгин 137
Лорд А. Ф. 34
Лосский Н. О. 304, 305
Лотман Ю. М. 12, 196
Луксорий 127
Лысов А. Г. 174, 176
Любимов Н. М. 86, 95

Мадзини Дж. 47
Мазинг Л.-Г. 298, 299
Майков Л. Н. 329
Майоров О. Е. 173
Максимович М. А. 121, 126
Малекарни Ф. 239—240
Малишевский М. П. 99, 100
Малышева Г. В. 312
Ман Н. М. 148
Мандельштам И. Е. 266, 267
Мандельштам О. Э. 9, 130
Мануйлов В. А. 96, 102
Марат Ж.-П. 314, 316
Мардзадури М. 6, 230, 234—239, 250—259, 261, 263
Мариана Х. 286—288
Марков М. Е. 313—316
Маркович В. М. 42, 149
Марло К. 304, 305
Мартини Э. 308
Марцинкявичюс Ю. 206, 208
Масарик Т. 220
Масленников В. Я. 334
Массне Ж. 283—285
Матье М. Э. 119
Мауриня З. 204, 205
Маха К. Г. 224, 228
Мацейна А. 204—206
Мёбиус А.-Ф. 139
Мейер П. 230, 232, 248
Мелетинский Е. М. 15, 113, 187, 190
Менделеев Д. И. 143
Менендес-и-Пелайо М. 269, 289, 291, 292
Метерлинк М. 308
Миклошич Ф. 256
Миковец Ф. Б. 228
Миколайтис-Путинас В. 206—208
Миллер О. Ф. 31, 76
Милль Дж.-С. 24, 40
Мильтон Дж. 300
Михайлов А. В. 37, 138, 139, 217
Михеева Г. В. 329
Мицкевич А. 205, 206
Мишо А. 182
Модзалевский Б. Л. 328, 330, 342
Мойер И. Ф. 64, 67, 68, 71
Мольца Ф. М. 245
Монроуз Л. А. 61, 62
Монтес Ф. 296
Морель-Фасьо А. 268, 269, 275, 280, 281, 284
Морето-и-Каванья А. 282, 285
Морпурго С. 262
Моррей Дж. 212
Мур Э. 47, 58
Мурко М. 220
Муссафия А. 232, 238—240, 243, 245, 246, 249, 256, 266
Мюлленгоф К. 218

Набоков В. В. 35
Нагис Г. 208
Напрстек Ф. 223, 227
Небеский В. Б. 334

Неклюдов С. Ю. 184
Некрасов Н. А. 171
Немцова Б. 224, 228
Непомнящих Н. А. 171
Неруда Я. 224, 228
Нива Ж. 178
Нидерле Л. 220
Никитин П. В. 279, 280
Николаев А. С. 123, 124
Николаева Т. М. 120, 142
Николаевский В. 312
Николай II 269, 278
Николай Кузанский 275
Нистри 231, 244
Новалис Ф.-Л. 149
Новиков Н. В. 184

Обатнин Г. В. 98, 104, 110
Оветт А. 317
Овидий 146, 180
Овсянико-Куликовский Д. Н. 103
Овсянников Ф. В. 313
Овчаренко А. И. 175
Одоевский В. Ф. 214
Озанам А.-Ф. 44—46
Окуджава Б. Ш. 193
Ольденбург С. Ф. 342
Онуа М.-К. 160—170, 302, 303
Ончуков Н. Е. 29
Оссиан 151
Островский А. Н. 283, 302
Оттокар Чешский 281

Палацкий Ф. 221, 223, 225—229
Панофский Э. 57
Панье Л. 236
Парис Г. 232—234, 236, 240, 248, 266
Парни Э. 146
Пасколи Дж. 47
Пастернак Б. Л. 175, 176, 193
Патера А. 220
Пафнутий Исповедник 307, 308
Пеллисер Х. 302, 303
Пенфильд У. Т. 133
Перес Ф. 48, 55
Перетц В. Н. 45
Перикл 207
Петерсон М. Н. 99
Петр I 19
Петрарка Ф. 8, 13, 46, 89, 109, 249, 308
Петров Д. К. 267—310
Петровский Ф. А. 127, 136
Петухов Е. В. 298, 299, 301
Пешков И. В. 187
Пико Э. 266
Писемский А. Ф. 290
Питре Дж. 29, 257
Плавт 302
Платон 100, 136
Платонов А. П. 177
Платонов С. Ф. 304, 305
Плетнев П. А. 64
Плудонис В. 206, 207
Плутарх 137
Плюханова М. Б. 3
Погодин Н. П. 21, 182
Подкорытова Т. И. 110
Подольская Г. Г. 21
Поливанов Л. И. 63, 64
Поливка Ю. 220
Помяловский И. В. 276—279
Пономарев Н. Н. 328
Пономарева С. Д. 328
Попов К. С. 323
Попов С. С. 323
Порукс Я. 206
Поршняков С. Н. 313—315
Постоутенко К. Ю. 104
Потапов Л. П. 125
Потапова З. Н. 250
Потебня А. А. 102—104, 113, 122, 126
Пришвин М. М. 29
Прокопович С. С. 44, 233
Пропп В. Я. 10, 33, 186, 189—191, 198
Протасова Е. А. 69
Протасова-Мойер М. А. 63—65, 67—69, 71
Пруст М. 40
Прянишников П. К. 81, 83

Путилов Б. Н. 10, 15, 185, 187, 189, 198
Пуччи А. 230, 232, 248, 254, 257
Пушкин А. С. 13, 15, 19, 21, 92, 104, 135, 138, 141, 142, 151—153, 158, 214
Пфлегер-Моравский Г. 224, 228
Пушников 310
Пыпин А. Н. 18, 22, 31, 45, 59, 61, 210, 219, 220, 226, 329
Пьяттоли Ш. 263, 265, 266
Пюибюск А.-Л. 289, 291

Раббони Р. 230, 232, 244—246, 248, 250, 255
Радищев А. Н. 20
Райна П. 236, 256, 257, 262, 265
Райнис Я. 205
Райтль Ф. 220
Расин Ж. 283, 302
Рафаева А. В. 187, 191
Ремер К. Г. 312
Ремер К. Я. 312
Ренан Ж.-Э. 222, 227, 317
Ригер Ф. Л. 223, 225—227, 229
Рильке Р.-М. 132, 143
Ричардсон С. 21
Ровда К. И. 219
Ровинский Д. А. 161
Рождественская М. В. 122
Романьоли Г. 248, 250
Ромодановская Е. К. 185, 200
Россеттти Г. 47
Рохас Сорилья Ф. 282, 283
Руссо Ж.-Ж. 146, 151, 178, 180—183
Руссо Л. 46
Руфин Т. 307, 308

Сабина К. 224, 226, 228
Савваитов П. И. 333
Сакулин П. Н. 98, 99
Салупере М. 64
Самойлова Т. А. 191
Светлакова О. А. 35
Светлая К. 224, 228
Сегре Ч. 10
Сельми Ф. 245
Сенека 156
Сервантес М. 59, 145, 294, 295, 307, 308
Сережников В. К. 99
Силантьев И. В. 185, 190, 194, 195, 199—201, 203
Симони П. К. 313
Синицын П. 161, 163—165, 167—170
Скотт В. 21
Сметана Б. 227
Смирнов А. А. 135
Соболевский А. И. 146
Соколов Ю. М. 330
Соколова Л. В. 116, 124
Соколовский А. И. 313, 314
Сократ 136, 208
Солженицын А. И. 172
Соррилья-и-Мораль Х. 303
Соссюр Ф. 119
Спенсер Г. 24, 40, 103, 108
Сперанский М. Н. 327
Срезневский И. И. 309, 329
Стадников Г. В. 16
Старобински Ж. 182
Стасов В. В. 32
Стасова Н. В. 321, 322
Степанищева Т. И. 62
Степанов Г. В. 135
Степановский И. К. 332
Стефан Г. 137
Стороженко Н. И. 5, 226
Строев А. Ф. 160
Субботин С. И. 97
Суворов И. Н. 340
Сугерий 54
Сумароков А. П. 168, 169
Сурков Е. Д. 176

Тамарченко А. В. 96, 97
Тамарченко Г. Е. 96
Тарковский А. А. 59
Тассо Т. 146, 170
Творогов О. В. 115

Тедза Э. 232, 233, 251, 256, 259
Тер-Григорян О. Г. 96, 97, 102
Теренций 302
Тиандер К. Ф. 102, 299
Тик Л. 156
Тиме Г. А. 210, 212
Тирсо де Молина 293
Тихонравов Н. С. 22, 329
Тодоров Ц. 183, 184
Толстой Л. Н. 3, 157, 172
Томашевский Б. В. 10, 193
Томашевский Н. Б. 80
Томпсон Д. 50
Томпсон С. 198
Тонини Л. 47
Топорков А. Л. 24, 31, 34
Тредиаковский В. К. 147, 151
Троцкий Л. Д. 336
Трубецкой Н. С. 18
Тураев С. В. 139
Тургенев А. И. 46, 70, 149, 151
Тургенев И. С. 143, 144, 212
Турн-и-Таксис Р. 226, 229
Турнон К. 221, 227
Тэн И. 24, 26, 143
Тюпа В. И. 192, 196, 199
Тютчев Ф. И. 147, 171

Удольский В. М. 161
Усов М. М. 318, 322, 323
Усова А. С. 316—324
Успенский Ф. И. 329

Фалькенберг Р.-Ф.-О. 268, 275
Фарнхаген фон Энзе Г. 266
Фейербах Л.-А. 215
Феокрит 214
Феофан Грек 127
Феррайоли Г. 248
Фидий 207
Филипп II 287
Финк А. 226, 229
Флобер Г. 143
Флотто Г. 44, 45, 51
Фома Аквинат 52, 57
Фомичев С. А. 147
Фориель К. 44, 45, 47
Форнерон А. 287, 288
Фосс Л. 258
Фрейд З. 40, 142
Фрейденберг О. М. 15, 113, 114, 119, 120, 131
Фридман Н. В. 147
Фридрих II 212
Фридрих К.-Д. 132
Фрич Й. В. 225, 228
Фюссли И.-Г. 139

Хализев В. Е. 36, 37
Хейзинга Й. 57
Херасков М. М. 169
Хлодовский Р. И. 80
Ходзько А. 224, 226, 228
Холшевников В. Е. 153
Хомский Н. 190
Хомяков А. С. 18
Хохолоушек П. 224, 228

Цветаева М. И. 143
Цвикл Й. 229

Чайковский П. И. 158
Чапек Й. 227
Челаковский Ф. Л. 223, 227
Чернышевский Н. Г. 138, 215
Чехов А. П. 175, 193
Чичеров В. И. 30
Чубинский П. П. 121
Чюрленис М. К. К. 107

Шайтанов И. О. 218
Шак А.-Ф. 286, 288, 289
Шаманская Л. П. 150
Шарыпкин Д. М. 124
Шатобриан Ф.-Р. 226, 229
Шафарик П. Й. 221, 226, 228
Шахматов А. А. 29, 327
Шашкова А. Е. 267
Шевырев С. П. 89, 179, 215

Шекспир В. 14, 25, 39, 155, 283, 287, 291, 302, 304
Шелли П. Б. 47
Шеллинг Ф. 268
Шенгели Г. А. 99
Шепелевич Л. Ю. 279, 280, 307, 308
Шервинский С. В. 99
Шерер В. 26, 217, 218
Шерешевский 342
Шеффер А. 289, 291
Шилейко В. К. 60
Шиллер Ф. 103, 146, 148, 150, 151, 157, 300
Шишкин А. Б. 97, 110
Шишмарев В. Ф. 14, 35, 80, 93, 307, 308, 317
Шишмарева А. М. 318, 323, 324
Шишмарева Т. В. 318, 323
Шкловский В. Б. 106, 111
Шлегель Ф. 26
Шлоссер Ф. 47
Шнайдер Ф. 49
Шопен Ф. 319
Шпильгаген Ф. 204
Штейн А. Л. 80, 81, 95, 96
Штейнталь Г. 5, 26, 27, 108, 216—218
Штенцлер А.-Ф. 216
Штернберг Л. Я. 125
Шуман Р. 319

Щеглов Ю. К. 189, 190, 192

Эдельман Г. 140
Эйгес И. 98
Эккерман И.-П. 148
Эко У. 50, 54
Элиаде М. 125
Эльзон М. Д. 103
Энг Я. 192, 193
Эпикур 137
Эрбен К. Я. 224, 227, 228
Эрсен Ф. 302, 303
Эспронседа Х. 303
Эткинд Е. Г. 97, 151, 159

Юдина М. В. 319, 322
Юйар-Бреоль Ж.-Л.-А. 57
Юльг Б. 256
Юм Д. 181, 182
Юнг К.-Г. 40
Юнг Э. 146, 151
Юнгманн Й. 221, 227

Яблоков Е. А. 191
Яблонский Б. 224, 228
Ягич И. В. 11, 13, 94, 234, 329
Языков Н. М. 178
Якимова Л. П. 176
Якобсон Л. 48
Якобсон Р. О. 190
Янушкевич А. С. 63

Alberti L. B. 240
Alt P.-A. 143, 145
Ammerlahn H. 139
Antonelli A. 251

Bendinelle Predelli M. 231
Bonucci A. 240

Caesar M. 58
Cudini P. 247
Curti L. 232

Daudet A. 283, 285
Defrance A. 160
Dionisotti C. 232
Duggan A. E. 160, 162

Field A. 35
Foscolo U. 46
Foster K. 57
Fuentes 295

Geyer Chr. 140
Gokcen A.-M. 243

Gross K. 156

Hartzebbush J.-E. 293
Hee-Ju Kim 139
Holsti K. 197
Howard J. E. 62
Husserl E. 145

Iser W. 156

Jackson R. L. 97

Kesting M. 143
Kluckhohn P. 145

Mallinger L. 283, 285
Marangoni M. 251
Marbach E. 145
Meyer J.-B. 218
Muncker F. 137
Muschg A. 139

Nelson L. 97
Novati F. 238

Pasquini E. 251
Pedrini R. 251
Perrin J.-F. 160
Pessina Longo H. 233
Petrucci L. 266
Pozza O. 220

Sade D.-A.-F. 6, 241
Stendhal F. 182
Storer M.-E. 160

Vaihinger H. 157
Veglia M. 251

Wilpert G. 156

СОДЕРЖАНИЕ

I

В. Е. Багно, М. Б. Плюханова. А. Н. Веселовский: актуальные аспекты наследия 3

Г. В. Стадников. Теория «встречных течений» А. Н. Веселовского и проблемы национального развития литератур . 16

В. И. Еремина. К проблеме исторической поэтики фольклора 22

О. А. Светлакова. Лекционные курсы А. Н. Веселовского как историко-литературная концепция 35

А. А. Асоян. А. Н. Веселовский и дантология XIX—XX вв. 43

Л. Н. Киселева, Т. Н. Степанищева. К источникам книги А. Н. Веселовского о В. А. Жуковском (К. К. Зейдлиц) . 62

С. Н. Азбелев. Труд А. Н. Веселовского «Южнорусские былины»: проблемы издания . . . 72

П. В. Дмитриев. Некоторые проблемы современного издания «Декамерона». (Заметки редактора) 79

В. Е. Багно. А. Н. Веселовский как художник слова . . 88

К. Ю. Лаппо-Данилевский. Труды А. Н. Веселовского и бакинские лекции Вяч. Иванова по поэтике 96

Т. И. Подкорытова. Три варианта отрицательного параллелизма в «Слове о полку Игореве» с точки зрения исторической поэтики 110

Р. Ю. Данилевский. «Сердечное воображение» как элемент творчества 132

Л. А. Курышева. Сказка мадам д'Онуа об острове Блаженства в русской рукописной и печатной традиции XVIII в. 160

Н. А. Непомнящих. К истории мотива поваленного дерева в русской литературе XIX—XX вв. 171

Ж. Нива. Гоголь и Руссо: об одном психологическом инварианте 178

Е. В. Кардаш. «Мир, которому есть что сказать о себе». (К вопросу о поэтике литературного мотива) 183
С. Гайжюнас. Образ Прометея в балтийских литературах 204

II

Г. А. Тиме. Первые немецкие впечатления А. Н. Веселовского 210
Неизданная статья А. Н. Веселовского. *Публикация К. Б. Егоровой и П. Р. Заборова* 219
Л. М. Гонелли. А. Н. Веселовский и Алессандро Д'Анкона 230
«Настоящий культурный инстинкт». (Переписка А. Н. Веселовского и Д. К. Петрова). *Публикация К. С. Корконосенко* 267
А. А. Игнатьев. А. Н. Веселовский и его окружение в Боровичском крае 310
Из воспоминаний об А. С. Усовой. *Публикация П. Р. Заборова* 316
Т. Г. Иванова. Два ареста А. А. Веселовского 324

Указатель имен . 344

АЛЕКСАНДР ВЕСЕЛОВСКИЙ. АКТУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ НАСЛЕДИЯ

Исследования и материалы

Утверждено к печати
Институтом русской литературы (Пушкинский Дом)
Российской академии наук

Редактор издательства *Т. А. Лапицкая*
Художник *Л. А. Яценко*
Технический редактор *Е. Г. Коленова*
Корректоры *Н. И. Журавлева*, *Л. Д. Колосова* и *М. Н. Сенина*
Компьютерная верстка *Т. Н. Поповой*

Лицензия ИД № 02980 от 06 октября 2000 г. Сдано в набор 16.03.11.
Подписано к печати 05.10.11. Формат 60×90 1/16. Бумага офсетная.
Гарнитура Таймс. Печать офсетная. Усл. печ. л. 20.5. Уч-изд. л. 22.0.
Тираж 400 экз. Тип. зак. № 3996. С 185

Санкт-Петербургская издательская фирма «Наука» РАН
199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 1
E-mail: main@nauka.nw.ru
Internet: www.naukaspb.com

Первая Академическая типография «Наука»
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12

ISBN 978-5-02-025223-3