

**РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ НАУКАМ
ОТДЕЛЕНИЕ ИСТОРИКО-
ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК
СЕКЦИЯ ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ РАН**

ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№ 37

Издается с сентября 1993 г.



**МОСКВА
2015**

Главный редактор
А.Н. Николюкин – д-р филол. наук

Редакция:

А.И. Чагин – д-р филол. наук (зам. главного редактора)
Е.А. Цурганова – канд. филол. наук,
Т.Г. Юрченко (ответственный редактор)
А.В. Голубков (ученый секретарь)

Редакционный совет:

В.Н. Аношкина – д-р филол. наук, *И.Л. Волгин* – д-р филол. наук, *И.Л. Галинская* – д-р филол. наук, *Н.В. Королёва* – д-р филол. наук, *О.А. Коростелёв* – канд. филол. наук, *Т.Н. Красавченко* – д-р филол. наук, *И.В. Логвинова* – канд. филол. наук, *А.Е. Махов* – д-р филол. наук, *П.В. Палиевский* – д-р филол. наук, *А.Н. Сенкевич* – д-р филол. наук, *Л.В. Скворцов* – д-р филос. наук, *В.Н. Терёхина* – д-р филол. наук, *В.М. Толмачёв* – д-р филол. наук, *Е.П. Чельшев* – академик РАН

Литературоведческий журнал № 37: Науч. журн. / РАН. ИНИОН; Отд-ние ист.-филол. наук. Секция языка и лит.; Гл. ред. Николюкин А.Н. – М.: ИНИОН, 2015. – 308 с.

В журнале публикуются научные статьи по истории отечественной и зарубежной литературы, по теории литературы, а также хроника литературной жизни и библиография по литературоведению.

Рукописи представляются в редакцию в печатном и электронном виде. К тексту статьи прилагаются: краткая аннотация на русском и английском языках и список ключевых слов, а также справка об авторе с указанием ученой степени, должности, места работы и контактной информации. Публикуемые рукописи рецензируются. Плата с аспирантов за публикацию рукописей не взимается.

The Journal of Literary History publishes articles and essays on the history of Russian and foreign literature, theory of poetry, as well as literary chronicle and bibliography. The manuscripts are reviewed. The articles by postgraduates are published gratis.

Номер журнала, приуроченный к 750-летию рождения Данте Алигьери (1265–1321), включает статьи, посвященные отдельным проблемам творчества поэта, анализу историко-культурного контекста эпохи, влиянию его поэтического наследия на дальнейшее развитие литературы.

Для литературоведов, культурологов, преподавателей и студентов высших учебных заведений.

Журнал входит в систему elibrary.ru

ББК 83

СОДЕРЖАНИЕ

К 750-летию рождения Данте

<i>А.А. Илюшин.</i> Из Ада через Чистилище в Рай	5
<i>Е.В. Лозинская.</i> «Солнце итальянской поэзии», или У истоков дантологии (Комментарии к «Комедии» в эпоху Треченто).....	29
<i>А.В. Топорова.</i> К вопросу о жанре «Новой жизни» Данте	64
<i>И.В. Логвинова.</i> Людвиг Тик и Данте.....	75
<i>В.Л. Коровин.</i> «Над их бровями надпись ада...»: (О шуточной цитации Данте в «Евгении Онегине» и ее незамеченном образце в «Тавриде» С.С. Боброва)	82
<i>В.Т. Олейник.</i> Данте и Лермонтов.....	89
<i>А.С. Курилов.</i> В.Г. Белинский и Данте: Из истории отечественной аксиологии	105
<i>В.В. Полонский.</i> Русский Данте конца XIX – первой половины XX в.: Опыты рецепции и интерпретации классики до и после революционного порога	111
<i>М. Оклот.</i> Поэтическая онтология комментария: Диалог с В. Розановым в «Разговоре о Данте» О. Мандельштама.....	131
<i>Т.М. Миллионщикова.</i> Данте в России XIX – начала XX в. глазами литературоведов Великобритании и США	155
<i>А.Н. Николюкин.</i> Слушая Данте.....	173
<i>Н.В. Захарова.</i> Переводы «Божественной комедии» Данте в Китае.....	180

История литературы

Литературный комментарий к роману Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль». Книга вторая: «Пантагрюэль» / Составление <i>А.В. Журбиной</i>	190
--	-----

Публикации

<i>В.В. Розанов</i> . Тайна. Из записной книжки писателя (главы XVII–XXV) / Публикация и комментарии А.Н. Николюкина, текстологич. подготовка И.В. Логвиновой	223
Коротко об авторах	306

К 750-ЛЕТИЮ РОЖДЕНИЯ ДАНТЕ

А.А. Илюшин

ИЗ АДА ЧЕРЕЗ ЧИСТИЛИЩЕ В РАЙ

Аннотация

Сопоставляем понятия пересказа и перевода применительно к «Комедии» Данте. Воспроизводим пересказ и фрагменты перевода.

Ключевые слова: пересказ, перевод, Данте, «Божественная комедия».

Ilyushin A.A. From Hell through Purgatory to Paradise

Summary. Translation and paraphrase in relation to the «Divine Comedy» by Dante: the publication of the Russian-language retelling and some fragments of translation.

Текущий юбилейный 2015-й год: «суровый Дант» празднует свое 750-летие. По странному стечению обстоятельств, в этом же году исполнилось 75 лет одному из его русских переводчиков. Магия круглых цифр ($750:75=10$) и числовых совпадений (или соответствий) побуждает усматривать в них некую метасимволику скрытых смыслов и значений. Как бы то ни было, сверстникам моим позволительно радоваться тому, что они дожили до такого юбилейного года Данте Алигьери.

В России творения великого флорентийца переводились многократно. С особым тщанием предлагали «Божественную комедию» – как высочайшее достижение ее автора. Бывали в этой области удачные попытки, бывали и «так себе». Однако речь в данном случае пойдет не о них, а об опыте краткого прозаического пересказа знаменитой поэмы (она хоть и «Комедия», но и поэма, даже «священная поэма», как называл ее сам Данте). Занятный жанр. Его не заменить другими, будь то полный перевод произве-

дения или примечания и комментарии к нему, а также предисловия и послесловия, книги и статьи и пр. У пересказа своя соблазнительная прелесть: пересоздать иноязычный стихотворный текст так, чтобы, отказавшись от стиховых форм (ритмики, рифмовки, строфики), тем не менее произвести впечатление художественности, пусть даже иллюзорное. Всё это ради и во имя лаконизма.

Признаком «хорошего тона» стала некая неприязнь скептиков к жанру пересказа. Излагать стихи прозой значит портить их. Что ж, в этом есть некоторая доля правды. Попробуйте пересказать лирическую миниатюру – скорее всего получится просто смешно. Но «Комедия» Данте не миниатюра. При всем том что в ней много лиризма, она и эпична, и многосюжетна, а сюжеты не так уж трудно описывать и пересказывать. Как и кому такое может пригодиться? Разве что экзаменуемому по зарубежной литературе в качестве шпаргалки (ведь сообщено содержание каждой песни). Однако нет, здесь возникают цели и перспективы более серьезные. К тому же некоторые теоретики литературы справедливо полагают, что художественный пересказ (равно как и художественный перевод) умеет становиться формами научной интерпретации поэтических текстов.

Не всегда кажутся оптимальными рубрикация и сочетаемость текстов оригинала внутри излагаемого произведения. Может казаться, что такой-то сюжет завершен в концовке такой-то песни, когда предводитель бесов издал своею задницей непристойный звук. И это еще не все, поскольку продолжение данной темы следует в начале следующей песни, где сообщается, каким же все-таки оглушительно громким был этот неприличный звук – и это еще до того, как автор приступил к разработке другой очередной темы. Тут уж пересказчику приходится либо нарушить рубрикацию, или, согласно принятому решению, приравнять сотню нумерованных абзацев пересказа ста песням оригинала, тоже нумерованным. Ср. с эпизодом Уголино, который тоже не уместился во фрагменте одной песни, а потребовал двух соседних (сперва поменьше и потом побольше).

Пересказчик, судя по всему, не должен остаться безучастным к проблемам синонимии, т.е. к выбору предпочтительного слова в синонимическом ряду, если таковой имеется. Или в синонимической паре решить, что в данном контексте уместнее:

«звезды» или «светила», «престол» или «трон», «жопа» или «задница»... И еще – насчет цитации: допустимы ли вообще в пересказе «Комедии» цитаты из его русскоязычного перевода, если последний абсолютно точен, можно сказать дословен. Кажется, а почему бы и нет. Заключительные строки «Чистилища» и «Рая» – соответственно «Чист и достоин подняться на звезды» и «Любовь, что движет и солнце, и звезды» не что иное, как точный перевод с итальянского, и они же входят в предлагаемый пересказ «Комедии».

Вопросов много, ответов меньше – не сложились еще правила игры в Пересказ поэзии. Приближаясь к завершению этого вступительного очерка, вновь открываем «Комедию» на первой странице, начинаем читать первую терцину: «На полдороге жизни...» Допустим, читатель не знает, какой именно возраст человеческой жизни считался «срединным» (35-летний). Но пересказчик и не должен ему это разъяснять. Это дело комментатора. Каждому свое. Распределение труда. Читаем дальше. «Я заблудился...» Недоумения продолжаются. Непонятно, кто такой этот «я»: автор или персонаж, или и то и другое вместе. И опять-таки это не должно так или иначе озаботить пересказчика, роль которого в судьбе произведения определится позже – когда все завершится и свершится, события произойдут и гений Данте обретет взыскуемое бессмертие.

Перейдем же к пересказу.

Данте Алигьери

Божественная комедия

Ад

1. На полдороге жизни я – Данте – заблудился в дремучем лесу. Страшно, кругом дикие звери – аллегории пороков; деться некуда. И тут является призрак, оказавшийся тенью любимого мною древнеримского поэта Вергилия. Прошу его о помощи. Он обещает увести меня отсюда в странствия по загробному миру, с тем чтобы я увидел Ад, Чистилище и Рай. Я готов следовать за ним.

2. Да, но по силам ли мне такое путешествие? Я оробел и заколебался. Вергилий укорил меня, рассказав, что сама Беатриче (моя покойная возлюбленная) снизошла к нему из Рая в Ад и просила быть моим проводником в странствиях по загробью. Если так, то нельзя колебаться, нужна решимость. Веди меня, мой учитель и наставник! Над входом в Ад надпись, отнимающая всякую надежду у входящих. Мы вошли. Здесь, прямо за входом, стонут жалкие души не творивших при жизни ни добра, ни зла. Далее река Ахерон. Через нее свирепый Харон перевозит на лодке мертвецов. Нам – с ними. «Но ты же не мертвец!» – гневно кричит мне Харон. Вергилий усмирил его. Поплыли. Издали слышен грохот, дует ветер, сверкнуло пламя. Я лишился чувств...
3. Первый круг Ада – Лимб. Тут томятся души некрещеных младенцев и славных язычников – воителей, мудрецов, поэтов (в их числе и Вергилия). Они не мучаются, а лишь скорбят, что им как нехристианам нет места в Раю. Мы с Вергилием примкнули к великим поэтам древности, первый из которых Гомер. Степенно шли и говорили о неземном.
4. У спуска во второй круг подземного царства демон Минос определяет, какого грешника в какое место Ада надлежит низвергнуть. На меня он отреагировал так же, как Харон, и Вергилий так же его усмирил. Мы увидели уносимые адским вихрем души сладострастников (Клеопатра, Елена Прекрасная и др.). Среди них Франческа, и здесь неразлучная со своим любовником. Безмерная взаимная страсть привела их к трагической гибели. Глубоко сострадав им, я вновь лишился чувств.
5. В круге третьем свирепствует звероподобный пес Цербер. Залаял было на нас, но Вергилий усмирил и его. Здесь валяются в грязи, под тяжелым ливнем, души грешивших обжорством. Среди них мой земляк, флорентиец Чакко. Мы разговорились о судьбах родного города. Чакко попросил меня напомнить о нем живым людям, когда вернусь на землю.

6. Демон, охраняющий четвертый круг, где казнят расточителей и скупцов (среди последних много духовных лиц – папы, кардиналы), – Плутос. Вергилию тоже пришлось его осадить, чтобы отвязался. Из четвертого спустились в пятый круг, где мучаются гневные и ленивые, погрязшие в болотах Стигийской низины. Подошли к какой-то башне.
7. Это целая крепость, вокруг нее обширный водоем, в челне – гребец, демон Флегий. После очередной перебранки сели к нему, плывем. Какой-то грешник попытался уцепиться за борт, я его обругал, а Вергилий отпихнул.
Перед нами адский город Дит. Всякая мертвая нечисть мешает нам в него войти. Вергилий, оставив меня (ох, страшно одному!), пошел узнать, в чем дело, вернулся озабоченный, но обнадеженный.
8. А тут еще и адские фурии перед нами предстали, угрожая. Выручил внезапно явившийся небесный посланник, обуздавший их злобу. Мы вошли в Дит. Всюду объятые пламенем гробницы, из которых доносятся стоны еретиков. По узкой дороге пробираемся между гробницами.
9. Из одной гробницы вдруг выросла могучая фигура. Это Фарината, мои предки были его политическими противниками. Во мне, услышав мою беседу с Вергилием, он угадал по говору земляка. Гордец, казалось, он презирает всю бездну Ада. Мы заспорили с ним, а тут из соседней гробницы высунулась еще одна голова: да это же отец моего друга Гвидо! Ему померещилось, что я мертвец и что сын его тоже умер, и он в отчаянии упал ниц. Фарината, успокой его; жив Гвидо!
10. Близ спуска из шестого круга в седьмой, над могилой папы-еретика Анастасия, Вергилий объяснил мне устройство оставшихся трех кругов Ада, сужающихся книзу (к центру земли), и какие грехи в каком поясе какого круга караются.
11. Седьмой круг сжат горами и охраняем демоном-полубыком Минотавром, грозно заревевшим на нас. Вергилий прикрикнул на него, и мы поспешили отойти по-

дальше. Увидели кипящий кровью поток, в котором варятся тираны и разбойники, а с берега в них кентавры стреляют из луков. Кентавр Несс стал нашим провожаемым, рассказал о казнимых насильниках и помог перейти кипящую реку вброд.

12. Кругом колючие заросли без зелени. Я сломал какую-то ветку, а из нее заструилась черная кровь, и ствол застонал. Оказывается, эти кусты – души самоубийц (насильников над собственной плотью). Их клюют адские птицы Гарпии, топчут мимо бегущие мертвецы, причиняя им невыносимую боль. Один растоптанный куст попросил меня собрать сломанные сучья и вернуть их ему. Выяснилось, что несчастный – мой земляк.
13. Я выполнил его просьбу, и мы пошли дальше. Видим – песок, на него сверху слетают хлопья огня, опалая грешников, которые кричат и стонут – все, кроме одного: тот лежит молча. Кто это? Царь Капаней, гордый и мрачный безбожник, сраженный богами за свою строптивость. Он и сейчас верен себе: либо молчит, либо громогласно клянет богов. «Ты сам себе мучитель!» – перекричал его Вергилий...
14. А вот навстречу нам, мучимые огнем, движутся души новых грешников. Среди них я с трудом узнал моего высокочтимого учителя Брунетто Латини. Он среди тех, кто повинен в склонности к однополой любви. Мы разговорились. Брунетто предсказал, что в мире живых ждет меня слава, но будут и многие тяготы, перед которыми нужно устоять. Учитель завещал мне беречь его главное сочинение, в котором он жив, – «Клад».
15. И еще трое грешников (грех – тот же) пляшут в огне. Все флорентийцы, бывшие уважаемые граждане. Я поговорил с ними о злосчастиях нашего родного города. Они просили передать живым землякам, что я видел их. Затем Вергилий повел меня к глубокому провалу в восьмой круг. Нас спустит туда адский зверь. Он уже лезет к нам оттуда.
16. Это пестрый хвостатый Герион. Пока он готовится к спуску, есть еще время посмотреть на последних му-

чеников седьмого круга – ростовщиков, мающихся в вихре пылающей пыли. С их шей свисают разноцветные кошельки с разными гербами. Разговаривать я с ними не стал. В путь! Усаживаемся с Вергилием верхом на Гериона и – о ужас! – плавно летим в провал, к новым мукам. Спустились. Герион тотчас же улетел.

17. Восьмой круг разделен на десять рвов, называемых Злопазухами. В первом рву казнятся сводники и соблазнительницы, во втором – льстецы. Сводников зверски бичуют рогатые бесы, льстецы сидят в жидкой массе смрадного кала – вонь нестерпимая. Кстати, одна шлюха наказана здесь не за то, что блудила, а за то, что льстила любовнику, говоря, что ей хорошо с ним.
18. Следующий ров (третья пазуха) выложен камнем, пестреющим круглыми дырами, из которых торчат горящие ноги высокопоставленных духовных лиц, торговавших церковными должностями. Головы же и туловища их зажаты скважинами каменной стены. Их преемники, когда умрут, будут так же на их месте дрыгать пылающими ногами, полностью втеснив в камень своих предшественников. Так объяснил мне папа Орсини, поначалу приняв меня за своего преемника.
19. В четвертой пазухе мучаются прорицатели, звездочеты, колдуньи. У них скручены шеи так, что, рыдая, они орошают себе слезами не грудь, а зад. Я и сам зарыдал, увидев такое издевательство над людьми, а Вергилий пристыдил меня; грех жалеть грешников! Но и он с сочувствием рассказал мне о своей землячке, прорицательнице Манто, именем которой была названа Мантуя – родина моего славного наставника.
20. Пятый ров залит кипящей смолой, в которую черти Злохваты, черные, крылатые, бросают взяточников и следят, чтобы те не высывались, а не то подденут грешника крючьями и отделают самым жестоким образом. У чертей клички: Злохвост, Косокрылый и пр. Часть дальнейшего пути нам придется пройти в их жуткой компании. Они кривляются, показывают языки, их шеф произвел задом оглушительный непристойный звук.

21. Такого звука я еще не слыхивал! Мы идем с ними вдоль канавы, грешники ныряют в смолу – прячутся, а один замешкался, и его тут же вытащили крючьями, собираясь терзать, но позволили прежде нам побеседовать с ним. Бедняга хитростью усыпил бдительность Злохватов и нырнул обратно – поймать его не успели. Раздраженные черти подрались между собой, двое свалились в смолу.
22. В суматохе мы поспешили удалиться, но не тут-то было! Они летят за нами. Вергилий, подхватив меня, еле-еле успел перебежать в шестую пазуху, где они не хозяева. Здесь лицемеры изнывают под тяжестью свинцовых позолоченных одежд. А вот распятый (прибитый к земле колами) иудейский первосвященник, настаивавший на казни Христа. Его топчут ногами отяжеленные свинцом лицемеры.
23. Труден был переход: скалистым путем – в седьмую пазуху. Тут обитают воры, кусаемые чудовищными ядовитыми змеями. От этих укусов они рассыпаются в прах, но тут же восстанавливаются в своем обличье. Среди них Ванни Фуччи, обокравший ризницу и сваливший вину на другого.
24. Человек грубый и богохульствующий: Бога послал «на фиг», воздев кверху два кукиша. Тут же на него набросились змеи (люблю их за это). Потом я наблюдал, как некий змей сливался воедино с одним из воров, после чего принял его облик и встал на ноги, а вор уполз, став пресмыкающимся гадом. Чудеса! Таких метаморфоз не отыщите и у Овидия.
25. Ликуй, Флоренция: эти воры – твоё отродье! стыдно... А в восьмом рву обитают коварные советчики. Среди них Улисс (Одиссей), его душа заточена в пламя, способное говорить! Так, мы услышали рассказ Улисса о его гибели: жаждущий познать неведомое, он уплыл с горсткой смельчаков на другой конец света, потерпел кораблекрушение и вместе с друзьями утонул вдали от обитаемого людьми мира.
26. Другой говорящий пламень, в котором скрыта душа не назвавшего себя по имени лукавого советчика, рассказал

мне о своем грехе: этот советчик помог римскому папе в одном несправедливом деле – рассчитывая на то, что папа отпустит ему его преступление. К простодушному грешнику небеса терпимее, чем к тем, кто надеется спастись покаянием. Мы перешли в девятый ров, где казнят сеятелей смуты.

27. Вот они, зачинщики кровавых раздоров и религиозных смут. Дьявол увечит их тяжелым мечом, отсекает носы и уши, дробит черепа. Тут и Магомет, и побуждавший Цезаря к гражданской войне Курион, и обезглавленный воин-трубадур Бертран де Борн (голову в руке несет, как фонарь, а та восклицает: «Горе!»).
28. Далее я встретил моего родича, сердитого на меня за то, что его насильственная смерть осталась неотомщенной. Затем мы перешли в десятый ров, где алхимики маются вечным зудом. Один из них был сожжен за то, что шутил хвастался, будто умеет летать, – стал жертвой доноса. В Ад же попал не за это, а как алхимик.
29. Здесь же казнятся те, кто выдавал себя за других людей, фальшивомонетчики и вообще лгуны. Двое из них подрались между собой и потом долго бранились (мастер Адам, подмешивавший медь в золотые монеты, и древний грек Синон, обманувший троянцев). Вергилий упрекнул меня за любопытство, с которым я слушал их.
30. Наше путешествие по Злопазухам заканчивается. Мы подошли к колодцу, ведущему из восьмого круга Ада в девятый. Там стоят древние гиганты, титаны. В их числе Немврод, злобно крикнувший нам что-то на непонятном языке, и Антей, который по просьбе Вергилия спустил на своей огромной ладони нас на дно колодца, а сам тут же распрямился.
31. Итак, мы на дне вселенной, близ центра земного шара. Перед нами ледяное озеро, в него вмерзли предавшие своих родных. Одного я случайно задел ногою по голове, тот заорал, а себя назвать отказался. Тогда я вцепился ему в волосы, а тут кто-то окликнул его по имени. Негодяй, теперь я знаю, кто ты, и расскажу о тебе людям! А он: «Ври, что хочешь, про меня и про других!» А вот

ледяная яма, в ней один мертвец грызет череп другому. Спрашиваю: за что?

32. Оторвавшись от своей жертвы, он ответил мне. Он, граф Уголино, мстит предавшему его бывшему единомышленнику, архиепископу Руджьери, который уморил его и его детей голодом, заточив их в Пизанскую башню. Нестерпимы были их страдания, дети умирали на глазах отца, он умер последним. Позор Пизе! Идем далее. А это кто перед нами? Альбериго? Но он же, насколько я знаю, не умирал, так как же оказался в Аду? Бывает и такое: тело злодея еще живет, а душа уже в преисподней.
33. В центре земли вмерзший в лед властитель Ада Люцифер, низверженный с небес и продолбивший в падении бездну преисподней, обезображенный, трехликий. Из первой его пасти торчит Иуда, из второй Брут, из третьей Кассий, Он жует их и терзает когтями. Хуже всех приходится самому гнусному предателю – Иуде. От Люцифера тянется скважина, ведущая к поверхности противоположного земного полушария. Мы протиснулись в нее, поднялись на поверхность и увидели звезды.

Чистилище

1. Да помогут мне Музы воспеть второе царство! Его страж старец Катон встретил нас неприветливо: кто такие? как смели явиться сюда? Вергилий объяснил и, желая умиловить Катона, тепло отозвался о его жене Марции. При чем здесь Марция? Пройдите к берегу моря, умыться надо! Мы пошли. Вот она, морская даль. А в прибрежных травах – обильная роса. Ею Вергилий смыл с моего лица копоть покинутого Ада.
2. Из морской дали к нам плывет управляемый ангелом челн. В нем души усопших, которым посчастливилось не попасть в Ад. Причалили, сошли на берег, и ангел уплыл. Тени прибывших столпились вокруг нас, и в одной я узнал своего друга, певца Козеллу. Хотел обнять его, но ведь тень бесплотна – обнял самого себя. Козелла по моей просьбе запел про любовь, все заслушались, но

тут появился Катон, на всех накричал (не делом занялись!), и мы заспешили к горе Чистилища.

3. Вергилий был недоволен собою: дал повод накричать на себя... Теперь нам нужно разведать предстоящую дорогу. Посмотрим, куда двинутся прибывшие тени. А они сами только что заметили, что я-то не тень: не пропускаю сквозь себя свет. Удивились. Вергилий все им объяснил. «Идите с нами», – пригласили они.
4. Итак, спешим к подножию чистилищной горы. Но все ли спешат, всем ли так уж не терпится? Вон близ большого камня расположилась группа не очень торопящихся к восхождению наверх: мол, успеется; лезь тот, кому неймется. Среди этих ленивцев я узнал своего приятеля Белакву. Приятно видеть, что он, и при жизни враг всякой спешки, верен себе.
5. В предгорьях Чистилища мне довелось общаться с теньями жертв насильственной смерти. Многие из них были изрядными грешниками, но, прощаясь с жизнью, успели искренне покаяться и потому не попали в Ад. То-то досада для дьявола, лишившегося добычи! Он, впрочем, нашел как отыгаться: не обрета власти над душою раскаявшегося погибшего грешника, надругался над его убитым телом.
6. Неподалеку от всего этого мы увидели царственно-величественную тень Сорделло. Он и Вергилий, узнав друг в друге поэтов-земляков (мантуанцев), братски обнялись. Вот пример тебе, Италия, грязный бордель, где напрочь порваны узы братства! Особенно ты, моя Флоренция, хороша, ничего не скажешь... Очнись, посмотри на себя...
7. Сорделло согласен быть нашим проводником к Чистилищу. Это для него большая честь – помочь высокочтимому Вергилию. Степенно беседуя, мы подошли к цветущей ароматной долине, где, готовясь к ночлегу, расположились тени высокопоставленных особ – европейских государей. Мы издали наблюдали за ними, слушая их согласное пение.

8. Настал вечерний час, когда желанья влекут отплывших обратно, к любимым, и вспоминаешь горький миг прощанья; когда владеет печаль пилигримом и слышит он, как перезвон далекий плачет навзрыд о дне невозвратимом... В долину отдыха земных властителей заполз было коварный змей соблазна, но прилетевшие ангелы изгнали его.
9. Я прилег на траву, заснул и во сне был перенесен к вратам Чистилища. Охранявший их ангел семь раз начертал на моем лбу одну и ту же букву – первую в слове «грех» (семь смертных грехов; эти буквы будут поочередно стерты с моего лба по мере восхождения на чистилищную гору). Мы вошли во второе царство загробья, ворота закрылись за нами.
10. Началось восхождение. Мы в первом круге Чистилища, где искупают свой грех гордецы. В посрамление гордыни здесь воздвигнуты изваяния, воплощающие идею высокого подвига – смирения. А вот и тени очищающихся гордецов: при жизни несгибаемые, здесь они в наказание за свой грех гнутся под тяжестью наваленных на них каменных глыб.
11. «Отче наш...» – эту молитву пели согбенные гордецы. Среди них – художник-миниатюрист Одериз, при жизни кичившийся своей громкой славой. Теперь, говорит, осознал, что кичиться нечем: все равны перед лицом смерти – и ветхий старец, и пролепетавший «ням-ням» младенец, а слава приходит и уходит. Чем раньше это поймешь и найдешь в себе силы обуздать свою гордыню, смириться, – тем лучше.
12. Под ногами у нас барельефы с запечатленными сюжетами наказанной гордыни: низверженные с небес Люцифер и Бриарей, царь Саул, Олоферн и другие. Заканчивается наше пребывание в первом круге. Явившийся ангел стер с моего лба одну из семи букв – в знак того, что грех гордыни мною преодолен. Вергилий улыбнулся мне.
13. Поднялись во второй круг. Здесь завистники, они временно ослеплены, их бывшие «завидушими» глаза ничего не видят. Вот женщина, из зависти желавшая зла своим

землякам и радовавшаяся их неудачам... В этом круге я после смерти буду очищаться недолго, ибо редко и мало кому завидовал. Зато в пройденном круге гордецов – наверное, долго.

14. Вот они, ослепленные грешники, чью кровь когда-то сжигала зависть. В тишине громоподобно прозвучали слова первого завистника – Каина: «Меня убьет тот, кто встретит!» В страхе я приник к Вергилию, и мудрый вождь сказал мне горькие слова о том, что высший вечный свет недоступен завистникам, увлеченным земными приманками.
15. Миновали второй круг. Снова нам явился ангел, и вот на моем лбу остались лишь пять букв, от которых предстоит избавиться в дальнейшем. Мы в третьем круге. Перед нашими взорами пронеслось жестокое видение человеческой ярости (толпа забила камнями кроткого юношу). В этом круге очищаются одержимые гневом.
16. Даже в потемках Ада не было такой черной мглы, как в этом круге, где смирятся ярость гневных. Один из них, ломбардец Марко, разговорился со мной и высказал мысль о том, что нельзя все происходящее на свете понимать как следствие деятельности высших небесных сил: это значило бы отрицать свободу человеческой воли и снимать с человека ответственность за содеянное им.
17. Читатель, тебе случалось бродить в горах туманным вечером, когда и солнца почти не видно? Вот так и мы... Я почувствовал прикосновение ангельского крыла к моему лбу – стерта еще одна буква. Мы поднялись в круг четвертый, освещаемые последним лучом заката. Здесь очищаются ленивые, чья любовь к благу была медлительной.
18. Ленивцы здесь должны стремительно бегать, не допуская никакого потворства своему прижизненному греху. Пусть вдохновляются примерами пресвятой девы Марии, которой приходилось, как известно, спешить, или Цезаря, с его поразительной расторопностью. Пробежали мимо нас, скрылись. Спать хочется. Сплю и вижу сон...

19. Приснилась омерзительная баба, на моих глазах превратившаяся в красавицу, которая тут же была посрамлена и превращена в еще худшую уродину (вот она, мнимая привлекательность порока!). Исчезла еще одна буква с моего лба: я, значит, победил такой порок, как лень. Поднимаемся в круг пятый – к скупцам и расточителям.
20. Скупость, алчность, жадность к золоту – отвратительные пороки. Расплавленное золото когда-то влили в глотку одному одержимому жадностью: пей на здоровье! Мне неуютно в окружении скупцов, а тут еще случилось землетрясение. Отчего? По своему невежеству не знаю...
21. Оказалось, трясение горы вызвано ликованием по поводу того, что одна из душ очистилась и готова к восхождению: это римский поэт Стаций, поклонник Вергилия, обрадовавшийся тому, что отныне будет сопровождать нас в пути к чистилищной вершине.
22. С моего лба стерта еще одна буква, обозначавшая грех скупости. Кстати, разве Стаций, томившийся в пятом круге, был скуп? Напротив, расточителен, но эти две крайности караются совокупно. Теперь мы в круге шестом, где очищаются чревоугодники. Здесь не худо бы помнить о том, что христианским подвижникам не было свойственно обжорство.
23. Бывшим чревоугодникам суждены муки голода: отошали, кожа да кости. Среди них я обнаружил своего покойного друга и земляка Форезе. Поговорили о своем, поругали Флоренцию, Форезе осуждающе отозвался о распутных дамах этого города. Я рассказал приятелю о Вергилии и о своих надеждах увидеть в загробном мире любимую мою Беатриче.
24. С одним из чревоугодников, бывшим поэтом старой школы, у меня произошел разговор о литературе. Он признал, что мои единомышленники, сторонники «нового сладостного стиля», достигли в любовной поэзии гораздо большего, нежели сам он и близкие к нему мастера. Между тем стерта предпоследняя литера с моего лба, и мне открыт путь в высший, седьмой круг Чистилища.

25. А я все вспоминаю худых, голодных чревоугодников: как это они так отощали? Ведь это тени, а не тела, им и голодать-то не пристало бы. Вергилий пояснил: тени, хоть и бесплотны, точь-в-точь повторяют очертания подразумеваемых тел (которые исхудали бы без пищи). Здесь же, в седьмом круге, очищаются палимые огнем сладострастники. Они горят, поют и восславляют примеры воздержания и целомудрия.
26. Охваченные пламенем сладострастники разделились на две группы: предававшиеся однополю любви и не знавшие меры в двуполых соитиях. Среди последних – поэты Гвидо Гвиницелли и провансалец Арнальд, изысканно приветствовавший нас на своем наречии.
27. А теперь нам самим надо пройти сквозь стену огня. Я испугался, но мой наставник сказал, что это путь к Беатриче (к Земному Раю, расположенному на вершине чистилищной горы). И вот мы втроем (Стаций с нами) идем, палимые пламенем. Прошли, идем дальше, вечереет, остановились на отдых, я поспал; а когда проснулся, Вергилий обратился ко мне с последним словом напутствия и одобрения. Все, отныне он замолчит...
28. Мы в Земном Раю, в цветущей, оглашаемой щебетом птиц роще. Я увидел прекрасную донну, поющую и собирающую цветы. Она рассказала, что здесь был золотой век, блюлась невинность, но потом, среди этих цветов и плодов, было погублено в грехе счастье первых людей. Услышав такое, я посмотрел на Вергилия и Стация: оба блаженно улыбались.
29. О Ева! Тут было так хорошо, ты ж все погубила своим дерзаньем! Мимо нас плывут живые огни, под ними шествуют праведные старцы в белоснежных одеждах, увенчанные розами и лилиями, танцуют чудесные красавицы. Я не мог наглядеться на эту изумительную картину.
30. И вдруг я увидел ее – ту, которую люблю. Потрясенный, я сделал невольное движение, как бы стремясь прижаться к Вергилию. Но он исчез, мой отец и спаситель! Я зарыдал. «Данте, Вергилий не вернется. Но плакать тебе

придется не по нему. Вглядишься в меня, это я, Беатриче! А ты как попал сюда?» – гневно спросила она. Тут некий голос спросил ее, почему она так строга ко мне. Ответила, что я, прельщенный приманкой наслаждений, был неверен ей после ее смерти.

31. Признаю ли я свою вину? О да, меня душат слезы стыда и раскаяния, я опустил голову. «Подними бороду!» – резко сказала она, не веля отводить от нее глаза. Я лишился чувств, а очнулся погруженным в Лету – реку, дарующую забвение совершенных грехов. Беатриче, взгляни же теперь на того, кто так предан тебе и так стремился к тебе.
32. После десятилетней разлуки я глядел ей в очи, и зрение мое на время померкло от их ослепительного блеска. Прозрев, я увидел много прекрасного в Земном Раю, но вдруг на смену всему этому пришли жестокие видения: чудовища, поругание святыни, распутство.
33. Беатриче глубоко скорбела, понимая, сколько дурного кроется в этих явленных нам видениях, но выразила уверенность в том, что силы добра в конечном счете победят зло. Мы подошли к реке Эвное, попив из которой укрепляешь память о совершенном тобою добре. Я и Стаций омылись в этой реке. Глоток ее сладчайшей воды влил в меня новые силы. Теперь я чист и достоин подняться на звезды.

Рай

1. Из Земного Рая мы с Беатриче вдвоем полетим в Небесный, в недоступные уразумению смертных высоты. Я и не заметил, как взлетели, воззвизавшись на солнце. Неужели я, оставаясь живым, способен на это? Впрочем, Беатриче этому не удивилась: очистившийся человек духовен, а не отягощенный грехами дух легче эфира.
2. Друзья, давайте здесь расстанемся – не читайте дальше: пропадете в бескрайности непостижимого! Но если вы неутолимо алчете духовной пищи – тогда вперед, за мной! Мы в первом небе Рая – в небе Луны, которую Беатриче назвала первой звездой; погрузились в ее

недра, хотя и трудно представить себе силу, способную вместить одно замкнутое тело (каковым я являюсь) в другое замкнутое тело (в Луну).

3. В недрах Луны нам встретились души монахинь, похищенных из монастырей и насильно выданных замуж. Не по своей вине, но они не сдержали данного при пострижении обета девственности, и поэтому им недоступны более высокие небеса. Жалеют ли об этом? О нет! Жалеть значило бы не соглашаться с высшей праведной волей.
4. А все-таки недоумеваю: чем же они виноваты, покорясь насилию? Почему им не подняться выше сферы Луны? Винить надо не жертву, а насильника! Но Беатриче пояснила, что и жертва несет известную ответственность за учиненное над нею насилие, если, сопротивляясь, не проявила героической стойкости.
5. Неисполнение обета, утверждает Беатриче, практически возмездие добрыми делами (слишком уж много надо их сделать, искупая вину). Мы полетели на второе небо Рая – к Меркурию. Здесь обитают души честолюбивых праведников. Это уже не тени, в отличие от предшествовавших обитателей загробного мира, а светлы: сияют и лучатся. Один из них вспыхнул особенно ярко, радуясь общению со мною.
6. Оказалось, это римский император, законодатель Юстиниан. Он сознает, что пребывание в сфере Меркурия (и не выше) – предел для него, ибо честолюбцы, делая добрые дела ради собственной славы (т.е. любя прежде всего себя), упускали луч истинной любви к божеству.
7. Свет Юстиниана слился с хороводом огней – других праведных душ. Я задумался, и ход моих мыслей привел меня к вопросу: зачем Богу-Отцу было жертвовать сыном? Можно же было просто так, верховною волей, простить людям грех Адама! Беатриче пояснила: высшая справедливость требовала, чтобы человечество само искупило свою вину. Оно на это неспособно, и пришлось оплодотворить земную женщину, чтобы сын (Христос), совместив в себе человеческое с божеским, смог это сделать.

8. Мы перелетели на третье небо – к Венере, где блаженствуют души любвеобильных, сияющие в огненных недрах этой звезды. Один из этих духов-светов – венгерский король Карл Мартелл, который, заговорив со мной, высказал мысль, что человек может реализовать свои способности, лишь действуя на поприще, отвечающем потребностям его натуры: плохо, если прирожденный воин станет священником...
9. Сладостно сияние других любвеобильных душ. Сколько здесь блаженного света, небесного смеха! А внизу (в Аду) безотрадно и угрюмо густели тени... Один из светов заговорил со мной (трубадур Фолько) – осудил церковные власти, своекорыстных пап и кардиналов. Флоренция – город дьявола. Но ничего, верит он, скоро станет лучше.
10. Четвертая звезда – Солнце, обиталище мудрецов. Вот сияет дух великого богослова Фомы Аквинского. Он радостно приветствовал меня, показал мне других мудрецов. Их согласное пение напомнило мне церковный благовест.
11. Фома рассказал мне о Франциске Ассизском – втором (после Христа) супруге Нищеты. Это по его примеру монахи, в том числе его ближайшие ученики, стали ходить босыми. Он прожил святую жизнь и умер – голый человек на голой земле – в лоне Нищеты.
12. Не только я, но и светлы – духи мудрецов – слушали речь Фомы, прекратив петь и кружиться в танце. Затем слово взял францисканец Бонавентура. В ответ на хвалу своему учителю, возданную доминиканцем Фомой, он восславил учителя Фомы – Доминика, земледельца и слугу Христов. Кто теперь продолжил его дело? Достойных нет.
13. И опять слово взял Фома. Он рассуждает о великих достоинствах царя Соломона: тот попросил себе у Бога ума, мудрости – не для решения богословских вопросов, а чтобы разумно править народом, т.е. царской мудрости, каковая и была ему дарована. Люди, не судите друг

- о друге поспешно! Этот занят добрым делом, тот – злым, но вдруг первый падет, а второй восстанет?
14. Что будет с обитателями Солнца в судный день, когда духи обретут плоть? Они настолько яркие и духовны, что трудно представить их материализованными. Закончено наше пребывание здесь, мы прилетели к пятому небу – на Марс, где сверкающие духи воителей за веру расположились в форме креста и звучит сладостный гимн.
 15. Один из светочей, образующих этот дивный крест, не выходя за его пределы, подвигся книзу, ближе ко мне. Это дух моего доблестного прапрадеда, воина Каччагвиды. Приветствовал меня и восхвалил то славное время, в которое он жил на земле и которое – увы! – миновало, сменившись худшим временем.
 16. Я горжусь своим предком, своим происхождением (оказывается, не только на суетной земле можно испытывать такое чувство, но и в Раю!). Каччагвида рассказал мне о себе и о своих предках, родившихся во Флоренции, чей герб – белая лилия – ныне окрашен кровью.
 17. Я хочу узнать у него, ясновидца, о своей дальнейшей судьбе. Что меня ждет впереди? Он ответил, что я буду изгнан из Флоренции, в безотрадных скитаниях познаю горечь чужого хлеба и крутизну чужих лестниц. К моей чести, я не буду якшаться с нечистыми политическими группировками, но сам себе стану партией. В конце же концов противники мои будут посрамлены, а меня ждет триумф.
 18. Каччагвида и Беатриче ободрили меня. Закончено пребывание на Марсе. Теперь – с пятого неба на шестое, с красного Марса на белый Юпитер, где витают души справедливых. Их светы складываются в буквы, а буквы – сначала в призыв к справедливости, а затем в фигуру орла, символ правосудной имперской власти, неведомой, грешной, истрадавшей земле, но утвержденной на небесах.
 19. Этот величественный орел вступил со мной в разговор. Он называет себя «я», а мне слышится «мы» (справедливая власть коллегиальна!). Ему понятно то, что сам я

никак не могу понять: почему Рай открыт только для христиан? Чем же плох добродетельный индус, вовсе не знающий Христа? Так и не пойму. А и то правда, – признает орел, – что дурной христианин хуже славного перса или эфиопа.

20. Орел олицетворяет идею справедливости, и у него не когти и не клюв главное, а всезрящее око, составленное из самых достойных светов-духов. Зрачок – душа царя и псалмопевца Давида, в ресницах сияют души дохристианских праведников (а ведь я только что оплошно рассуждал о Рае «только для христиан»? Вот так-то давать волю сомнениям!).
21. Мы вознеслись к седьмому небу – на Сатурн. Это обитель созерцателей. Беатриче стала еще красивее и ярче. Она не улыбалась мне – иначе бы вообще испепелила меня и ослепила. Блаженные духи созерцателей безмолвствовали, не пели – иначе бы оглушили меня. Об этом мне сказал священный светоч – богослов Пьетро Дамьяно.
22. Дух Бенедикта, по имени которого назван один из монашеских орденов, гневно осудил современных своекорыстных монахов. Выслушав его, мы устремились к восьмому небу, к созвездию Близнецов, под которым я родился, впервые увидел солнце и вдохнул воздух Тосканы. С его высоты я взглянул вниз, и взор мой, пройдя сквозь семь посещенных нами райских сфер, упал на смехотворно маленький земной шарик, эту горстку праха со всеми ее реками и горными кручами.
23. В восьмом небе пылают тысячи огней – это торжествующие духи великих праведников. Упоенное ими, зрение мое усилилось, и теперь даже улыбка Беатриче не ослепит меня. Она дивно улыбнулась мне и вновь побудила меня обратить взоры к светозарным духам, запевшим гимн царице небес – святой деве Марии.
24. Беатриче попросила апостолов побеседовать со мной. Насколько я проник в таинства священных истин? Апостол Петр спросил меня о сущности веры. Мой ответ: вера – довод в пользу незримого; смертные не могут

своими глазами увидеть то, что открывается здесь, в Раю, – но да уверуют они в чудо, не имея наглядных доказательств его истинности. Петр остался доволен моим ответом.

25. Увижу ли я, автор священной поэмы, родину? Увенчаюсь ли лаврами там, где меня крестили? Апостол Иаков задал мне вопрос о сущности надежды. Мой ответ: надежда – ожидание будущей заслуженной и дарованной Богом славы. Обрадованный Иаков озарился.
26. На очереди вопрос о любви. Его мне задал апостол Иоанн. Отвечая, я не забыл сказать и о том, что любовь обращает нас к Богу, к слову правды. Все возликовали. Экзамен (что такое Вера, Надежда, Любовь?) успешно завершился. Я увидел лучащуюся душу праотца нашего Адама, недолго жившего в Земном Раю, изгнанного оттуда на землю; после смерти долго томившегося в Лимбе; затем перемещенного сюда.
27. Четыре света пылают передо мной: три апостола и Адам. Вдруг Петр побагровел и воскликнул: «Земной захвачен трон мой, трон мой, трон мой!» Петру ненавистен его преемник – римский папа. А нам пора уже расставаться с восьмым небом и возноситься в девятое, верховное и кристальное. С неземной радостью, смеясь, Беатриче метнула меня в стремительно вращающуюся сферу и вознеслась сама.
28. Первое, что я увидел в сфере девятого неба, – это ослепительная точка, символ божества. Вокруг нее вращаются огни – девять концентрических ангельских кругов. Ближайшие к божеству и потому меньшие – серафимы и херувимы, наиболее отдаленные и обширные – архангелы и просто ангелы. На земле привыкли думать, что великое больше малого, но здесь, как видно, все наоборот.
29. Ангелы, рассказала мне Беатриче, ровесники мироздания. Их стремительное вращение – источник всего того движения, которое совершается во Вселенной. Поторопившиеся отпасть от их сонма были низвержены в Ад, а оставшиеся до сих пор упоенно кружатся в Раю, и не

нужно им мыслить, хотеть, помнить: они вполне удовлетворены!

30. Вознесение в Эмпирей – высшую область Вселенной – последнее. Я опять воззрелся на ту, чья возрастающая в Раю красота поднимала меня от высей к высям. Нас окружает чистый свет. Повсюду искры и цветы – это ангелы и блаженные души. Они сливаются в некую сияющую реку, а потом обретают форму огромной райской розы.
31. Созерцая розу и постигая общий план Рая, я о чем-то хотел спросить Беатриче, но увидел не ее, а ясноокого старца в белом. Он указал наверх. Гляжу – в недостижимой вышине светится она, и я воззвал к ней: «О донна, оставившая след в Аду, даруя мне помощь! Во всем, что вижу, сознаю твое благо. За тобой я шел от рабства к свободе. Храни меня и впредь, чтобы дух мой достойным тебя освободился от плоти!» Взглянула на меня с улыбкой и повернулась к вечной святыне. Всё.
32. Старец в белом – святой Бернард. Отныне он мой наставник. Мы продолжаем с ним созерцать розу Эмпирея. В ней сияют и души непорочных младенцев. Это понятно, но почему и в Аду были кое-где души младенцев – не могут же они быть порочными в отличие от этих? Богу виднее, какие потенции – добрые или дурные – в какой младенческой душе заложены. Так пояснил Бернард и начал молиться.
33. Бернард молился деве Марии за меня – чтобы помогла мне. Потом дал мне знак, чтобы я посмотрел наверх. Всмотревшись, вижу верховный и ярчайший свет. При этом не ослеп, но обрел высшую истину. Созерцаю божество в его светозарном триединстве. И влечет меня к нему Любовь, что движет и солнце и звезды.

Как-то неловко, говоря о поэте, ограничиться обращенностью исключительно к прозе и будто бы забыть о нем как о большом мастере версификационных форм. А ведь его «Комедия» – вещь поэтическая, стихотворная. Вот он, итальянский силлабический бесцезурный женский 11-сложник в дантовском исполнении! Это

из области ритмики и метрики. Далее: вот какова терцинная цепь – строфика (или субстрофика?) «Комедии». И вот они, рифмы – безукоризненно точные и почти все женские. Наконец, приметы дантовского языка и стиля: символика, архаика, неологизмы и пр. Дело доходит до таблиц и схем. Читающему большинству скучновата лингвостиховедческая цифирь. Но обойдясь без нее, далеко вперед не двинемся.

Итак, желательно по возможности восполнить этот текст недостающим, т.е. расцветив и завершив его цитацией Дантовых стихов из трех кантик «Комедии» – из Ада через Чистилище в Рай.

В сентябре 1999 г. пересказчику-преложителю довелось читать свой перевод 14-й песни «Ада» (Равенна, Базилика ди Сан Франческо в нескольких шагах от захоронения Данте) – текст фрагмента диалога между Вергилием и Капанеем:

*«Как жил, таким я и пребуду мертвый!
Зевсов кузнец пусть потеет у горна,
Выделявая стрелы громовые, –
Разить меня, как было встарь, упорно,
И пусть потеют мастера другие
На Монджибелло в кузнице померклой
Под крик «Вулка-ан! Помоги-моги-и» –
Как это было в оны дни над Флегрой, –
Меня не сломит полновластный мститель,
Сколь ни кидайся он лавой изверглой».
Тогда воскликнул страстно мой учитель
Так громко, как я не слышал доньше:
О Капаней, ты сам себе мучитель,
Ты непомерной исполнен гордыни,
Нет тебе пытки злей и непристойней,
Чем твоя ярость, – нет такой в помине».*

Кто из них громче – Вергилий или Капаней? Оба громче. Взрыв ярости, негодование, перекричать бы всех, включая все-сильных мучителей-богов, – такова она, роковая патетика Ада, и таков он, неистовый богоборец Капаней, язвимый свыше острыми стрелами-молниями, но отстоявший свою царственную независимость.

Куда спокойнее обретаться в Чистилище, временные обитатели которого искупят или искупили свои земные грехи, после

чего им позволено переселиться сначала в Земной, а потом в Небесный Рай. Изысканная тонкость и деликатность чувствований порой становятся атмосферою второй кантики. Примечательные тому образцы – некоторые терцины 8-й и 27-й песней «Чистилища»:

*Настал вечерний час, когда желанья
Влекут отплывших обратно, к любимым,
И вспоминаешь горький миг прощанья;
Когда владеет печаль пилигримом
И слышит он, как перезвон далекий
Плачет навзрыд о дне невозвратимом.*

.....

*Нам предстояло в правый путь пуститься,
Ведущий вверх меж скал, и видно стало,
Как предо мною тень моя ложится.
Вверх по ступеням продвинулись мало –
А солнце село: тень моя исчезла
И сумеречной мглы пора настала.
Ночь догнала нас и на скалы влезла,
И сонно глядя, как небо мрачнеет,
Мы на ступени сели будто в кресла.*

В высотах Небесного Рая Данте потерял свою возлюбленную Беатриче. Она неизмеримо далека от него, но он видит ее издали и взывает к ней (песнь 31-я третьей кантики):

*О донна, ты, в ком все мои надежды
Сбылись, коль скоро, помощь мне даруя
Пресекла Ада роковой рубеж ты,
Где след остался твой! Во всем, что зрю я,
Твоя силы и твоего блага
И доброту и доблесть признаю я.
По твоему, не замедляя шага,
Пути я влекся от рабства к свободе:
Дана тобою мне эта отвага.
Храни меня и впредь в своей щедроте,
С тем чтобы дух мой, исцелен отныне,
Тебе угодным сбросил бремя плоти.*

Е.В. Лозинская

**«СОЛНЦЕ ИТАЛИЙСКОЙ ПОЭЗИИ»,
ИЛИ У ИСТОКОВ ДАНТОЛОГИИ
(Комментарии к «Комедии» в эпоху Треченто)**

Аннотация

«Комедия» Данте – первое произведение на народном языке, вокруг которого непосредственно после его создания возникла обширная экзегетическая традиция, возводящая поэта в ранг *auctor*. В статье дается обзор важнейших комментариев XIV в., прослеживается эволюция аллегорического толкования поэмы, а также отмечается постепенное усиление поэтологических мотивов в ее интерпретации.

Ключевые слова: «Божественная комедия» Данте, комментарии, аллегория поэтов и аллегория теологов, *accessus ad auctores*, Якопо делла Лана, Пьетро Алигьери, Якопо Алигьери, Бенвенуто да Имолла, Джованни Боккаччо, Гвидо да Пиза, Франческо да Бути, Грациоло Бамбальоли.

Lozinskaya E.V. *«The sun of Italian poetry», or At the rise of Dante studies (The Trecento commentaries on the «Commedia»)*

Summary: Dante's *Commedia* was the first work written in the vernacular that produced a rich exegetical tradition soon after it had been composed, elevating the poet to the status of *auctor* as a result. The paper surveys the most important Trecento commentaries on the *Commedia* in the context of the evolving principles of allegorical exegesis and the rise of the poetological themes in the interpretation of the poem.

Итальянская литература отличается от всех прочих европейских литератур тем, что почти при самом ее зарождении было создано поистине классическое произведение, остающееся точкой отсчета для всех последующих поколений поэтов. Более того, оно было осознано как таковое уже младшими современниками и ближайшими потомками Данте. Практически сразу после своей смерти

Данте стал восприниматься как «auctor» – великий автор, который заслуживает внимательного изучения, и чьи труды могут служить источником разнообразных энциклопедических сведений, а также доктринальных, философских и научных истин. Приобретение этого статуса выразилось в первую очередь в создании многочисленных комментариев к тексту «Комедии», аналогичных комментариям к текстам Священного Писания, древних философов и античных классиков.

Необычность этой ситуации заключалась в том, что «Комедия» была написана на *volgare*, «народном» языке, традиционно противопоставленном латыни – языку высокой культуры, к которой, как правило, принадлежали труды «auctores». Существовала даже легенда о существовании латинского начала «Комедии», воспроизведенная Боккаччо¹ и Бенвенуто да Имолла². Она восходит к так называемому письму брата Илларио, в котором цитировался латинский зачин поэмы³ и рассказывалось, что Данте перешел на народный язык, увидев, в каком небрежении находятся латинские поэты у его современников. Боккаччо вставил это письмо в один из собственноручно созданных манускриптов⁴, но вопрос об аутентичности этого текста остается открытым: многие исследователи считают, что оно было сфабриковано либо самим Боккаччо, либо в кругах, близких Джованни дель Вирджилио⁵.

Удивляет также минимальный разрыв между созданием текста и утверждением его высокого статуса: обычно к числу *auctores* относили авторов прошлых эпох, и эта историческая дистанция была имплицитным фундаментом авторитета. Произведения на народных языках, тем более написанные недавно, комментировались крайне редко: можно назвать комментарий Дино дель Гарбо к канцоне Кавальканти «Donna me prega», созданный примерно в то же время, что и первые толкования «Комедии», или значительно более поздний (ок. 1450 г.) комментарий к поэме «Les Echecs amoureux» (ок. 1400 г.). Но они представляют собой единичные примеры, в то время как вокруг «Комедии» уже в XIV в. сформировался обширный и разнообразный экзегетический корпус.

В словаре С. Белломо⁶ упомянуто более трех десятков интерпретирующих текстов, относящихся к эпохе Треченто, хотя далеко не все из них являются комментариями в точном смысле слова. Весьма популярным жанром был капитул – небольшая

поэма, где в нескольких сотнях строк передавались ключевые элементы сюжета и смысла «Комедии». Один из первых текстов этого рода «O voi che siete nel verace lume...», или «Divisione», (ок. 1322 г.) принадлежит сыну поэта Якопо и был написан, видимо, сразу после смерти поэта, если не при его жизни. Эпоха Треченто дала нам также капитулы Босоне да Губбио, Гвидо да Пиза, Мино д'Ареццо, Чекко де Угурджери, Джованни Боккаччо, Менгино Меццани, а также два анонимных текста конца века.

Средневековые комментарии существовали в двух основных материальных формах⁷: маргиналии, т.е. более или менее разрозненные примечания на полях манускрипта с интерпретируемым произведением, и «лемматический комментарий» (термин Р. Коупленд) в виде самостоятельного трактата, в котором отсылки к источнику осуществлялись посредством *lemmata* – начальных слов изыясняемого отрывка. Вторая разновидность не исключала размещения на полях параллельно тексту «Комедии» (таковы, например, некоторые из списков комментария Пьетро Алигьери), но при этом комментарий сохранял целостность концепции и последовательность изложения. Именно эта «лемматическая» форма позволяла средневековому интерпретатору в полной мере «овладеть» исходным текстом, «развернуть пространный, комплексный и оригинальный в теоретическом плане ответ на произведение»⁸. За маргиналиями в некоторых случаях могла чувствоваться личность автора с определенными интересами, знаниями, происхождением: так, автор «Chiose ambrosiane» (ок. 1355 г.) явно увлекался астрологией и астрономией, а «Chiose Cagliaritane» принадлежали автору не очень высокой культуры, имевшему совершенно фантастические представления о многих исторических и мифологических предметах. И все же такие примечания чаще носили инструментальный характер и значительно меньше способствовали утверждению высокого статуса исходного текста. Конечно, нельзя также забывать о «текучести» средневековой рукописной традиции: любой целостный комментарий – как самый популярный, так и менее известный – мог быть разобран на составные части и перенесен на поля очередной копии оригинального текста каким-либо студентом или преподавателем. Более того, могли создаваться комплексные маргиналии, объединяющие примечания самых разнообразных авторов. Но в целом дантовская экзегеза эпохи

Треченто представляла собой ядро из нескольких влиятельных и оригинальных лемматических комментариев и периферию, составленную множеством вторичных и второстепенных текстов, ценность которых заключается не столько в интересной интерпретации «Комедии», сколько в конкретных исторических сведениях о периоде их создания, лингвистических особенностях или способности передать «аромат» эпохи. В этой статье мы рассмотрим только важнейшие самостоятельные комментарии к дантовской поэме.

«Лемматические» комментарии к «Комедии» довольно разнообразны и по содержанию, и по структуре. Хотя в XIII в. в Парижском университете был выработан определенный стандарт этого жанра⁹, лишь один из комментаторов – Гвидо да Пиза – в какой-то мере ему следует, а все остальные авторы используют сравнительно простые варианты композиции. Конечно, практически все из них начинают свою работу с более или менее подробного вступления, в котором излагают некоторые общие сведения о комментируемом тексте. Подобные вступления назывались *accessus ad auctores* и предполагали ответы на определенные традицией вопросы. А. Миннис выделяет три возможных списка вопросов и четвертый вариант, основанный на выявлении четырех аристотелевских причин анализируемого текста¹⁰. Нельзя сказать, что все дантовские экзегеты строго следовали одному из стандартов, но так или иначе речь в этих вступлениях шла об авторе и его намерении (*intentio*), об авторском методе, или способе трактовки (*modus tractandi*), о материи (предмете) произведения, о его пользе, о заглавии и, наконец, о разделе философии, к которому можно отнести данный текст. Затем следовало собственно толкование текста той или иной степени подробности и глубины – от аллегорического истолкования образов или отдельных отрывков до разъяснения грамматических конструкций, пояснения лексики и упомянутых в тексте исторических и мифологических реалий, анализа риторических фигур и тропов. Важным экзегетическим приемом было также разделение (*division* – *лат.*, *divisione* – *ит.*) произведения на части, каждая из которых анализировалась в отдельности и в рамках этого анализа сама могла разделяться на более мелкие элементы. *Divisio* обеспечивала возможность охватить взглядом текст в целом, наметить его общую структуру, которая

иначе могла бы потонуть в море частных глосс и интерпретаций, хотя это был типично средневековый способ обобщения через деление на компоненты.

Своеобразие дантовской экзегезы определялось также наличием «Послания к Кан Гранде», предположительно принадлежавшего самому Данте¹¹ и намечавшего основные принципы, согласно которым следовало интерпретировать «Комедию». Автор «Послания» утверждал необходимость аллегорической экзегезы, но в ее понимании выходил за рамки оригинальной томистской эстетики, которая четко различала аллерию *in verbis* и аллерию *in factis*¹². В поэзии использовалась первая разновидность, не предполагавшая присутствия высшего духовного смысла и сводящаяся к иносказательным выражениям, смысл которых вкладывался в них автором и, таким образом, был составной частью буквального смысла. Аллегии *in factis* имели место только в Священной истории и предполагали обозначение какой-либо вещи через образ других вещей (например, жертвоприношение Исаака как образ крестной жертвы Христа). В этом и состояло отличие «аллегии поэтов» от «аллегии теологов», но в «Послании к Кан Гранде» Данте указывает на наличие в «Комедии» аллегорического смысла именно в теологическом понимании термина: «Смысл этого произведения не прост; более того, оно может быть названо много-смысленным, т.е. имеющим несколько смыслов, ибо одно дело – смысл, который несет буква, другое – смысл, который несут вещи, обозначенные буквой. Первый называется буквальным (*litteralis*), второй – аллегорическим, или моральным, или анагогическим (*allegoricus sive moralis sive anagogicus*)... Итак, сюжет всего произведения, если исходить единственно из буквального значения, – состояние душ после смерти как таковое, ибо на основе его и вокруг него развивается действие всего произведения. Если же рассматривать произведение с точки зрения аллегорического смысла – предметом его является человек, то, как – в зависимости от себя самого и своих поступков – он удостоивается справедливой награды или подвергается заслуженной каре»¹³. Подобное аллегорическое толкование поэтического текста поднимало его статус, уподобляя его до известной степени Св. Писанию и создавая философскую основу для характерного поэтологического топоса «поэта-теолога». Нельзя сказать, что Данте был первым человеком,

предложившим выявить теологические аллегории в поэзии. Шартрская школа создала традицию аллегорического истолкования языческих классиков уже в XII в.¹⁴, ярким примером которой стала интерпретация «Энеиды» Бернардом Сильвестром. В этой школе утвердился имеющийся почти во всех дантовских комментариях топос: буквальное значение как «покрывало» (*integumentum*), скрывающее высший смысл текста¹⁵. Некоторые из комментаторов эпохи Треченто были знакомы с шартрским подходом к экзегезе классиков и большинство – с «Посланием»¹⁶, но его центральный тезис они понимали с разной степенью точности, так что выбор ими определенной интерпретативной стратегии следует рассматривать с учетом этого фактора.

Авторская принадлежность большинства крупных комментариев известна, исключение представляет собой так называемый «Превосходный комментарий» (*«L'Ottimo Commento»*, 1338), однако большинство исследователей склоняются к мнению, что его автором был флорентийский юрист, переводчик и коммунальный деятель Андреа Ланча. В то же время точная датировка многих комментариев остается не полностью проясненной. В частности, предметом серьезных дискуссий остается время создания комментария Гвидо да Пиза, различные исследователи датируют его от середины 1320-х годов и до 1350 г. Некоторые тексты известны в двух или трех редакциях, что также может затруднить датировку.

Социальное положение авторов было весьма разнообразным, «Комедию» комментировали представители самых разных образованных слоев. Профессиональными «литературоведами» той эпохи можно назвать преподавателей грамматики и *auctores*. Юристы, нотариусы и специалисты по *ars dictaminis* также сыграли значительную роль в дантовской экзегезе. Известных теологов среди комментаторов не было, но, очевидно, некоторые из интерпретаторов были связаны с этой университетской отраслью науки. Экзегезой Данте занимались общественные деятели – на досуге или отойдя от дел в преклонные годы. И наконец, изучение Данте составляло ядро гуманистической деятельности Джованни Боккаччо.

Комментарии к поэме создавались как на латинском, так и на народном языках, выбор того или иного определялся несколькими факторами. Наличие латинского комментария было призвано утвердить высокий статус интерпретируемого произведения, урав-

нять его с классическими текстами и ввести в университетскую и школьную программу. Использование вольгаре, напротив, могло предполагать более простую аудиторию, и это иногда вызывало критику, как случилось с творением Боккаччо, которого один из друзей-гуманистов упрекал в том, что тот мечет бисер перед недостойной аудиторией. Вместе с тем, как предполагает С. Белломо, выбор языка мог зависеть от происхождения автора, поскольку народные языки различных итальянских городов были весьма несходны между собой: тосканские, и в особенности флорентийские, комментаторы выбирали вольгаре, в то время как остальные отдавали предпочтение латыни¹⁷. Впрочем, это географическое разделение не является абсолютным, так, неаполитанец Марамауро, для которого флорентийский вольгаре Данте часто остается непонятным, написал свой комментарий на народном наречии. Один из сыновей Данте – Якопо – писал на вольгаре, второй – Пьетро – автор латинского комментария.

Некоторые из комментариев были переведены на другие языки еще в Средние века или эпоху Возрождения: труд Пьетро Алигьери переводился на вольгаре и кастильский язык, а латинский комментарий Бенвенуто да Имолы имеет несколько *volgarizzamenti*, самый ранний – на венецианский диалект. В противоположном направлении – с вольгаре на латынь – переводился комментарий Якопо делла Лана, что можно считать знаком его высокой оценки в ученых кругах.

Популярность наиболее авторитетных комментариев была весьма высока, о чем свидетельствует их обширная рукописная традиция. Труд Якопо делла Лана представлен 34 манускриптами, содержащими его полный текст, а также множеством частичных копий. Комментарий Бенвенуто да Имолы сохранился в 13 полных манускриптах, а 39 содержат интерпретацию одной или двух частей «Комедии». Однако не всегда объем рукописной традиции соответствует влиятельности комментария: сохранилось лишь пять манускриптов с текстом Боккаччо, хотя его воздействие на последующую экзегезу было огромным.

Большинство ранних комментариев были изданы итальянскими филологами в XIX в. и начале XX в.¹⁸, но качество подготовки текста у этих публикаций варьируется. Некоторые из трудов имеют современные критические издания, основанные на тща-

тельном изучении рукописной традиции и сопоставлении различных авторских редакций. В Дартмутском колледже (США) по инициативе выдающегося американского дантолога Р. Холландера была создана база данных, позволяющая просматривать комментарии различных авторов к любому месту «Комедии»; в нее включены и все крупные комментарии эпохи Треченто, при этом некоторые из них в новейших изданиях¹⁹.

* * *

Первый из комментариев к «Комедии» принадлежит перу сына Данте – Якопо (ок. 1300 – ок. 1348) – и был создан непосредственно после смерти поэта. Несмотря на название «Chiose» (примечания), что могло бы предполагать глоссы на полях поэмы, это целостный и последовательный комментарий²⁰ на вольгаре к тексту всего «Ада». Конкретным глоссам предшествует небольшое вступление, довольно далекое от стандарта академических *accessus ad auctores*. Речь в нем идет сначала о четырех поэтических стилях (трагедии, комедии, сатире и элегии) без подробного обсуждения, к какому из них принадлежит поэма. Якопо придерживается мнения, что об этом ясно сказал автор, дав ей соответствующее название. При этом комедия определяется как произведение, в котором говорится «обо всем на свете» («*si tratta di tutte le cose*»)²¹. Неудивительно, что Данте для него – «знаменитый философ и поэт», и вообще, два определения «*filosofica*» и «*poetica*» у него постоянно встречаются рядом («философская и поэтическая наука», «философское и поэтическое произведение», «философский и поэтический интеллект»). Основной целью автора («*el principio delle intenzioni del presente autore*») Якопо видит демонстрацию в аллегорической форме («*di sotto alegorico colore*») трех морально-этических состояний человеческого рода: пребывания в смертельном грехе, пути к исправлению и счастливого блаженства совершенных, познавших Высшее Благо²². Затем он разделяет поэму на части (скорее даже не саму «Комедию», а описанный в ней загробный мир), после чего переходит к собственно комментарию.

В своей интерпретации Якопо опирается на небольшое количество источников, но вместе с тем он, очевидно, знаком с «Посланием к Кан Гранде» и пытается в меру своих сил следо-

вать его экзегетической программе. Толкование «Комедии» носит у него отчетливо аллегорический характер, однако этот аллегоризм намного проще того, который предполагался в «Послании». Он разворачивает свою экзегезу, последовательно раскрывая, что обозначают те или иные образы поэмы. Для Якопо Ад, Чистилище и Рай – не конкретные «локусы» загробного мира, а различные состояния человеческой души, Вергилий символизирует человеческий разум, Беатриче – Священное Писание, а сумрачный лес – «множество людей, пребывающих во тьме неведения, не дающей им идти вперед по пути человеческого счастья» («la molta gente che nella oscurità dell'ignoranza permane, con la quale è impossibile di procedere per la via dell'umana felicità»)²³. Эта аллегория получает дальнейшее объяснение, в котором Якопо обосновывает, почему люди названы «лесом». Их сознание и разум таковы, что нет разницы между ними и растениями, имеющими, как подразумевается, лишь растительную душу («a dimostrare che differenza non sia da loro sensibile e razional soggetto al vegetabile solo. Onde propriamente di cotal gente selva d'uomini si può dire come selva di vegetabili piante»)²⁴. При всей развернутости этой аллегории в ней отсутствует важный элемент – соприсутствие аллегорического и буквального смыслов, при котором первый является значением вещей, в свою очередь обозначаемых словами поэта. Устранение из интерпретации Вергилия как автора «Энеиды», поэта августовской эпохи, «сумрачного леса» как растительных зарослей и т.п. приводит к превращению аллегории в иносказание, аллегории теологов в аллессию поэтов. Однако подобное упрощение было характерно не только для Якопо, но и для некоторых других интерпретаторов.

Комментарий Якопо имеет небольшой объем, в некоторых песнях объясняются только две или три терцины. Автор дает либо краткое аллегорическое толкование конкретных образов, либо сухие и скупые историко-литературные пояснения, как правило без отсылок к источнику. «Елена была женой царя Греции Менелая, которую украл Парис – сын царя Трои Приама, из-за чего эта страна была разорена греками»²⁵. «Первая была женщина по имени Франческа – дочь мессера Гвидо да Полента, т.е. старого Гвидо из Поленты в Романьи, правителя города Равенна; другой – Паоло ди Малатести из Римини; она, будучи женой брата вышеназванного Паоло по имени Джанни Хромоногий, плотским образом с ним

сошлась, т.е. с собственным зятем, несколько раз будучи с ним вместе; и муж их убил»²⁶.

Текст не демонстрирует особой учености или глубокого понимания поэмы, а скорее, отражает существование очевидных для человека той эпохи аллегорических толкований важнейших образов.

Следующим в хронологическом отношении стал комментарий болонского юриста и коммунального деятеля Грациоло Бамбальоли (1290 – ок. 1343)²⁷. Как можно вывести из глоссы к песне «Ада» (Ад, 21; 112–114), он был создан в 1324 г., всего лишь на два года позже труда Якопо Алигьери. Однако его автор был, очевидно, знаком с текстом своего предшественника, о чем свидетельствует наличие некоторых заимствований²⁸. Комментарий Бамбальоли был написан на латыни и вскоре переведен на тосканский вольгаре (известны два различных перевода). Он тоже охватывает лишь первую часть «Комедии», но комментирует ее с большей тщательностью – на каждую песню приходится намного больше глосс и нередко более развернутых. Однако основное различие между двумя первыми интерпретаторами связано с содержательными аспектами экзегезы. Казалось бы, Бамбальоли придерживается сходной установки на аллегорическую интерпретацию: «В первой части показывает автор, каким образом в этой жизни – долине прозябания – под грузом пороков он уклонился с пути света и истины, и добродетели. Во второй части описывается и трактуется, как с воспоследовавшей помощью разума и под защитой истинной добродетели тот самый автор от ошибок и невежества, и пороков своей жизни смог уйти и от трех самых серьезных – тщеславия, гордости и алчности»²⁹. В отличие от деиндивидуализированной аллегории Якопо, у Бамбальоли речь идет о моральной деградации и последующем очищении самого автора, и Данте-персонаж совмещает в себе индивидуальный случай греховности и пример общечеловеческого состояния. Совмещение буквального и аллегорического смысла еще более заметно в трактовке фигуры Вергилия, которого во Вступлении комментатор называет одновременно и величайший поэт («*summus Poeta*»), и «сам истинный рассудок» («*ipsa vera ratio*»)³⁰. Из глосс к стихам первой песни также следует, что Вергилий воспринимается и как историческая фигура («Вергилий поздно родился для спасения своей души и принятия христианской веры... и умер незадолго до

воплощения Господа)), и как воплощение «созерцания рассудка» («ipse Virgilius, hoc est ipsa contemplatio rationis»)³¹.

Такое соединение двух экзегетических планов лучше соответствует теологической аллегории, хотя эта установка не выдерживается последовательно на протяжении всего комментария. Даже в первой песне Ада аллегория нередко сводится к обычному иносказанию: сумрачный лес символизирует греховное состояние души автора и т.п. К тому же после разъяснения первой песни, содержащей множество очевидно аллегорических образов, Бамбальоли выявляет аллегорический смысл лишь в редких случаях, отдавая предпочтение буквальной экзегезе. И здесь он демонстрирует изрядную начитанность, обращаясь к самым разнообразным авторитетам: от Св. Писания и отцов Церкви до Аристотеля и римских поэтов. Будучи сам человеком обширных знаний, он воспринимает сходным образом и Данте. Для Бамбальоли поэт – в первую очередь не создатель вымыслов или философ-теолог, а обладатель высокой человеческой мудрости. Данте был сведущ в Священном Писании, астрологии, моральной и натуральной философии, риторике и поэзии («sacre theologie, astrologie moralis, naturalis philosophye, rectorice ac poetice cognitionis fuisse peritum»)³². Но вместе с тем Бамбальоли применяет к поэту слова Книги Премудрости Иисуса сына Сирахова: «Если Господу великому угодно будет, он исполнится духом разума, будет источать слова мудрости своей»³³, что переводит его характеристику в более высокий регистр, не придавая, впрочем, ей окончательного оттенка поэта-пророка как сосуда Божественных речений.

Якопо делла Лана (ок. 1290 – ок. 1365) оставил первый комментарий, охватывающий все три части поэмы³⁴. По внутритекстовым указаниям его можно датировать промежутком между 1323 и 1328 г.³⁵ Этот труд пользовался огромным авторитетом, о чем свидетельствует его обширная рукописная традиция, наличие перевода на латынь и тот факт, что он первым из дантовских комментариев удостоился печатного издания³⁶. Тем не менее о его авторе осталось очень мало биографических сведений. Очевидно, он принадлежал к кругу высокообразованных людей, связанных с Болонским университетом (Studio). Из латинского перевода, сделанного Альбериком да Рошате, мы узнаем, что Якопо делла Лана был лицензиатом теологии и свободных искусств.

Структура его комментария совершенно иная по сравнению с двумя предыдущими и свидетельствует о принадлежности автора к научной, т.е. схоластической, традиции. Здесь мы впервые в дантовском комментарии встречаемся с настоящим *accessus*, близким к «аристотелевскому» варианту. «Для понимания данной Комедии, как это делается учеными комментаторами, следует охарактеризовать четыре вопроса. Первый – какова материя или предмет данного произведения (*materia overo subietto della presente opera*). Второй вопрос – какова форма и откуда взято имя или заглавие книги (*la forma e onde tolle tale nome overo titolo*). Третий вопрос – какова ее действующая причина (*la cagione efficiente*). Четвертый и последний – какова причина целевая или к какой пользе она направлена (*la cagione finale overo a che utilitade ell'è diretta*) и к какому разделу философии она принадлежит (*sotto quale filosofia ella è sottoposta*)»³⁷.

Раскрывая первый из вопросов, Лана очевидным образом следует указаниям «Послания к Кан Гранде»: предмет поэмы – «нравы людей, или пороки и добродетели», «состояние душ после смерти», «т.е. человек, который по своей свободной воле может иметь заслуги или грешить» («*cioè lo uomo lo quale per lo libero arbitrio può meritare overo peccare*»³⁸). Это очень близко к тексту передает буквальный и аллегорический смыслы «Комедии» по замыслу самого Данте³⁹. Несколько далее Лана говорит о четырех смыслах произведения: буквальном, аллегорическом, тропологическом и анагогическом⁴⁰, – тем самым подкрепляя идею толкования «Комедии» в русле теологической аллегии.

Несмотря на теоретическую приверженность Якопо делла Лана дантовской концепции, нельзя сказать, что его аллегорическая интерпретация часто выходит за рамки иносказательной поэтической аллегии. Многосмысленное толкование прослеживается лишь отчасти – в его понимании Данте-персонажа, сочетающем представление о нем как «примере человека вообще» и некоторый биографизм. В разъяснении образов Беатриче и Вергилия комментатор придерживается существующей традиции, видя в первой воплощение теологии (Св. Писания), а во втором – рассудка. Вместе с тем в отдельных случаях он выделяет тропологический смысл, отличный от смысла аллегорического. Как правило, это касается общего содержания комментируемой песни, а не тол-

кования конкретного образа. Например, завершая изъяснение VIII песни «Чистилища», Лана пишет: «...тропологический смысл – направлять наши устремления не на преходящие предметы (*non mettere nostro intento nelle temporali cose*), а на духовные, которые вечны, и в них пребывает постоянство или блаженство (*in loro rimane ogni fermezza o beatitudine*), как сказано в Псалме: На Тебя, Господи, уповаю, да не постыжусь вовек и т.д.»⁴¹.

Говоря о целевой причине поэмы, комментатор расширяет указания самого Данте, рассматривая ее в трех аспектах: «Первый – продемонстрировать изящество речи (*manifestare polita parlatura*). Второй – рассказать множество новелл, которые иногда весьма уместны для слушания в качестве примера (*narrare molte novelle le quali tornano molto a destro ad udire per esempio alcuna fiata*). Третий и последний – изъять живущих на этом свете людей из бедственной жизни в грехе и привести их к добродетельному и благородному состоянию (*rimuovere le persone che sono al mondo dal vivere misero e in peccato e produrli al virtuoso e grazioso stato*)»⁴². Только третий вариант «целевой причины» заимствован из «Послания», а два первых отражают возрастающую важность художественной стороны произведения для его интерпретаторов – даже тех, которые склонны выдвигать на первый план теологическую составляющую текста.

Университетской теологической традиции отвечает не только *accessus*, но и собственно текст комментария – особенно в том, что касается источников и параллельных мест. В отличие от Грациоло Бамбальоли Лана практически не ссылается на классиков, но очень часто прибегает к теоретическим рассуждениям, нередко уходя в пространные отступления, связанные с текстом «Комедии» лишь исходным пунктом. Так, вступление к IX песне «Ада» превращается в довольно подробный трактат о ересь в их отношении к католической доктрине. Эта тенденция только усиливается в «Рае», где отступления распространяются из вступлений к песням на собственно глоссы.

Еще один характерный для этого комментария момент – наличие в нем своего рода «новеллистического» начала⁴³. Мифологические или исторические реалии, требующие разъяснения, дают автору повод рассказать очередную занимательную историю или анекдот. При этом, как отмечает Л. Рокка, эти повествования

свидетельствуют о плохом знакомстве комментатора с классическими текстами⁴⁴. Многие из сюжетов он знает не по оригинальному источнику, а по средневековому пересказу, иногда смешивая между собой несколько историй. В плане исторических сведений он также опирается на средневековые легенды, сообщая читателю множество занимательных деталей и анахронизмов, как, например, в истории убийства Рема: «После основания города Рима было установлено, что тот, кто пересечет ров вокруг города после звука определенного колокола, который звонил в сумерках, подвергнется смертной казни... Случилось так, что Рем, чтобы пойти к своей подруге, ночью пересек ров. На следующий день Ромул велел его схватить и отрубить ему голову на том самом месте, где он пересек этот ров»⁴⁵. Разумеется, у Ланы имеются проблемы и с точностью хронологических сведений, и с указанием источников, это касается не только более или менее древней истории, но и совсем недавних событий – борьбы гвельфов и гибеллинов, изгнания Данте и т.п.

Хорошо структурированный и ориентирующий на ученую традицию комментарий был создан Гвидо да Пиза (вторая пол. XIII в. – первая пол. XIV в.). О биографии автора известно мало, возможно, Гвидо был клериком, а прославился он в первую очередь пространным мифолого-историческим трудом «*La Fiorita*», или «*Fiore d'Italia*». Его комментарий к «Комедии»⁴⁶ известен в двух редакциях, которые были созданы около 1333 г. и между 1335 и 1340 г. Он написан на латыни и охватывает только первую часть «Комедии», но при этом имеет довольно большой объем.

В «Введении» мы снова встречаемся с вопросами, характерными для академического *accessus*: четыре аристотелевские причины и два дополнительных элемента – заглавие книги и род философии, к которому она относится. Этот вариант очевидным образом восходит к «Посланию к Кан Гранде»⁴⁷. В этом контексте Гвидо довольно много рассуждает о теоретико-литературных проблемах, а также демонстрирует изрядную эрудицию в плане ссылок на авторитеты. Во многих местах он довольно точно воспроизводит тезисы «Послания», но, как и Якопо делла Лана, считает необходимым рассматривать целевую причину «Комедии» в трех аспектах. Первый, как и у Якопо, – познакомить людей с благородной и украшенной речью («*ut discant homines polite et ornatè loqui*»), третий совпадает с дантовским, а средний не упоми-

нается ни у того ни у другого. По Гвидо, вторая цель «Комедии» – вернуть из забвения поэтические книги, в которых много полезного и необходимого для добродетельной жизни («ut libros poetarum, qui erant totaliter derelicti et quasi oblivioni traditi, in quibus sunt multa utilia et ad bene vivendum necessaria, renovare»⁴⁸). Таким образом, в комментарии находит отражение раннегуманистический концептуальный комплекс, направленный на защиту и утверждение высокой роли поэзии, восходящий отчасти к тезисам Альбертино Муссато и в полной мере реализованный в поэтологических трудах Боккаччо.

Гвидо считает поэзию разновидностью теологии («ab antiquis doctoribus ponitur poesis in numero theologie») и признает наличие у «Комедии» четырех смыслов: «Первое понимание, или смысл, который содержит Комедия, называется историческим, второй – аллегорическим, третий – тропологическим, четвертый, и высочайший, называется анагогическим»⁴⁹. Его представление об аллегории, по крайней мере во введении, вполне соответствует теологическому подходу. Вот так, например, он трактует образ Миноса. «Первое понимание историческое. Это понимание не выходит за пределы буквального, как если бы мы считали Миноса судьей и оценщиком в Аду, судящим нисходящие души. Второе понимание – аллегорическое, которое я понимаю так: если буквальное или историческое что-либо означает по внешней оболочке, то второе – в сердцевине; и в этом втором аллегорическом понимании Минос содержит в себе образ (tenet figuram) божественной справедливости. Третье понимание – тропологическое, или моральное, под чем я понимаю, как я сам должен судить. Согласно этому пониманию Минос означает человеческий рассудок, который должен руководить всем человеком, или упрек совести, который должен исправлять зло. Четвертое, и высочайшее, понимание – анагогическое, в котором [выражается] надежда получить по содеянному, и, согласно этому пониманию, Минос означает надежду, посредством которой следует надеяться на наказание за грехи и на награду за добродетели»⁵⁰. В целом такое толкование реализует проекцию принципов экзегезы Св. Истории на поэтический текст, хотя, конечно, полноценная проекция требовала бы очень хорошо проработанной теории вымысла и его онтологического статуса.

О том, что понимание аллегории у Гвидо выходит за рамки простого поэтического иносказания, свидетельствует его трактовка самой ситуации «сна» или «видения» как обоснования фабулы. Без него очень сложно не «потерять» буквальный смысл за аллегорическим и сохранить саму возможность многосмысленного толкования. Между тем предшественники Гвидо даже не задаются вопросом, каков онтологический статус описанной поэтом реальности. Гвидо дает довольно нетривиальное истолкование первой строки: «середина жизни» понимается им не только как конкретный возраст (что соответствует традиции), но и, со ссылкой на Аристотеля, как состояние сна («medium panque vite humane, secundum Aristotilem, somnus est»)⁵¹. Однако, как пишет Гвидо, согласно Макробию, сны бывают разного рода, и некоторые из них содержат истинные смыслы. Вместе с тем в поэме присутствует не настоящее видение, а вымышленное автором («fingit autor suas visiones vidisse»)⁵². В комментарии Гвидо, таким образом, мы обнаруживаем довольно сложное и комплексное представление об онтологическом фундаменте «Комедии» как вымышленном видении, передающем истинные смыслы.

Структура основного текста во многом соответствует композиционным принципам, выработанным в Парижском университете для комментариев к философским сочинениям. К каждой песне сначала дается краткое резюме и ее разделение на части, после чего идет довольно подробный интерпретирующий пересказ текста Данте – «deductio textus de vulgari in latinum». За этим следует собственно объяснение («expositio lictere»), в котором обсуждаются основные экзегетические вопросы. Заключается глава выявлением «notabilia», «comparationes» и «vaticinia», которые при необходимости могут получать дополнительные разъяснения. Эрудиция Гвидо весьма велика и свидетельствует о хорошем знании Св. Писания, отцов Церкви, схоластов, с одной стороны, а с другой – античных авторов, набор которых, тем не менее, скорее соответствует средневековому университетскому curriculum, а не гуманистическим интересам. Некоторые замечания автора весьма нетривиальны. Так, привлечение библейских текстов для характеристики и возвышения поэта не было чем-то необычным, но Гвидо нередко проводит очень странные параллели, увидев, например, в надписи, появившейся на стене пиршественной залы царя Вальтасара

(Дан. 5:25), своего рода пророчество о Данте и его творении. Рука, начертавшая эти слова, – это «наш современный поэт Данте», а надпись означает «Комедию», которая делится на три части. «Мане» соответствует «Аду», так как означает «исчислено», а поэт в этой части перечисляет множество мест, наказаний и грехов. «Текел» соответствует «Чистилищу», означая «взвешено», а во второй части «Комедии» взвешиваются очистительные искупления. «Фарес» соответствует «Раю», означая разделение, а в третьей части поэт разделяет, т.е. разграничивает степени блаженства и иерархии ангелов⁵³. Аналогичным образом применяются к Данте слова пророка Иезекииля: «И увидел я, и вот, рука простерта ко мне, и вот, в ней книжный свиток» (Иез. 2:9). Вместе с тем Гвидо, как уже было сказано, видит в Данте не только почти пророка или мудреца, познавшего все науки, но и человека, который «мертвую поэзию вывел из тьмы на свет» («mortuam poesiam de tenebris reduxit ad lucem»)⁵⁴. Это представление о «Комедии» как истоке возрождения поэзии у Гвидо лишь намечено, оно достигнет своего апофеоза (для эпохи Треченто, разумеется) в комментарии Бенвенуто да Имолы.

«Превосходный комментарий» (1330–1340-е годы), названный так в Академии делла Круска за его языковые достоинства, написан на вольгаре и трактует все три части «Комедии», но в содержательном плане носит компилятивный характер. Известны три основные редакции⁵⁵. Его авторство, традиционно приписываемое Андреа Ланча, окончательно не установлено⁵⁶. Создатель «Превосходного комментария», видимо, был флорентийцем, лично знал Данте и был хорошо знаком с его творчеством. Автор демонстрирует изрядную ученость в том, что касается ссылок на классические и медиолатинские авторитеты, его интересуют исторические вопросы (как античный Рим, так и недавняя история), а теология, философия и схоластика волнуют мало. В аллегорическом истолковании текста он предпочитает следовать своим предшественникам.

В середине века создал свой комментарий второй сын Данте – Пьетро (конец XIII в. – 1364). Он писал на латинском языке, а его труд изъясняет все три части поэмы и дошел до нас в трех редакциях⁵⁷, первая и наиболее популярная⁵⁸ из которых датируется 1340–1341 гг. Дж. Кардуччи определял суть его комментария так:

Пьетро «ставит перед собой цель разъяснить аллегорическую и доктринальную сторону произведения, опираясь на авторитеты латинских классиков, философов и святых отцов: сделав это для каждой песни, он проскакивает мимо всего остального»⁵⁹. При всей справедливости этой оценки комментарий Пьетро можно назвать образцовым в своем роде. Разъяснению песен «Комедии» предшествует подробный *accessus*, материал в котором излагается согласно синтетической схеме «Послания к Кан Гранде». Наиболее интересный отрывок касается *forma tractandi*: «Форма трактовок – семерная (*Forma tractandi est septemcuplex*), поскольку смысл (*sensus*), используемый (*utitur*) нашим автором в этой поэме, является семерным»⁶⁰. Здесь, конечно, обращает на себя внимание то, что многосмысленное толкование предполагает не два, не четыре, а целых семь смыслов произведения.

Первый – буквальный, который Пьетро называет также поверхностным и параболическим, «то, о чем говорится, когда слова не содержат ни сентенций, ни фигур». Второй – исторический, при котором происходит референция к существующим в реальности объектами (так, Иерусалим в этом смысле означает земной город, расположенный в Палестине). Третий – апологический (от слова «аполог») – возникает, когда речь не касается ни правдивых, ни правдоподобных вещей, но вместе с тем предназначена для поучения. Четвертый – метафорический – появляется при выходе за границы природы вещей, как, например, происходит в XIII песне «Ада», где автор измышляет говорящее дерево. Пятый смысл – аллегорический, где Иерусалим означает Град Божий воинствующий. Шестой смысл – тропологический, при котором денотатом становятся человеческие нравы, в этом случае Иерусалим символизирует верные души. И наконец, анагогический смысл соотносит слова и их денотаты с высшей реальностью Спасения, когда Иерусалим представляет торжествующую Небесную Церковь.

Это дополнение из трех пунктов (буквальный, апологический и метафорический) к традиционному набору смыслов, используемых в толковании Священного Писания, демонстрирует, что Пьетро Алигьери ясно осознавал проблему применимости «аллегории теологов» к поэзии. Она заключается в том, что в теологической экзегезе переносный смысл связывает слово и обозначаемую им реально (исторически) существующую вещь с иным

объектом, обозначаемым не столько словом, сколько этой исторически существующей вещью. При этом реальность, точнее существование, данной вещи имеет принципиальное значение. Но поэты пишут не только о том, что было и есть, они выдумывают, говорят о несуществующих вещах. К таким ситуациям неприменимо понятие буквального-исторического смысла, поэтому Пьетро вводит представление о смысле поверхностном. Апологический смысл аналогичен тропологическому, но возникает тогда, когда у выражения нет реального или правдоподобного денотата. Так, басня не может иметь тропологический смысл, поскольку рассказывает о том, чего не было, но она имеет смысл апологический. Наконец, в тех случаях, когда поэт не только придумывает то, чего не было, но и придумывает невозможное, т.е. его выдумка противоречит законам природы, мы говорим о метафорическом смысле.

Содержание самого комментария отражает его «схоластическую» направленность: Пьетро довольно скупое анализирует буквальный смысл текста и сосредоточивается на доктринальных моментах и смысле аллегорий, тщательно подтверждая свои интерпретации цитатами из соответствующих авторитетов. Их список весьма разнообразен и включает, помимо, разумеется, св. Писания, отцов Церкви (св. Амвросия, св. Иоанна Златоуста, св. Августина, св. Фому Аквинского, св. Иеронима, св. Бернарда и др.), папские декреталии, Аристотеля, классических римских авторов (от Вергилия и Горация до Саллюстия и Теренция), медиолатинских писателей (Бозция, Кассиодора, Макробия и др.). Тем не менее эти рассуждения не являются отступлениями в прямом смысле слова, его эрудиция направлена не на обсуждение «вопросов», а на изъяснение текста Данте. Характерный пример подобного истолкования – анализ эпизода второй песни «Ада», где речь идет о трех благословенных женах. Примерно половину объема комментария к этой песне занимает анагогическая и аллегорическая интерпретация этих образов⁶¹. В анагогическом плане «благодатная жена» (*donna gentile*) означает благодать действующую, Лючия – благодать содействующую, а Беатриче – Теологию, которая посылает в помощь Данте Вергилия – рациональное суждение. В аллегорическом же смысле благодатная жена означает натуральную философию, Лючия – философию численную (*mathematica*), а Беатриче – метафизику. В обоснование своего ре-

шения комментатор рассказывает о видах благодати и ее роли в когнитивной деятельности человека, а также о подразделах философии, ссылаясь на Фому Аквинского, Аристотеля, св. Писание, Бозция и Августина. Но если, например, из комментария Ланы не очень понятно, что его отступление о ересьх дает нам для понимания «Комедии», то здесь этот отрывок подводит весьма основательный (почти на полторы тысячи слов) фундамент под избранное автором толкование текста.

Франческо да Бути (1316/1325–1406) происходил из семьи ремесленников, но получил степень доктора грамматики, имел собственную школу и преподавал в пизанском Studio. Он был автором комментариев к классикам, диктаминальных текстов, пособий по грамматике и риторике. Его комментарий к Данте (1394–1396)⁶², основанный, видимо, на его лекциях, написан на вольгаре и интерпретирует все три части «Комедии». Этот труд несет на себе отчетливый отпечаток преподавательской деятельности автора. Во вступлении Франческо да Бути прибегает к технике *accessus* в ее аристотелевском изводе, не давая никаких оригинальных трактовок этих четырех проблем. Основная часть текста организована в виде лекций – по две на каждую песню – и разъясняет практически каждый стих «Комедии». Вначале дается перифраз текста, с разъяснением сложных мест в типично «школьном» духе, затем следует *divisione*, а вслед за ним – выявление буквального и, когда это уместно, аллегорического смысла каждого отрывка. При необходимости Франческо опирается на список авторитетов, традиционный для хорошо образованного человека, но не философа-схоласта: классические авторы, патристика, риторические и грамматические трактаты. Но по сравнению, например, с комментарием Гвидо да Пиза, его «научный аппарат» намного беднее – Франческо может откомментировать половину песни, не сделав ни единой отсылки к авторитету. «Послание к Кан Гранде» ему, судя по тексту вступления, известно, но над дантовской концепцией аллегории Франческо не очень задумывается, повторяя, но не раскрывая его тезисы. Этот труд интересен в первую очередь тем, что дает представление о среднестатистической продукции профессионального «литературоведения» того времени в его «учебном изводе».

Джованни Боккаччо (1313–1375) был первым итальянским дантологом, чья деятельность простиралась далеко за рамки ком-

ментирования «Комедии». Ему принадлежит жизнеописание Данте, стихотворение «*Ÿtaliae iam certus honos*», капитул в терцинах «*Argomenti*», письма и записи, в которых затрагивались связанные с Данте вопросы. Сохранились также пять манускриптов, в которые Боккаччо включил дантовские произведения⁶³, в четырех из них содержится копия «Комедии»⁶⁴. Вместе с тем дантоведческие штудии Боккаччо вписываются в более широкий контекст: он выступал в роли, с одной стороны, защитника поэзии и античного наследия от нападков тех, кто придерживался мнения об их безнравственности или бесполезности, а с другой – пропагандиста высокой литературы на народном языке, отстаивая ее ценность перед Петраркой и другими гуманистами – сторонниками латыни и подражания древним классикам⁶⁵. Свои поэтологические взгляды он изложил в XIV и XV книгах трактата «О генеалогии языческих богов» (ок. 1363), и некоторые отрывки оттуда вошли в его комментарий к «Комедии».

В основе «Разъяснений на Комедию Данте» («*Esposizione sopra la Comedia di Dante*»)⁶⁶ лежат лекции Боккаччо, прочитанные им за два года до смерти по поручению флорентийской Коммуны в церкви Св. Стефана во флорентийском Аббатстве с октября 1373 по январь 1374 г., но прерванные на XVII песне «Ада», видимо, в связи с ухудшением здоровья писателя. Их текст содержался в бумагах, оставшихся после его смерти и бывших предметом судебного разбирательства между наследниками. Оригиналы записей утеряны, сохранились только их копии, что в XX в. вызвало дискуссию о принадлежности некоторых частей текста перу Боккаччо⁶⁷.

Лекции читались на итальянском языке для довольно широкой аудитории, что, по мнению самого автора, возможно, не было оптимальным решением. Собственно истолкованию поэмы предшествует положенный по жанру *accessus*, а изъяснение каждой песни должно было, по замыслу Боккаччо, делиться на две части – буквальная и аллегорическая интерпретации по отдельности. Однако после IX песни эта схема разрушается, и комментатор сосредоточивается на буквальном смысле поэмы, аллегорические изъяснения имеются только к XII–XIV песням, причем два из них совсем небольшие по объему.

Особенности интерпретативной установки Боккаччо можно свести к нескольким принципиальным моментам. В аллегорическом плане для него важен именно моральный урок поэмы, а не доктринальные или «научно-энциклопедические» ее аспекты. Даже если традиция не дает возможности избежать аналогических оттенков в интерпретации, Боккаччо усиливает их тропологическую направленность. Таково, например, толкование на терцины о трех благословенных женах. Если Пьетро Алигьери видит в них благодать действующую, благодать содействующую и Св. Писание, то Боккаччо меняет акценты: благородная жена (*donna gentile*) означает святую молитву грешника, Лучия – божественное милосердие, а Беатриче – спасительную благодать⁶⁸, – и тем самым разворачивает своего рода мини-фабулу, в которой завязкой становится действие человека, в данном случае правильное и заслуживающее награды. Иногда аллегорическое толкование перерастает в небольшой трактат о морали и современных нравах, как это происходит в комментариях к 1–12 терцинам V песни после довольно короткого обоснования, почему Миноса следует считать аллегорией Божественной справедливости. В то же время никакие другие части этой песни аллегорического истолкования не получают.

В том что касается цитируемых авторитетов, Боккаччо видит своей целью ввести Данте в круг классических авторов. Конечно, Писание и патристика также используются им для обоснования экзегезы, но в целом преобладают ссылки на античную и медиолатинскую литературы. Вместе с тем Боккаччо сам был автором грандиозного мифографического труда, и подавляющее большинство сведений из мифологии он дает без ссылки на источники, опираясь, очевидно, на собственные работы. Его рассказы из античной мифологии и истории весьма подробны и нередко приобретают форму небольшой новеллы с прямой речью персонажей, конкретными сценами вместо резюмирующего изложения и т.п.

Особый интерес представляет *accessus* к «Разъяснениям», по которому заметно, что Боккаччо тесна роль комментатора. В начальной части вступления он довольно точно следует плану, предложенному в «Послании к Кан Гранде», но затем подробно раскрывает вопросы, не затронутые автором «Послания» и другими комментаторами. Он указывает на то, что намерению автора в большей степени соответствует название «*Incominciano le*

cantiche della Comedia di Dante Alighieri fiorentino», а слово «cantiche» дает ему основание уподобить поэзию музыке в том, что касается ее ритмической и метрической организации, а также охарактеризовать в этом отношении стихотворный размер поэмы. Этот небольшой отрывок свидетельствует о том, что «Комедия» соотносится им в первую очередь с другими текстами на вольгаре, как правило, любовной лирикой. И кстати, не случайно, комментируя X песню, Боккаччо несколько раз упоминает также «Новую жизнь», в том числе в контексте разговора Данте с Кавальканти.

Перейдя к рассмотрению слова «комедия», он сначала практически доказывает, что «Комедия» не написана в «комическом стиле» с поэтологической точки зрения, поскольку тот заметно отличается от стиля, использованного Данте («...modo del trattare de' comici, il quale pare molto essere differente da quello che l'autore serva in questo libro»)⁶⁹. Во-первых, комедия – это «сельская песня» (по мнению Боккаччо, от слов «comos» и «odos»), трактующая «низкие материи» – земледелие, уход за скотом, низкие и грубые любовные связи и сельские обычаи, что «ни в коей мере не согласуется с вещами, о которых рассказывается в любой из частей этой поэмы – о выдающихся людях, необыкновенных и памятных деяниях порочных и добродетельных людей, действию покаяния, обыкновениях ангелов и Божественной сущности». Во-вторых, стиль комедии – простой и низкий (*umile e rimesso*), в то время как в поэме Данте он украшенный, изящный и возвышенный («ornato e leggiadro e sublime») – несмотря на то что Данте писал на *volgare*. В-третьих, в комедии автор никогда не говорит от себя («non introdurre se medesimo in alcuno atto a parlare»)⁷⁰, а Данте очень часто говорит о себе или рассказывает истории о ком-то другом. В комедиях не используются сравнения или отступления, где говорится о чем-то, что не является непосредственной темой произведения, а в поэме Данте такие места не поддаются исчислению. В-четвертых, в комедиях рассказывается о таких вещах, которые не происходили на самом деле, хотя и не настолько странных, чтобы в них нельзя было поверить. А в этой поэме говорится о вечной гибели грешников и восхождении иных к вечной славе силою Божественной благодати, что, согласно католической вере, соответствует истине. Наконец, комические поэты разделяют свои произведения на «сцены», поскольку именно на сцене костюмиро-

ванные актеры представляют этот рассказ, разыгрывая диалоги перед глазами аудитории. Однако «Комедия» Данте делится на песни. В этой части вступления Боккаччо выступает в роли специалиста по «поэтической науке», который приходит к выводу, что заглавие поэмы не подобает ее форме и содержанию («non convenirsi a questo libro nome di comedia»). Но тут же, как бы опомнившись, он принимает на себя роль комментатора и очень коротко и не оригинально обосновывает выбор названия автором. Данте, будучи человеком крайне прозорливым («occulatissimo uomo fosse l'autore»), смотрел не на отдельные компоненты комедии, а на ее организацию в целом («lui non avere avuto riguardo alle parti che nelle comedie si contengono, ma al tutto»)⁷¹. «Комедия» начинается с несчастий и смуты в «Аду» и заканчивается миром и славой в «Рае», поэтому заслуживает данного названия.

Затем следует раздел, рассматривающий действующую причину произведения, т.е. его автора. Здесь позиция Боккаччо снова отличается от привычной установки комментатора. Обычно в таких отрывках кратко сообщалось о происхождении поэта, приводилась этимология его имени (если она способствовала утверждению его величия) и назывались общие черты его личности — пророческий дух, знакомство со всеми науками и т.п. Разумеется, все это есть и в тексте Боккаччо, но он не ограничивается общими замечаниями, а стремится охарактеризовать Данте как конкретного человека и наметить элементы его индивидуальной биографии. Поэт, как нам сообщает Боккаччо, испытал разнообразные превратности жизни и «не был свободен от действия той страсти, что мы называем любовью», а также от доуки публичных обязанностей⁷². Традиционный для комментариев элемент «постиг все науки» и стал «знатоком всех отраслей философии» Боккаччо разворачивает в небольшой рассказ о том, как, где и чему поэт учился в разное время. Это снова позиция не комментатора, а биографа, но, как и раньше, Боккаччо вдруг вспоминает о жанре своего труда и сворачивает экскурс, ссылаясь на то, что уже писал об этом в «Маленьком трактате в похвалу Данте». Следует также отметить еще один довольно нетривиальный прием: характеризуя имя Данте, Боккаччо выявляет в «Комедии» два места, где его называют по имени Беатриче и Адам, расценивая эти сцены как свидетельство того, что имя свое поэт получил действием Провидения. Здесь

интересно не столько само обоснование этого тезиса, сколько еще один выход за пределы позиции комментатора. Комментатор изъясняет текст либо в целом – резюмируя и разделяя на части произведение или его компоненты, либо в деталях – но последовательно, в каждый конкретный момент анализируя один его элемент (фразу, стих, отрывок), иногда отмечая «параллельные места». Но совместный анализ двух мелких деталей из различных частей произведения, работающих на единую концепцию, не входил в число широко применяемых экзегетических инструментов. Это подход не комментатора, а, скорее, «литературоведа», как эта профессия станет пониматься в будущем.

Очень известным и популярным комментарием к Данте эпохи Треченто был труд Бенвенуто да Имола (начало XIV в. – ок. 1387 г.). Это очень объемный латинский комментарий ко всему тексту «Комедии»⁷³. Бенвенуто да Имола преподавал грамматику и *auctores*, в том числе новейших авторов – Данте и Петрарку, и создал комментарии к Лукану, Валерию Максиму, трагедиям Сенеки, «Буколикам» и «Георгикам» Вергилия и к «Буколической песне» Петрарки, а также два компилятивных труда о римской истории.

Комментарий к «Комедии» стал результатом переработки записей (так называемый *recollectae*), сделанных слушателями двух его учебных курсов в Болонье и Ферраре, прочитанных в 1375–1376 гг.⁷⁴ Они, видимо, были задуманы под влиянием публичных лекций Боккаччо о «Комедии», о чем Бенвенуто упоминает в комментарии к Раю⁷⁵. Боккаччо занимает особое место в списке предшественников у Имола. Он упоминается неизменно с огромным почтением, а его сведения принимаются на веру: в первую очередь это касается биографии поэта, информация о которой заимствуется из «Жизни Данте» некритически. Очевидно, что именно оттуда были взяты легенда о сонном видении матери Данте и рассказ о реакции веронских женщин, предположивших, что цвет бороды поэта изменился под воздействием адского пламени. Однако, как показал М. Фавиа, знакомство Бенвенуто с текстом «Разъяснений» маловероятно⁷⁶.

В то же время другие источники сведений Бенвенуто нередко оценивает весьма критически, стремясь выявить имплицитные установки авторов. Например, в анализе достоверности тех или

иных исторических и географических данных он подчеркивает, что некоторые из них могли не соответствовать действительности, отражая желание возвеличить свою родину и ее историю, как, например, легенда о происхождении флорентийского городка Фьезоле, который якобы был основан царем Атлантом. Бенвенуто считает это «глупостью»⁷⁷, доказывая свой тезис с опорой на труды Тита Ливия, Боккаччо (sic!) и какие-то неназванные исторические источники. С похожей резкостью он при необходимости расправляется с традиционными средневековыми авторитетами или своими предшественниками⁷⁸. Утверждение автора энциклопедического труда «Зерцало великое» Винсента из Бове о том, что Катон Утический написал некую книгу для школьного изучения, Бенвенуто расценивает как «не только ложное, но и невозможное», поскольку в этом труде упоминается Лукан, живший во времена Нерона⁷⁹.

Однако его подход к «ошибкам» самого Данте несколько иной. Бенвенуто признает, что, описывая смерть Улисса, Данте «не следует ни исторической правде, ни поэтическим вымыслам Гомера или других поэтов». Поэтому «некоторые говорят», что Данте не был знаком с поэмой Гомера. Сам Бенвенуто придерживается мнения, что Данте не мог не знать «известного даже детям и неграмотным». Поэт позволил себе создать новый вымысел («*fingere de novo*»), отвечающий его цели, так как хотел показать, что Улисс – отважный и великий муж – предпочел короткую, но славную жизнь долгому прозябанию в безвестности⁸⁰.

В комментарии встречаются элементы, свидетельствующие о зарождении своего рода «критики текста», о том, что его автор, сопоставляя различные манускрипты, стремится выявить более удачное чтение того или иного слова. Например, в глоссе к 106 стиху седьмой песни Ада он пишет: «...*va in la palude ch'à nome Stige*, или, согласно другому чтению (*vel secundum aliam literam*), *fa una palude ch'a nome stige*, и это видится лучшим чтением (*et videtur melior litera*), *quando è disceso appiè de le maligne piagge grige*»⁸¹. Действительно, глагол *fa* (здесь: образует) лучше сочетается с дальнейшим текстом, чем *va* (здесь: впадает в).

На фоне большинства комментариев той эпохи труд Бенвенуто выделяется имплицитным убеждением, что поэма Данте должна рассматриваться как поэтическое, а не теологическое или энциклопедическое произведение. Не случайно «Вступление» ко

всему труду начинается с упоминания «Поэтики» Аристотеля и «искусства поэзии», цель которого – прославлять великих мужей прошлого. Поэтологическими идеями наполнен весь комментарий: так, когда Данте встречается у «высокого замка» (*nobile castello*) четырех поэтов, Бенвенуто не считает эти образы аллегориями моральных качеств, а рассматривает их в историко-литературном плане. Гораций, Овидий и Лукан воплощают для него три поэтических стиля – сатирический, комический и трагический⁸². Подробно они рассмотрены во Вступлении. Трагедия – это стиль высокий и важный (*altus et superbus*), которым трактуются великие и ужасные деяния – падения царств, разрушения городов, войны, убийства и прочие великие несчастья; в этом стиле писали Гомер, Вергилий, Еврипид, Стаций, Симонид, Энний и др. Сатира – стиль средний и умеренный, трактующий добродетели и пороки, им пользовались Гораций, Ювенал и Персий. Комедия – стиль низкий и простой, в котором пишут о неблагородных и дурных предметах, о сельской жизни, плебейх и бедняках. Знаменитые комики – Плавт, Теренций и Овидий⁸³. Поэма Данте, по мнению Бенвенуто, вобрала в себя не только все ветви философии, но и три поэтических стиля, и следовательно, она является одновременно трагедией, сатирой и комедией (*«Unde si quis velit subtiliter investigare, hic est tragoedia, satyra, et comoedia»*). Трагедия она, потому что описывает деяния великих мира сего, сатира – поскольку бесстрашно клеймит пороки всего человеческого рода, не исключая могущественных и знатных людей (надо отметить, здесь Бенвенуто эксплицитно противоречит «Посланию к Кан Гранде», в котором автор утверждает, что сатира «не имеет отношения к данному произведению»)⁸⁴. Что касается комического рода, то здесь Бенвенуто ссылается (вслед за «Посланием» и другими комментаторами) на определение Исихора Севильского и на ее низкий и народный стиль (*«a stylo infimo et vulgari»*)⁸⁵. Но, подчеркивает комментатор, подобно тому как Язон вырастил из зубов змея вооруженных воинов, Данте смог низкими / народными словами передать значительное содержание (*«ex verbis vulgaribus nascentur fortes sententiae»*)⁸⁶. В связи с этим рассуждением следует также упомянуть необычный извод топоса о том, что поэзия скрывает истину (например, под покрывалом вымысла или, подобно ядру ореха, в скорлупе фигуративной речи). Бенвенуто восхищается тем, как

Данте удастся «тонко и темно скрыть под плащом народной речи» то, что выдающиеся мужи могли с трудом выразить на латыни («*mirabile est, illud quod viri excellentissimi vix literaliter dicere potuissent, hic autor tam subtiliter et obscure sub vulgari eloquio paliavit*»)⁸⁷. У Бенвенуто скрывающим элементом служит не буквальный смысл, а темный народный язык, противопоставленный ясности латыни.

На первых же страницах появляется вместе с эксплицитной цитатой из Горация топос о нераздельном соединении полезного и приятного: «Великий поэт так искусно сочетает приятное с полезным, что одно без другого в его труде найти невозможно» («*Hic autem poeta peritissimus delectabilitatem et fructuositatem tam artificialiter contextuit, ut alteram sine altera in eius volumen reperire non possis*»)⁸⁸. Каким очевидным ни казалось бы нам это замечание, для своего времени Бенвенуто делает значимое заявление, поскольку в томистской эстетике противопоставлялся фигуративный язык поэзии как направленный к удовольствию и фигуративный язык Св. Писания как направленный к пользе (*Summa Theologiae*. I^a q. 1 a. 9 ad 1.). В этом контексте становится понятным, почему на протяжении одного абзаца этот топос перерастает в восходящую к Альбертино Муссато и тщательно разработанную Боккаччо в «Генеалогии» концепцию поэзии-теологии. Теологию можно назвать поэзией Господа (*poetria de Deo*), и в то же время, согласно Аристотелю, поэты были первыми размышляющими о Боге («*poete fuerunt primi theologizantes de Deo*»), так что недаром «наихристианнейший поэт Данте» («*christianissimus poeta Dantes*») стремился поэзию привнести в теологию («*poetrium ad theologiam studuit revocare*»), ибо между ними имеется большое подобие («*magnam convenientiam*»).

Неудивительно появление еще одного любопытного и довольно оригинального мотива, связанного с моральным воздействием самого творческого процесса на поэта. Бенвенуто не сомневается, что, благодаря сочинению своего труда, поэт стал вести лучшую жизнь и умер лучшим человеком, чем был в молодости («*nec dubito quod poeta melius vixit, et melius mortuus est per compilationem huius operis*»)⁸⁹. В другом месте комментатор восклицает: «Разве не поэзия сделала этого человека из грешника

святым? (Nonne poesis fecit hominem istum de peccatore sanctum?)»⁹⁰.

Но вместе с тем поэзия сродни философии или представляет собой философию под покрывалом («est enim poetria quaedam philosophia velata»). Поэтому настоящий поэт должен знать все науки, хотя и не в полноте, но по крайней мере в основах («verus poeta debet scire omnes scientias, non quidem plene, sed saltem terminos omnium scientiarum»). И здесь Бенвенуто приводит необычный аргумент: и Аристотель, и Гораций в своих поэтиках уподобляли поэзию живописи, а разве может быть хорошим художник, который не знает хоть что-нибудь обо всем («Unde merito Aristoteles, et Horatius in sua poetria assimilat poeticam picturae; sicut enim non potest esse bonus pictor qui non noverit de omnibus rebus aliquid»)»⁹¹?

Бенвенуто существенное внимание уделяет риторическому и стилистическому аспектам поэмы не только потому, что жанр комментария требовал разъяснения фигур и тропов, но и вследствие теоретического убеждения, что внешняя форма должна подходить предмету. «И здесь следует заметить, что выражения должны соответствовать предмету, о котором идет речь (sermones debent convenire materiae de qua agitur), и слова подбираются так, чтобы они выражали то, что помыслено (verba sunt inventa ad exprimendum conceptum mentis)»⁹². Так, комментируя использование грубой лексики в описании Таис Афинской (Ад, 18, 130–132)⁹³, он указывает, что оно вполне оправдано, так как речь идет о блуднице. «Она была столь прекрасна и разукрашена при жизни, а теперь в аду столь же уродлива, оборвана и грязна. И поэтому поэт не мог бы выразиться лучше, учитывая то, о ком он говорит, поскольку речи должны иметь форму, соответствующую предмету (sermones sunt formandi secundum subiectam materiam)»⁹⁴.

Но при всем внимании Бенвенуто к внешней форме он подчеркивает, что поэзия – нечто большее, чем риторика. Об этом свидетельствует знаменитое сравнение Данте и Петрарки: «Во времена расцвета Данте появился новейший поэт Петрарка, который воистину был красноречивее его (fuit copiosior in dicendo). Но, несомненно, сколь Петрарка был лучшим ритором (maior orator), чем Данте, столь же Данте был лучшим поэтом (maior poeta), чем тот, что легко понять из этой святой поэмы (sacro poemate)»⁹⁵. И во

многих других аспектах для Бенвенуто Данте превосходит других авторов. Он подражает Вергилию в описании загробного мира, но уже в первой части «Комедии» выходит за границы того, что сказал его учитель и все прочие поэты⁹⁶. Подобно тому как Аристотель превзошел Платона, а Гомер Пронапида, так и Данте превзошел Вергилия⁹⁷. В целом «не было никогда поэта (без всякого исключения), который обладал столь высокой фантазией, и знал или мог найти столь благородные предметы, в [рассказах о] которых так изящно изложил сведения о людских делах и божественных добродетелях, и о нравах, и обо всех почти деяниях человеческих и обо всем, что можно увидеть в мире»⁹⁸. В подражание самому Данте, назвавшему св. Франциска солнцем, Бенвенуто называет поэта «ярчайшим светом итальяйским» (*fulgentissimus splendor Italicus*), «Солнцем, которое осветило наше время, протекавшее во тьме незнания поэтических искусств (*Solem, qui modernis temporibus illuxit ambulantibus in tenebra ignorantiae poeticae facultatis*), а Флоренцию – Востоком, открывшим нам это ярчайшее Солнце (*praeclarissimum Solem*)»⁹⁹.

* * *

История ранней дантовской экзегезы развивается от попыток ввести автора «Комедии» в круг *auctores* до осознания его ключевой роли в зарождении итальянской (возрождении итальянской) поэзии. Аллегорическая экзегеза становится все более глубокой и развернутой, комментаторы, следуя идеям «Послания к Кан Гранде», переходят от расшифровки простых иносказаний к построению многослойных аллегорических конструкций. Они начинают осознавать теоретические сложности, возникающие при аллегорическом прочтении поэтического текста, и даже пытаются их разрешить тем или иным способом. Одновременно все больший интерес вызывают поэтологические темы. Если поначалу поэма воспринимается в первую очередь как источник доктринальной или научной мудрости, то к концу века ее считают образцом непревзойденной поэзии. Автор из мудреца или знатока наук и теологии перерождается в величайшего поэта всех времен.

-
- ¹ *Boccaccio G.* Esposizioni sopra la Comedia di Dante / A cura di Padoan G. – Milano: Mondadori, 1965. – P. 17.
 - ² Benvenuti De Rambaldis De Imola. Comentum super Dantis Aldigherij comoediam: Nunc primum integre in lucem editum / Cur. Lacaita J. Ph. – Florentiae: Barbera, 1887. – Vol. 1. – P. 79.
 - ³ «Ultima regna canam, fluido contermina mundo, / spiritibus que lata patent, que premia solvunt / pro meritis cuicumque suis».
 - ⁴ Mediceo-Laurenziano, Plut. XXIX, 8.
 - ⁵ См. об этом: *Bellomo S.* Il sorriso di Ilaro e la prima redazione in latino della «Commedia» // Studi sul Boccaccio. – Firenze, 2004. – N 32. – P. 201–235.
 - ⁶ *Bellomo S.* Dizionario dei commentatori danteschi: L'esegesi della Commedia da Iacopo Alighieri a Nidobeato. – Firenze: L.S. Olschki, 2004.
 - ⁷ *Copeland R.* Gloss and commentary // The Oxford handbook of medieval Latin literature. – Oxford; N.Y.: Oxford univ. press, 2012. – P. 171–191.
 - ⁸ Ibid. – P. 178.
 - ⁹ Изначально для экзегезы философских сочинений: *Weijers O.* La structure des commentaires philosophiques à la Faculté des arts: Quelques observations // Il commento filosofico nell'occidente latino (secoli XIII–XV). – Turnhout : Brepols, 2002. – P. 17–41.
 - ¹⁰ *Minnis A.J.* Medieval theory of authorship: Scholastic literary attitudes in the later Middle Ages. – London: Scolar press, 1984.
 - ¹¹ Об аутентичности «Послания к Кан Гранде» см.: *Hollander R.* Dante's *Epistle to Cangrande*. – Ann Arbor: Univ. of Michigan press, 1994.
 - ¹² Подробнее об этом см.: *Эко У.* Искусство и красота в средневековой эстетике. – СПб., 2003.
 - ¹³ *Данте Алигьери.* Малые произведения / Подгот. Голенищев-Кутузов И.Н. – М., 1968. – С. 387.
 - ¹⁴ *Wetherbee W.* Platonism and poetry in the twelfth century: The literary influence of the school of Chartres. – Princeton: Princeton univ. press, 1972.
 - ¹⁵ *Махов А.Е.* Многомысленное толкование // Европейская поэтика от Античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель. – М.: Издательство Кулагиной–Intrada, 2010. – С. 343–357.
 - ¹⁶ *Jenaro-MacLennan L.* The Trecento commentaries on the *Divina Commedia* and the *Epistle to Cangrande*. – Oxford: Clarendon press, 1974.
 - ¹⁷ *Bellomo S.* Dizionario... – P. 21.
 - ¹⁸ Эти издания доступны для чтения и загрузки на сайте archive.org в виде отсканированных копий оригинальных публикаций, а также в виде оцифрованного текста в базе данных: I commenti danteschi dei secoli XIV, XV e XVI [Electronic resource] / A cura di Procaccioli P. – Roma: Lexis Progetti Editoriali, 1999. – 1 CD-ROM. Отдельные тексты из этой базы доступны на популярных сайтах по итальянистике: <http://www.bibliotecaitaliana.it> и др.

- ¹⁹ Dante Lab [Electronic resource] / Dartmouth college. – Hanover, 2013. – Mode of access: <http://dantelab.dartmouth.edu>
- ²⁰ Chiose alla Cantica dell'Inferno di Dante Alighieri scritte da Jacopo Alighieri, pubblicate per la prima volta in corretta lezione con riscontri e facsimili di codici, e precedute da una indagine critica per cura di Jarro [Piccini G.] / Alighieri J., Jarro. – Firenze: R. Bemporad e figlio, 1915. Критическое издание: *Alighieri J.* Chiose all'«Inferno» / A cura di Bellomo S. – Padova: Antenore, 1990.
- ²¹ Chiose alla Cantica dell'Inferno... – P. 43–44.
- ²² Ibid. – P. 44.
- ²³ Ibid. – P. 46.
- ²⁴ Ibid.
- ²⁵ Ibid. – P. 61.
- ²⁶ Ibid. – P. 62.
- ²⁷ Il commento dantesco di Graziolo de' Bambaglioli, dal Colombino di Siviglia con altri codici raffrontato / Bambaglioli Graziolo; Contributi di Fiammazzo A. all'edizione critica. – Savona: Tip. D. Bertolotto e C., 1915. Критическое издание: *Bambaglioli G.* Commento all'«Inferno» di Dante / A cura di Rossi L.C. – Pisa: Scuola Normale Superiore, 1998.
- ²⁸ Ср. толкование образа Цербера в VI песне «Ада» в: Il commento dantesco di Graziolo de' Bambaglioli... – P. 18. – с аналогичным местом в: Chiose alla Cantica dell'Inferno... – P. 63.
- ²⁹ Il commento dantesco di Graziolo de' Bambaglioli... – P. 2.
- ³⁰ Ibid. – P. 2.
- ³¹ Ibid. – P. 6.
- ³² Ibid. – P. 1.
- ³³ Ibid. Цитата из: Сирах, 39.7.
- ³⁴ Comedia di Dante degli Allaghieri col Commento di Jacopo della Lana bolognese / A cura di Scarabelli L. – Bologna: Tipografia Regia, 1866–1867. – 3 v. Современное научное издание на основе Ms. Ricc. 1005, Ms. Braidense AG XII 2: Commento alla Commedia / Iacomo della Lana; a cura di Volpi M., con la collab. di Terzi A. – Roma: Salerno, 2009. – 4 v. – (Edizione nazionale dei commenti danteschi).
- ³⁵ *Witte K.* Die beiden ältesten Commentatoren von Dante's Göttlicher Komödie [1828] // Id. Dante-Forschungen. Altes und neues. – Heilbronn: G. Henninger, 1872. – Vol. 1. – P. 383.
- ³⁶ La Comedia di Dante Alighieri col commento di Benvenuto da Imola. [Venezia]: Vendelin [da Spira], 1477. – В действительности содержит комментарий Якопо делла Лана. Al nome di Dio. Comincia la Comedia di Dante Aldighieri excelso poeta Fiorntino. – Milano: Lud[ovicus] et Alber[tus] pedemontani, 1478. Имеются также сведения о издании 1473 г., которое не сохранилось.
- ³⁷ Comedia di Dante degli Allaghieri... – Vol. 1. – P. 105.
- ³⁸ Ibid. – P. 96–97.
- ³⁹ Ср. с «Посланием к Кан Гранде», 24–25: Данте Алигьери. Малые произведения. – М.: Наука, 1968. – С. 387.

- 40 Comedia di Dante degli Allaghieri... – Vol. 1. – P. 98.
- 41 Ibid. – Vol. 2. – P. 134.
- 42 Comedia di Dante degli Allaghieri... – Vol. 1. – P. 97. Ср. с «Посланием к Кан Гранде», 39: *Данте Алигьери*. Малые произведения. – М.: Наука, 1968. – С. 389.
- 43 Впервые этот вопрос подробно рассмотрен в кн.: *Rocca L.* Di alcuni commenti della «Divina Commedia» composti nei primi vent'anni dopo la morte di Dante. – Firenze: Sansoni, 1891.
- 44 Ibid. – P. 185.
- 45 Comedia di Dante degli Allaghieri... – Vol. 3. – P. 90.
- 46 Guido da Pisa's Expositiones et Glose super Comediam Dantis, or Commentary on Dante's Inferno / Ed., notes, intr. by Cioffari V. – Albany: State university of New York press, 1974. Новейшее критическое издание: Expositiones et glose; Declaratio super Comediam Dantis / Guido da Pisa; A cura di Rinaldi M.; app. a cura di Locatin P. – Roma: Salerno, 2013. – 2 v. Цитаты приводятся по: Le Expositiones et glose super Comediam Dantis di Guido da Pisa: Edizione critica / Tesi di dottorato di Rinaldi M. – Napoli, 2011.
- 47 Ср. Prologus, 4 в Le Expositiones et glose... – Napoli, 2011. – P. 174. и «Послание к Кан Гранде», 18 в: *Данте Алигьери*. Малые произведения. – М.: Наука, 1968. – С. 386.
- 48 Le Expositiones et glose... – Napoli, 2011. – P. 176.
- 49 Ibid. – P. 178.
- 50 Ibid. – P. 179.
- 51 Ibid. – P. 181.
- 52 Ibid. – P. 188–190.
- 53 Ibid. – P. 173.
- 54 Ibid. – P. 176.
- 55 Полностью комментарий был напечатан в 1827–1829 гг. А. Торри, это издание воспроизведено в: L'ottimo commento alla «Divina Commedia»: Testo inedito d'un contemporaneo di Dante / A cura di Torri A.; Prefaz. di Mazzoni F. – Bologna: Forni, 1995. – 3 v. Существует современное критическое издание первой части комментария: L'ultima forma dell'Ottimo commento: chiose sopra la Comedia di Dante Alleghieri fiorentino tracte da diversi ghiosatori: Inferno / Ed. critica a cura di Di Fonzo C. – Ravenna: Longo, 2008.
- 56 *Azzetta L.* Andrea Lancia copista dell'Ottimo commento. Il ms. New York, Pierpont Morgan Library, M 676 // Rivista di studi danteschi. – Roma, 2010. – Vol. 10. – N 1. – P. 173–188.
- 57 Первая редакция имеется в издании середины XIX в., по оценке С. Белломо, весьма аккуратном для своей эпохи: Petri Allegherii super Dantis ipsius genitoris Comoediam Commentarium / Nunc primum in lucem editum consilio et sumtibus G. I. bar. Vernon; A cura di Nannucci V. – Florentiae: apud Angelum Garinei, 1846. Третья редакция получила критическое издание: *Alighieri P.* Comentum super poema Comedie Dantis: A critical edition of the third and final draft of

- Pietro's Alighieri's commentary on Dante's The Divine Comedy / Ed. by Chiamenti M. – Tempe: Arizona center for medieval and renaissance studies, 2002.
- 58 13 полных манускриптов.
- 59 *Carducci G.* Studi letterari. – Livorno: F. Vigo, 1874. – P. 310.
- 60 Petri Allegherii super Dantis ipsius genitoris Comoediam Commentarium. – P. 4.
- 61 Ibid. – P. 57–64.
- 62 Commento di Francesco da Buti sopra la «Divina Comedia» di Dante Allighieri // Per cura di Giannini C. – Pisa: Fratelli Nistri, 1858–1862. – 3 v. Воспроизведено Ф. Маццони в 1989 г.
- 63 Один из них, содержащий «Комедию» и «Ytaliae iam certus honos», не является автографом Боккаччо, но был им послан в подарок Петrarке.
- 64 Подробнее о деятельности Боккаччо-дантолога см.: *Houston J.M.* Building a monument to Dante: Boccaccio as dantista. – Toronto; Buffalo: Univ. of Toronto press, 2010.
- 65 О создании в трудах Боккаччо целостного образа итальянской литературы на народном языке, у истоков которой стоят великие «авторы», см.: *Eisner M.* Boccaccio and the invention of Italian literature: Dante, Petrarch, Cavalcanti, and the authority of the vernacular. – Cambridge: Cambridge univ. press, 2013.
- 66 *Boccaccio G.* Esposizioni sopra la Comedia di Dante / A cura di Padoan G. – Milano: Mondadori, 1965. – (Tutte le opere di Giovanni Boccaccio / A cura di Vittore Branca; Vol. 6).
- 67 *Guerri D.* Il commento del Boccaccio a Dante. Limiti della sua autenticità e questioni critiche che n'emergono. – Bari: Laterza, 1926; *Rossi A.* Per una ridefinizione del canone delle opere di Dante // Poliorama. – Firenze, 1990. – Vol. 7. – P. 4–81.
- 68 *Boccaccio G.* Esposizioni... – P. 133.
- 69 Ibid. – P. 4.
- 70 Ibid. – P. 5–6.
- 71 Ibid. – P. 6.
- 72 Ibid. – P. 8.
- 73 Современного критического издания не существует, однако, по мнению С. Белломо, имеющееся издание конца XIX в. отличается весьма высоким для той эпохи уровнем подготовки текста: Benvenuti De Rambaldi De Imola. Comentum super Dantis Aldigherij comoediam: Nunc primum integre in lucem editum / Cur. Lacaita J. Ph. – Florentiae: Barbera, 1887. – 5 v.
- 74 *Barbi M.* La lettura di Benvenuto da Imola e i suoi rapporti con altri commenti // Problemi di critica dantesca: Seconda serie, (1920–1937). – Firenze: Sansoni, 1941. – P. 435–470; *Paolazzi C.* Le letture dantesche di Benvenuto da Imola a Bologna e a Ferrara e le redazioni del suo «Comentum» // Dante e la «Comedia» nel Trecento. Dall'«Epistola a Cangrande» all'età di Petrarca. – Milano: Vita e pensiero, 1989. – P. 223–276.
- 75 «...когда я слушал, как мой знаменитый предшественник Боккаччо из Чертальдо читал этого великого поэта в вышеуказанной церкви». Benvenuti De Rambaldi De Imola. Ibid. – Vol. 5. – P. 145.

- ⁷⁶ *Favia L.M.L.* Benvenuto da Imola's dependence on Boccaccio's studies on Dante // Dante studies, with the annual report of the Dante society. – Cambridge (Mass), 1975. – N 93. – P. 168–170.
- ⁷⁷ Benvenuti De Rambaldis De Imola. Ibid. – Vol. 1. – P. 509–510.
- ⁷⁸ *De Simoni A.* «Alii dicunt...»: Il rapporto con la tradizione nel Comento di Benvenuto da Imola (Inferno) // *Rivista di studi danteschi*. – Roma: Salerno, 2007. – Vol. 7. – N 2. – P. 243–297.
- ⁷⁹ Benvenuti De Rambaldis De Imola. Ibid. – Vol. 3. – P. 38.
- ⁸⁰ Ibid. – Vol. 2. – P. 293–294.
- ⁸¹ Ibid. – Vol. 1. – P. 268.
- ⁸² Ibid. – Vol. 1. – P. 154.
- ⁸³ Ibid. – Vol. 1. – P. 18.
- ⁸⁴ *Данте Алигьери.* Малые произведения. – М.: Наука, 1968. – С. 388.
- ⁸⁵ Benvenuti De Rambaldis De Imola. Ibid. – Vol. 1. – P. 19.
- ⁸⁶ Ibid. – Vol. 4. – P. 340.
- ⁸⁷ Ibid. – Vol. 1. – P. 52.
- ⁸⁸ Ibid. – Vol. 1. – P. 9.
- ⁸⁹ Ibid. – Vol. 4. – P. 127.
- ⁹⁰ Ibid. – Vol. 3. – P. 5.
- ⁹¹ Ibid. – Vol. 1. – P. 159.
- ⁹² Ibid. – Vol. 2. – P. 488.
- ⁹³ «И ты увидишь: тут вот, недалече // Себя ногтями грязными скребет // Косматая и гнусная паскуда // И то присядет, то опять вскочнет» (Пер. М.Л. Лозинского).
- ⁹⁴ Ibid. – Vol. 2. – P. 29.
- ⁹⁵ Ibid. – Vol. 1. – P. 309.
- ⁹⁶ Ibid. – Vol. 1. – P. 584.
- ⁹⁷ Ibid. – Vol. 5. – P. 133.
- ⁹⁸ Ibid. – Vol. 3. – P. 12.
- ⁹⁹ Ibid. – Vol. 1. – P. 15.

А.В. Топорова

К ВОПРОСУ О ЖАНРЕ «НОВОЙ ЖИЗНИ» ДАНТЕ

Аннотация

В статье рассматривается проблема жанровой принадлежности «Новой жизни» Данте Алигьери. Анализ структуры текста, «идеологических» установок его автора, стремящегося представить свой текст как значимый, стоящий в одном ряду с сочинениями латинских *auctoritas*, а также существующего литературного контекста, позволяет отнести «Новую жизнь» к распространенному в Средние века жанру комментария (самокомментария как его разновидности).

Ключевые слова: средневековая литература, Данте Алигьери, «Новая жизнь», поэтика жанра, комментарий.

Toporova A.V. To the problem of the genre of Dante Alighieri's La Vita Nuova

Summary. We examine the genre of Dante Alighieri's *La Vita Nuova*. The structure of the text, the «ideological» views of its author, who seeks to highlight the text's importance by placing it alongside works of Latin *auctoritas*, and the literary context of the time allow us to attribute *La Vita Nuova* to the popular medieval genre of commentary (or self-commentary, to be precise).

Проблема жанровой принадлежности «Новой жизни» Данте Алигьери до настоящего времени остается неразрешенной. Исследователи пытаются отнести это произведение к тому или иному жанру, проследить, особенности каких жанров переплетаются в нем, или по крайней мере выявить его сходство с известными в то время жанрами. Все эти попытки хотя и проясняют структуру дантовской «книжицы» (*libello*), как называет ее сам автор, но не отвечают на главный вопрос: какому жанру соответствует «Новая жизнь».

Чаще всего в качестве ближайших жанровых аналогов «Новой жизни» упоминаются «Исповедь» Августина, «История моих бедствий» Абеляра, «О своей жизни» Гвиберта Ножанского, жизнеописания провансальских трубадуров (*vidas*), предваряющие их стихи, и краткие объяснения к самим стихам (*razos*), «Утешение философией» Боэция, жития святых¹. Высказывалось даже предложение рассматривать «Новую жизнь» как средневековый «роман воспитания»². А в одном из недавних исследований «Новая жизнь» трактуется как элегия в средневековом понимании этого термина, т.е. как «жалостливое» произведение, элегический прозиметр, «книга несчастья»³. Но ни одно из этих сопоставлений и жанровых характеристик не исчерпывает и, по сути, не определяет своеобразие дантовского произведения.

Почти все обращавшиеся к анализу «Новой жизни» отмечали ту важную роль, которую играет в ней комментарий, техника истолкования, интерпретации. В самом деле уже первые слова «Новой жизни» содержат указание на поэтику этого сочинения: «В этом разделе книги моей памяти, до которого лишь немного заслуживает быть прочитанным, находится рубрика, гласящая: “*Incipit vita nova*”. Под этой рубрикой я нахожу слова, которые я намерен воспроизвести в этой малой книге, и если не все, то по крайней мере их сущность»⁴. В этих словах кроется, на наш взгляд, указание на жанр этого произведения. Данте обозначает свою задачу – передать смысл, сущность того, что содержится в книги памяти, т.е. речь идет не просто о ее воспроизведении, а об истолковании, комментировании. Сам Данте выступает как *translator* в средневековом смысле этого слова, «передатчик» скрытого и не всегда понятного для посторонних смысла «книги памяти». Это вполне осознанная позиция, которой Данте будет придерживаться на всем протяжении «Новой жизни».

Во II главе Данте вновь говорит о принципе отбора материала: «И так как рассказ о чувствах и поступках столь юных лет может некоторым показаться баснословным, я удаляюсь от этого предмета, оставив в стороне многое, что можно было извлечь из книги, откуда я заимствовал то, о чем повествую, и обращусь к словам, записанным в моей памяти под более важными главами»⁵. А в XXVIII главе, объясняя свой отказ подробно описывать смерть Беатриче, Данте ссылается на начальные слова своего

произведения, подтверждая свое право говорить не обо всем, а лишь о том, что сочтет нужным: «Не отрицая того, что следовало бы в настоящее время рассказать хотя бы немного о том, как она покинула нас, я не собираюсь говорить об этом здесь по трем причинам: во-первых, потому, что это не входит в мои намерения, что станет ясным, если мы обратимся ко вступлению к этой малой книге; во-вторых, даже бы если я и решился сказать о происшедшем, язык мой не был бы в состоянии повествовать так, как надлежит; в-третьих, если бы даже отпали первые две причины, мне не приличествует говорить об этом, так как я стал бы превозносить самого себя, что особенно заслуживает порицания; поэтому я предоставляю эту тему другому комментатору»⁶. В последних словах приведенной цитаты содержится уже эксплицитное упоминание о той роли, которую приписывает себе Данте-комментатор.

Таким образом, жанр «Новой жизни» целесообразно обозначить как комментарий. Жанр комментария, пришедший в средневековую западноевропейскую литературу из античности, особое распространение получил в XIII в. в связи с переводами античных текстов на народные языки. В новой культурной среде многое из этих текстов было непонятно и требовало объяснения⁷. В эту эпоху появляется целый ряд комментированных переводов. Так, Джованни ди Бенинато пишет комментарий к Боэцию, переведенному на вольгаре Альберто делла Пьянджентина; Брунетто Латини комментирует перевод (не исключено, что собственный) «О нахождении» Цицерона; Андреа Ланча переводит и комментирует Овидия («*Ars amatoria*» и «*Remedia amoris*»), переводит Валерия Максима («*Facta et dicta*») и перерабатывает существующий комментарий (кстати, он составил и комментарий к «Божественной комедии»). С другой стороны, стимулом для развития жанра комментария становится в это время распространение школ и создание университетов, что резко повысило потребность в интерпретации текстов.

Латинское обозначение этого жанра – *commentarius* – связано с двумя корнями, имеющими значение 'думать, обдумывать, выдумывать' и 'помнить, вспоминать' (лат. *commentari*, *comminisci*, *cum+memini*). Соответственно, слово «комментарий» также имеет два значения: 1) воспоминание (мемуары, говоря современным языком) о событиях, в которых автор принимал участие (ср.: «О галльской войне» и «О гражданской войне» Юлия Цезаря;

а также *Commentarii pontificum*, содержащие записи-воспоминания об официальных действиях понтификов и копии документов, или *Commentarii dei magistrati*, пришедшие в Рим с Древнего Востока записи актов, относящихся к государственной деятельности царей, придворных чиновников и т.п.; сюда же относятся и некоторые средневековые хроники); 2) толкование, объяснение текста (например, комментарии Августина к Псалмам)⁸.

В «Новой жизни» мы имеем дело с обоими значениями этого термина. Первая ступень – это воспоминания о событиях собственной жизни, пропущенные через фильтр авторского отбора и интерпретации. Как уже говорилось, Данте не просто копирует «книгу памяти», а выбирает из нее то, что отвечает поставленной задаче – показать суть «новой жизни» (жизнь, преображенная любовью), причины ее возникновения (встреча с Беатриче, ее спасительное приветствие), ее развитие (краткая история «земных» отношений с Беатриче, приобретающая после ее смерти «небесную» перспективу) и ее конечную цель (ср. заключительные слова: «Так, если соблаговолит Тот, кем все живо, чтобы жизнь моя продлилась еще несколько лет, я надеюсь сказать о ней [Беатриче. – *A.T.*] то, что никогда еще не было сказано ни об одной женщине. И пусть душа моя по воле владыки куртуазии вознесется и увидит сияние моей дамы, присноблаженной Беатриче, созерцающей в славе своей лик того, “*qui est per omnia saecula benedictus*”»). Отобранный материал Данте интерпретирует для более глубокого понимания; к этому пласту комментариев относятся рассуждения о времени встреч, в основе которого лежит троичная символика, о цветах одежды Беатриче (кроваво-красный и ослепительно белый), о видениях Амора. Что касается «явлений» Амора, то они сочетают в себе изложение материала из «книги памяти» и экзегетические попытки. Созерцание Амора, держащего в руках Беатриче и кормящего ее сердцем Данте, относится к первичному слою текста, а «размышления о виденном» – ко вторичному: «Тогда я начал размышлять о виденном и установил, что час, когда это видение мне предстало, был четвертым часом ночи: отсюда ясно, что он был первым из последних девяти ночных часов»⁹ (вновь числовая символика). Порой комментатор оказывается не в состоянии дать объяснение отдельным сценам из «книги памяти». Так, слова Амора – «Я подобен центру круга, по отношению к которому рав-

но отстоят все точки окружности, ты же нет» – вызывают недоумение Данте-персонажа, которое не разрешает и Данте-комментатор.

Вторая ступень – это прозаический комментарий к собственным стихам. Важно, что и стихи Данте тщательно отбирает; он неоднократно указывает на то, что далеко не всё из написанного им он помещает в свое произведение: «...Я написал для нее несколько малых стихотворений, из которых достойны быть упомянутыми здесь лишь те, которые относятся к Беатриче; поэтому я оставляю их в стороне, за исключением того небольшого, что может послужить для прославления благороднейшей»; или: «И я избрал имена шестидесяти самых красивых дам того города, где моя дама родилась по воле Всевышнего, я сочинил послание в форме сирвентезы, которое я здесь приводить не буду. И я совсем бы не упомянул о нем, если бы в этом послании имя моей дамы не соблаговолило чудесно прозвучать среди других имен на девятом месте»¹⁰.

Структурно глава «Новой жизни» выглядит следующим образом: описание обстоятельств, подвигнувших Данте к написанию стихотворения, само стихотворение, комментарий к нему. В той части «Новой жизни», где, описываются события после смерти Беатриче, порядок следования меняется – сначала идет комментарий, затем стихотворение. По словам Данте, цель такого изменения – уподобить канцону «неутешной вдовице»¹¹, передать всеобъемлющее чувство вдовства. К этому же этапу относится и перемена стиля – от анализа собственных душевных переживаний к хвале, воздаваемой Беатриче: «Мне надлежит овладеть новым повествованием, более благородным, чем предыдущее»¹². Как правило, комментарий краток, он содержит деление (*divisio*) стихотворения с указанием, о чем говорится в каждой части. Иногда присутствуют дополнительные объяснения, касающиеся более общих вопросов литературы и языка, на чем мы остановимся ниже. Может создаться впечатление, что дантовские комментарии к собственным стихам опираются на традицию провансальских *razos*, которые объясняли смысл поэтического сочинения, сообщали сведения о лицах, упоминаемых в нем, иногда описывали процесс создания стихотворения. На первый взгляд, то же имеет место и в «Новой жизни».

Впрочем, сразу же обращают на себя внимание деления, сопровождающие, за небольшим исключением, каждое стихотворение «Новой жизни». Обычно они немногословны, формальны и, казалось бы, не содержат особой информации, ср.: «Сонет разделен на три части: в первой я сообщаю, когда я узрел на своем пути Амора и в каком облике он мне явился; во второй передано то, что он мне сказал, хоть и не полностью, из страха открыть мою тайну; в третьей я говорю, как он исчез от взоров моих». Вторая часть начинается: «По имени»; третья: «И столь»¹³. Не вполне понятна и их функция – хотя Данте неоднократно упоминает о том, что деления нужны для прояснения смысла стихотворения, в том виде, в котором они даны, они не особенно облегчают процесс понимания. Они существуют параллельно поэтическому тексту как нечто, казалось бы, необязательное¹⁴. Именно так их долгое время и воспринимали. Скажем, Боккаччо, переписывавший «Новую жизнь», выносил на поля заметки о делении стихов, по-видимому, считая их излишними. Боккаччо объяснял, что деления – это глоссы, а глоссы должны находиться на полях текста, а также ссылался на то, что Данте, по воспоминаниям знавших его людей, жалел, что включил деления в текст; таким образом, Боккаччо «исправил» Данте, как бы исполнив его волю. Тенденция опускать деления в изданиях «Новой жизни» продержалась вплоть до XX в.: первое полное издание появилось только в 1907 г.¹⁵

Вопрос о функции делений по-прежнему занимает исследователей «Новой жизни». Одни говорят о целостности произведения, включающего в себя лирику, повествование и деления, в соответствии с богословски выстроенной парадигмой книги памяти¹⁶; другие рассматривают деления как часть поэтического смысла «Новой жизни», понимаемого как изображение собственного пути к еще неведомой цели¹⁷; третьи считают, что деления раскрывают те идеи, которые стоят за стихами; если стихи представляют метафорический смысл, то деления – неметафорический, буквальный¹⁸. Все эти объяснения указывают на важные особенности «Новой жизни», но, на наш взгляд, не полностью отвечают на поставленный вопрос о роли делений в тексте.

Гораздо более убедительным представляется точка зрения тех исследователей, которые пишут о делениях как об одном из методов осуществления общей стратегии Данте по созданию своего

образа как *auctor*¹⁹ на народном языке. *Auctor* было в Средние века техническим термином, этимологически связанным с понятием авторитета – *auctoritas*. По мнению некоторых ученых, слово *auctor* относилось к тексту, а не к человеку, сам же автор обозначался как *artifex* 'ремесленник'²⁰. Похоже, что к Данте такая интерпретация не подходит, поскольку для него характерно острое осознание своей индивидуальности, непохожести на других авторов. Думается, что определение «новый», стоящее в заглавии его сочинения, можно отнести не только к новому содержанию или новому стилю, как это делалось до сих пор, но и к новому представлению себя в качестве «современного» автора. Вспомним, что приблизительно в это же время возникает понятие «современной проповеди» (*sermo modernus*), ориентированное на использование достижений схоластики, в первую очередь логического анализа и деления на пункты и подпункты.

«Новую жизнь» Данте строит по образцу текста с академическим комментарием к нему. Как правило, такой подход применялся к значимым произведениям, воспринимаемым как авторитетные источники (как правило, это были библейские или классические тексты), и назывался *accessus ad auctores*. Он начинался кратким введением, в котором обозначались следующие аспекты: название (*titulus*); содержание (*materia*); намерение автора (*intentio scribentis*); характерные особенности, форма (*modus*); польза (*utilitas*); указание на раздел философии, к которому его можно отнести (*cui parte philosophiae supponitur*). Кроме того, академический комментарий предполагал деление текста для лучшего понимания и запоминания, прием, описанный в «Риторике к Гереннию» и воспроизведенный в многочисленных средневековых *Artes dictaminis*²¹, усвоивших к тому же и уроки схоластики. Таким образом, Данте вписывается в широко распространенную традицию комментирования текстов, которую он трансформирует, превращая схоластический комментарий в элемент поэтики, делая его частью художественного текста²². Подлинно новым является и то, что в качестве объекта комментирования он избирает свои собственные сочинения.

Надо сказать, что для Данте характерна постоянная литературная рефлексия и саморефлексия. «Новая жизнь» – это произведение не только об опыте юношеской любви Данте, преобразившей

его жизнь и обозначившей ее перспективы, но и о его творчестве, представленном на фоне художественной литературы на вольгаре. Неоднократно отмечалось, что стихи «Новой жизни» расположены по циклам, несущим на себе влияние ряда поэтов – провансальских, сицилийско-тосканских, а также Чино да Пистойя, Кавальканти, Гвиниццелли, – способствовавших выработке собственного поэтического стиля. Свою манеру письма Данте осознает как самостоятельную, новую, способную к эволюции; он подвергает ее анализу на страницах своей «книжицы»: «Тогда я сказал: “О дамы, целью моей любви раньше было приветствие моей госпожи, которая, конечно, вам известна”. В приветствии этом заключались все мои желания. Но так как ей угодно было отказать мне в нем, то по милости моего владыки Амора мое блаженство я сосредоточил в том, что не может быть от меня отнято. [...] “В словах, восхваляющих мою госпожу”. Тогда обратилась ко мне та, что говорила со мной: “Если сказанное тобой – правда, те стихи, которые ты посвящал ей, изъясняя твое душевное состояние, были бы сложены иначе и выражали бы иное”. Тогда, размышляя об этих словах, я удалился от них почти пристыженный, и шел, говоря самому себе, “если столь велико блаженство в словах, хвалящих мою госпожу, почему иною была моя речь?” Тогда я решил избирать предметом моих речей лишь то, что могло послужить для восхваления благороднейшей дамы»²³. Из приведенных слов очевидно, что жизнь и литература для Данте взаимопроницаемы, обстоятельства жизни формируют стиль, а литературное слово дарует блаженство, т.е. становится жизнью. Столь высокий статус слова отсылает нас к библейскому прототипу – к Слову, творящему мироздание.

Размышляет Данте не только над собственным стилем, но и над литературой в целом. XXV глава «Новой жизни» представляет собой литературоведческий пассаж, излишний для фабулы, но чрезвычайно важный «идеологически». В нем Данте рассуждает о рифмованных стихах на народном языке, о их сходстве и отличии от латинских стихов, а также о приеме персонификации, приближающейся к аллегории. Эти рассуждения фундаментальны для обозначения места собственного творчества в существующем литературном контексте. Так же следует воспринимать и постоянные объяснения собственных действий, например выбор народного

языка: «Еще исходя слезами в опустошенном городе, я написал к земным владыкам о его состоянии, взяв следующее начало у Иеремии: “*Quomodo sedet sola civitas*”. И я говорю это, чтобы не удивлялись, почему я привожу эту цитату в начале, как введение в новое содержание. И если кто-либо счел нужным укорять меня за то, что я не записываю здесь те слова, которые последовали за приведенными, в оправдание свое скажу, что с самого начала я решил писать только на языке народном, слова же письма, которое я привел, все латинские, и, воспроизводя их, я нарушил бы то, что предполагал сделать. Таково было и мнение первого моего друга, для которого я пишу, т.е. чтобы я писал для него лишь на языке народном»²⁴. Косвенное упоминание Гвидо Кавальканти («первого друга») важно прежде всего как обозначение той литературной среды, на которую Данте ориентируется, частью которой он себя ощущает и которую он в значительной степени сам формирует. В другом месте (глава XL) Данте пускается в подробное объяснение смысла слова «пилигрим», рассматривает его узкое и широкое значения, указывает, в каком значении он сам употребляет это слово в своем сонете.

Такая позиция по отношению к собственному творчеству уникальна. В средневековой литературе существуют отдельные примеры самокомментариев (ср. комментарий Никколо деи Росси к собственной канцоне «*Color di perla*» или псевдоюридический комментарий на латыни к собственным «*Documenti d'Amore*», написанным на вольгаре, Франческо да Барберини), но они не идут ни в какое сравнение с дантовским самокомментарием в «Новой жизни» — ни по охвату материала, ни по глубине анализа, ни по масштабности перспективы, включающей в себя весь литературный контекст эпохи. Самокомментарий определяет структуру «Новой жизни», проясняет ее смыслы, формирует ее жанр. И в дальнейшем Данте не откажется от техники самокомментирования — в «Пире», в письмах (ср.: письмо к Кан Гранде делла Скала о «Комедии»), в «Божественной комедии», — но нигде она не будет представлена в столь завершенном и совершенном виде, как в «Новой жизни».

-
- ¹ Ср. лишь некоторые работы на эту тему: *Schiaffini A.* Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale a G. Boccaccio. – Genova, 1934; *De Robertis D.* Il libro della Vita nuova. – Firenze, 1961; *Андреев М.Л.* Данте. – История литературы Италии. Т. I. Средние века. – ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000. – С. 325–331.
- ² *Barberi Squarotti G.* L'ambiguità della «Vita nuova». – Firenze, Olschki, 1972.
- ³ *Carrai S.* Dante elegiaco: una chiave di lettura per la Vita nova. – Firenze, Olschki, 2006. – P. 36.
- ⁴ Цит. по: *Данте Алигьери.* Малые произведения. Издание подготовил И.Н. Голенищев-Кутузов. – М.: Наука, 1968. – С. 7.
- ⁵ Там же. – С. 8.
- ⁶ Там же. – С. 39–40.
- ⁷ Как пишет Б. Зандкюлер, потребность в комментарии возникает в двух случаях: 1) когда текст трудно понимать, поскольку в нем говорится о сложных, часто духовных, вещах; и 2) когда изменяется эпоха, и читатель уже не может понять то, что было очевидно вначале. *Sandkühler B.* Die frühen Dantekommentare und ihr Verhältnis zur mittelalterlichen Kommentartradition. – München, 1967. – S. 13.
- ⁸ Такое объяснение предлагает Энциклопедия Треккани.
- ⁹ *Данте Алигьери.* Малые произведения. – С. 9.
- ¹⁰ Там же. – С. 10.
- ¹¹ Там же. – С. 41.
- ¹² Там же. – С. 22.
- ¹³ Там же. – С. 14.
- ¹⁴ Например, Дж. Фолена отмечает, что такого рода объяснения скорее сопровождают текст, чем его комментируют. *Folena G.* Scrittori e scritture. Le occasioni della critica. – Bologna, 1997. – P. 85.
- ¹⁵ *M. Barbi.* La Vita Nuova di Dante. – Firenze, 1907.
- ¹⁶ *Singleton Ch.S.* An essay on the Vita Nuova. – Cambridge, 1949.
- ¹⁷ *A. D'Andrea.* La struttura della Vita Nuova: le divisioni delle rime // Yearbook of Italian Studies 4 (1980). – P. 13–40.
- ¹⁸ *Roush Sh.* Hermes' lyre: Italian poetic self-commentary from Dante to Tommaso Campanella. – Toronto, 2002. – P. 25–51. Автор видит сходство с евангельской моделью, когда Христос внешним говорил притчами, а ученикам объяснял суть этих притч.
- ¹⁹ *Hanna R., Hunt T., Keightley R.G., Minnis A., Palmer N.F.* Latin commentary tradition and vernacular literature – The Cambridge History of Literary Criticism. Ed. by A. Minnis, J. Johnson. – Cambridge University Press, 2005. – P. 363–421; *Baransky Z.G.* Dante and Medieval Poetics – Dante: Contemporary perspectives. Ed. by A.A. Iannucci. – Toronto, 1997. – P. 3–23; *Baransky Z.G.* Dante Alighieri: Experimentation and (self)exegesis – The Cambridge History of Literary Criticism. Op. cit. – P. 561–582; *Ascoli A.R.* From Auctor to Author: Dante before the

- Commedia* – Cambridge Companion to Dante. Ed. Rachel Jacoff. – Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2006. – P. 46–66; *Ascoli A.R.* Dante and the Making of a Modern Author. – Cambridge University Press, 2008.
- ²⁰ *Beaudin A.L.* Medieval Markup: The Rhetoric of Commentary, 2010. – P. 5. – https://www.academia.edu/6526076/Medieval_Markup_The_Rhetoric_of_Commentary
- ²¹ Ср. у Боно Джамбони: «Пишущий... должен раскрыть тему, на которую он собирается говорить. Для этого пусть он прибегает к делениям, т.е. показывает, о скольких вещах он должен говорить, и показывает порядок, которого он будет придерживаться» («Il dicitore... debbia aprire la materia sopra la quale intende di dire. Appresso faccia sue divisioni, cioè mostri sopra quante cose dee dire, e apra l'ordine che dee tenere» – Bono Giamboni. Fiori di rettorica. A cura di G.B. Speroni. – Pavia, 1994. – P. 57–58.
- ²² См.: *Keleman J.* Carattere e funzione degli autocommenti di Dante, 2011. – P. 49. – <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/italiano/acd/tenzone/t12/Kelemen.pdf>
- ²³ *Данте Алигьери.* Малые произведения. Цит. соч. – С. 22–23.
- ²⁴ Там же. – С. 41.

И.В. Логвинова

ЛЮДВИГ ТИК И ДАНТЕ

Аннотация

В статье речь идет о мифологизации образа Данте в комедии Л. Тика «Принц Цербино». В рамках романтической мифологии образ итальянского поэта приобретает роль божества, которое может судить об истинной поэзии. В пьесе выведены пошлое бюргерское сознание в образе Нестора и юное поколение, стремящееся постичь истинный смысл поэзии, в образе принца Цербино.

Ключевые слова: комедия, романтическая мифология, Л. Тик, Данте, «Принц Цербино», йенский романтизм.

Logvinova I.V. Ludwig Tieck and Dante

Summary. In the article we are talking about the Dante image mythologization in the L. Tieck's comedy «Prinz Zerbino». In the romantic mythology framework the Italian poet acquires the role of a deity, which can judge the true poetry. In the play brought the vulgar bourgeois consciousness in the form of Nestor and the younger generation, seeking to comprehend the true meaning of poetry, in the way of the Prince Zerbino.

Имя Данте связано с романтизмом особым образом. Пушкин знал и ценил Данте, именно романтики первыми стали его переводить (в Германии терцинами перевел его «Божественную комедию» А.-В. Шлегель). В Америке Лонгфелло переводил «Божественную комедию». Однако в «официальный» ряд романтических поэтов, которым подражали йенские романтики (Аристофан, Шекспир, Сервантес, Гоцци и Гёте), он не попал и скорее числился в ряду классиков. И такой ряд мы находим в пьесе Л.И. Тика «Принц Цербино, или Путешествие за хорошим вкусом» («Prinz Zerbino oder Die Reise nach dem guten Geschmack»).

Создавая новую романтическую мифологию, И.Л. Тик использует в своих комедиях не только персонажей и сюжеты Шекспира, Сервантеса, Гоцци и других, но также мифологизирует и самих авторов. Помимо Шекспира и Сервантеса, в его поле зрения попали также Тассо и Данте. Так, в комедии «Принц Цербино» автор показывает зрителю «в некотором роде продолжение пьесы о Коте в сапогах», как явствует из подзаголовка. Речь идет о том, что сын Готлиба, ставшего королем, серьезно заболел философией и поиском ответов на отвлеченные вопросы. В частности, принц Цербино хочет разобраться, что же такое настоящая поэзия. Отец призывает на помощь волшебника Поликомикуса, который советует отпустить Цербино на поиски настоящей поэзии, но в сопровождении Нестора, который заведомо глух ко всему возвышенному и поэтическому.

Итак, принц Цербино и Нестор отправляются в поход. По пути им приходится ночевать на мельнице, проходить мимо работающих на пашне крестьян, мимо кузницы с поющей наковальней, задавать им вопросы о хорошем вкусе и не удовлетворяться ответами о том, что средоточие хорошего вкуса – это мельница, кузница и пашня, и сама природа. Параллельно с сюжетом о Цербино развивается история любви Лилы и Клеона, полная поэзии, разговоры Геликана и Лесного брата о поэзии природы, реплики Охотника о чудесной погоде и прекрасной охоте... И только во дворце как будто никто и не слышал ни о какой природе, все заняты парадом, смотрами, обменом паролями и загадочной болезнью юного принца. Сама по себе болезнь Цербино сродни болезни Гамлета. Но это сходство только внешнее, по сути же Цербино вовсе не так решителен и целеустремлен, как Гамлет, и у него нет сверхзадачи восстанавливать «расшатавшийся век» или наказывать заигравшихся в интриги придворных. Можно сказать, что Цербино – в некотором роде пародия на Гамлета. Романтическая ирония переворачивает серьезную болезнь Гамлета (его считают сумасшедшим, потому что он раскрыл дворцовый заговор) в несерьезную болезнь-прихоть Цербино (его считают сумасшедшим, потому что он ищет совершенно ненужную ему, по мнению придворных, поэзию). При этом комизм ситуации подчеркивается параллельно развивающимися сюжетами о верной любви, о философских спорах Иеремии и Сатаны. Посредником между дворцом и внешним

миром выступает Охотник, который появляется в начале и конце каждого акта со своими комментариями и замечаниями. По ходу действия пьеса то и дело прерывается. Так, когда принца отправляют к волшебнику, Охотник в качестве Хора вылезает из камина и объявляет, что ему предстоит еще тяжелая дорога, и что в роли хора ему брести через всю эту длинную пьесу, быть Прологом и Эпилогом¹. Сам принц также однажды прерывает пьесу и начинает отматывать ее назад, действие за действием, заставляя персонажей в обратном порядке проигрывать уже сыгранные сцены, чтобы найти то самое место, где Шекспир объяснил ему, что такое поэзия. Однако места этого он не находит и, возвратясь во дворец вместе с Нестором, объявляет на экзамене, устроенном ему придворными учеными, что поэзия – это глупость.

Цель путешествия Цербино и Нестора – Сад Поэзии. В этот сад они попадают разными путями, потеряв друг друга из виду. Нестор воспринимает говорящие цветы, деревья и ручей как сумасшедший дом: «Поэзия имеет другой образ... Это не цветы. Я в своей жизни много цветов видел. Ну да, конечно, это высокий уровень, о котором говорят все идеалисты. Но за кого вы меня принимаете?»². Он встречает Ариосто, Тассо, Данте, Сервантеса, Софокла, которые ужасаются, до чего Нестор невосприимчив к поэзии и невежествен (он никого из них не знает и не скрывает, что от этого ему не стыдно).

Ариосто, Тассо, Данте, Софокл, Петрарка стоят у Л. Тика в ряду классиков. Они обитают в Саду Поэзии, охраняя законы поэзии от поругания и забвения, а также выполняя просветительскую функцию. Здесь рады любому путнику. Мы видим, как Фея, цветы и деревья гостеприимно встречают Нестора, и как они разочарованы его невежеством. Приведем весь диалог Нестора и Данте³:

Нестор. Как звать того мрачного старого брюзгу?

Богиня. Говори скромнее, это великий Данте!

Нестор. Данте? Данте? Ах, сейчас припомнилось мне, у него вроде есть комедия, как будто поэма, о преисподней.

Данте. Как будто поэма? А кто такой ты, что позволяешь себе такое говорить?

Нестор. Ну, только не надо так сердито, я друг тебе и всем вам вместе взятым, ведь я люблю поэтическое искусство и часто провожу свои праздные часы за вашими безделушками.

Данте. Безделушка? – какое же из моих произведений ты так называешь?

Нестор. Ха, ха, ха! Он не знает своих же безделушек. Это означает, что так глуп ваш материал, понаделанные вами комические безделицы, ради которых можно только из любезности переводить время попусту.

Данте. Да кто ты, низкое ничтожество,
Что ты осмелился изречь такую наглость?
Да ты хоть звук из моего произведения встречал когда?
Слепого старика, религии с поэзией жилья ты отвергаешь?

Нестор. Не горячитесь так, старый человек, ведь, по правде говоря, так я ничего вашего не читал.

Данте. И тут пришел и о моем творенье наговорил:
Безделка – Комедия божественная!
Бесстыдное и варварское слово, и насилу
Манит благочестивым языком!

Нестор. Да тише, говорю Вам, и давайте один раз серьезно поговорим. Вы ведь на самом деле были когда-то поэтом?

Данте. Ариосто! Петрарка!

Нестор. Ну, ну, с тех пор времена очень сильно изменились. Тогда, да, это тогда – но теперь вас очень трудно читать, и к тому же еще и ennuyeux⁴.

Данте. Тогда! Что ты имеешь в виду под этим, червь?

Нестор. Ну и вспыльчивый человек! – Ну тогда я хочу только сказать, что было удивительно легко быть поэтом, потому что, как я читал, кроме Вас в новое время никаких других поэтов не существовало; поэтому Вы должны признать свое счастье, ибо любой иной в то время мог бы быть, как и Вы, знаменит, и им бы точно так же восхищались.

Данте. Когда б, тебе явив расположение,
На время лишь забросили на свет
Тебя в тот прежний век, ты мог бы
Мир удивить, подобно мне?

Нестор. Естественно, да более того, я приближусь к тому времени в наш век, когда это в тысячу раз труднее. Для начала я так тихо, тихо попаду с сочинением в ежемесячник, в котором обнаружу свою ученость и представлюсь тут со всей учтивостью неким мечтателем или пиетистом, чистым до уязвимости. Затем буду писать о том, что призраков не существует, затем роман, направленный против Вас, и все, что мне придет в голову. Затем я позволю себе замечание, что в основном мир устроен неправильно, до того я в конце пойду выше и выше, начну гимог'ить⁵ и еннуиг'ить⁶, как только возможно, до того, чтобы люди окончательно приняли меня за первого человека планеты. – Но ту же самую материю, как ваша так называемая комедия, я не стал бы описывать применительно к моей душе, в том непросвещенном веке. Ад и рай! И все так сложно, как я бы сказал. Фи! Стыдитесь, старый взрослый человек, – и такую детскую шутку дни напролет сочинять.

Данте. Я все же одолжен был Божеством,
И небом мягким мне дозволено услышать:
Один певец отважный песнь мою
Пророческую в чистом вдохновенье изрек
Во славу католической религии.

Нестор. Ну, так именно об этом мы говорим. Католическая религия – это же камень преткновения для меня и для других разумных людей.

Данте. Что может думать червь об этом выраженье?

Нестор. Проклятая горячка! – Что об этом подумают, знает каждый ребенок, и это уже вошло в пословицу, что если вскоре услышат большое, неразумное и скучное, можно сказать: «Ах, в этом вы могли бы быть католиком».

В этом диалоге Данте выступает в роли судьи, законодателя хорошего вкуса в поэзии. Не случайно он разговаривает с Нестором стихами. Однако Нестор к гекзаметроподобной речи Данте глух. Он отвечает Данте пошлыми суждениями, от которых великий поэт раздражается и просто уходит обратно в рошу, откуда вначале вышел к путнику.

Интересно, что Данте повстречался только Нестору. Принц Цербино встретится с Шекспиром, который преподаст ему урок

хорошего вкуса. Но принц настолько невнимателен и поражен встречей с великим драматургом, что сразу же забывает, чему тот его научил. Выходит, что Данте, как серьезный классик, нужен Нестору как наставник принца. Иными словами, смысл этой встречи в том, что Нестор должен обучать принца классической литературе. А встреча принца с Шекспиром имеет иной смысл. Здесь важно то, что романтические устремления принца находят отклик в романтическом мироощущении Шекспира. Они – родственные души, но принц еще не достиг того уровня, когда мог бы целиком принять философию Шекспира. В рамках же пьесы Сад Поэзии – это аллегория разных уровней чтения и восприятия. Л.И. Тик как будто хочет сказать своему читателю, что восприятие поэзии требует незамутненного сознания. Поэтому мельник, кузнец, влюбленные Ли́ла и Клеон, люди труда видят поэзию, разлитую в природе, а люди, испорченные ложными идеями просвещения, не могут почувствовать поэзию природы, их сознание затуманено сухими, абстрактными суждениями, внушаемыми схоластами и учителями-педантами. Нестор – один из таких педантов, которые ничего толком не читают, но обо всем судят с видом знатоков.

Таким образом, романтическая мифология, творимая Людвигом Тиком в пьесе «Принц Цербино», выстраивается так, что классики античной литературы и литературы Возрождения занимают в ней место учителей, богов, судей, законодателей хорошего вкуса, готовых научить любого путешественника. Иначе говоря, они открыты любому читателю, лишь бы он был способен почерпнуть мудрость из их творений. Образ великого Данте у Л.И. Тика выведен почти как образ Аполлона. Он выше всех поэтов, живущих в Саду Поэзии, он признанный патриарх и непререкаемый авторитет.

¹ Tieck L. Sämmtliche Werke. – Wien: Verlage den Leopold Grund, 1819. Bd 10.

² Там же. – S. 269.

³ Там же. – S. 271–274.

⁴ (фр.) раздражает.

- ⁵ *rumorigen* – образовано по правилам немецкой грамматики от французского *rumeur* – шум, гул, рокот. То есть он будет рокотать, шуметь, производить шум своими сочинениями.
- ⁶ *ennuyiren* – образовано по правилам немецкой грамматики от фр. *ennuyer* – наводить скуку, надоедать. То есть он будет скучать, выдавать себя за скучающего человека.

В.Л. Коровин

**«НАД ИХ БРОВЯМИ НАДПИСЬ АДА...»:
(О ШУТОЧНОЙ ЦИТАЦИИ ДАНТЕ
В «ЕВГЕНИИ ОНЕГИНЕ» И ЕЕ НЕЗАМЕЧЕННОМ
ОБРАЗЦЕ В «ТАВРИДЕ» С.С. БОБРОВА)**

Аннотация

Стих Данте из надписи на вратах ада (Inferno, III: 9) в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин» появляется в контексте игривого рассуждения о женщинах (глава 3, строфа XXII). Обычай шуточного использования этого стиха в его время был широко распространенным. Однако, как показано в статье, в данном случае образцом Пушкину послужил «эротический» фрагмент третьей песни поэмы С.С. Боброва (1763–1810) «Таврида» (1798; 2-я ред. «Херсонида», 1804), где аналогично используется девиз «memento mori».

Ключевые слова: Данте, «Божественная комедия», надпись Ада, Пушкин, «Евгений Онегин», Семен Бобров и его поэма «Таврида» («Херсонида»).

Korovin V.L. *«Above their eyebrows Hell's inscription...»: (On the humorous citation of Dante in the «Eugene Onegin» and on its unnoticed pattern from «The Tauris» by Semyon Bobrov)*

Summary. The Dante's verse from the inscription on gates of Inferno (III: 9) appears in a context of playful speculation on women in Pushkin's «Eugene Onegin» (Chapter 3, strophe XXII). In his time it was a widespread custom to use this verse humorously. Nevertheless, as it is shown in the article, in this case the Pushkin's model was the 'erotic' fragment of the third song of poem by Semyon Bobrov (1763–1810) «The Tauris» («Tavrida») (1798; the second redaction named «The Chersonede» («Khersonida»), 1804), where the «memento mori» quotation is used similarly.

Стих Данте, заключительный в надписи на вратах ада (Inferno, III: 9), цитируется в третьей главе «Евгения Онегина» (строфа XXII):

*Я знал красавиц недоступных,
Холодных, чистых, как зима,
Неумолимых, неподкупных,
Непостижимых для ума;
Дивился я их спеси модной,
Их добродетели природной,
И, признаюсь, от них бежал,
И, мнится, с ужасом читал
Над их бровями надпись ада:
Оставь надежду навсегда.
Внушать любовь для них беда,
Пугать людей для них отрада.
Быть может, на берегах Невы
Подобных дам видали вы¹.*

В полном издании романа (1833) Пушкин дал примечание (20-е): «Lasciate ogni speranza voi ch'entrate. С скромный автор наш перевел только первую половину славного стиха»².

Двузначность этого комментария усиливала комический эффект от неподобающего использования «славного стиха». Имени Данте Пушкин так и не назвал, поскольку речь шла о ходячей цитате, часто тогда употреблявшейся в шуточном контексте³. Непосредственным источником для автора «Евгения Онегина» мог стать анекдот Шамфора: «Терпеть не могу женщин непогрешимых, чуждых людским слабостям, – говорил М*. – Мне все время мерещится, что у них на лбу, как на вратах Дантова ада, начертан девиз проклятых душ: Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate»⁴. Н.О. Лернер, первым указавший на этот текст, заключил, что в соответствующей строфе «Пушкин несколько распространил и расцвел замечку Шамфора»⁵. Поскольку последний входит даже в круг чтения Онегина (глава 7, строфа XXXV), на этом вопрос об источниках шуточного цитирования сурового дантовского стиха, казалось бы, можно было считать закрытым. Однако нечто подобное находится и в одном поэтическом произведении, Пушкину хорошо известном. Это поэма С.С. Боброва «Таврида» (1798; 2-я ред. «Херсониды», 1804), первая русская поэма о Крыме, заинтересовавшая Пушкина еще в период работы над «Бахчисарайским фонтаном» (1821–1823)⁶.

В начале III песни «Тавриды» описываются крымские сады, названные «прекрасными лицами», а далее следует фрагмент, посвященный татарским («скифским») женщинам.

*Их Гурии прелестны, – правда;
Но розы уст, багрец ланит
И алебастровые груди
Под кисеею погребают,
И возраст часто сокрывают
В своей ревнующей Симаре;
Хотя бы семьдесят лет было,
Но их морщины б утаили
Под Анатольской Аладжей
Стенящу надпись: – Помни смерть!
А вместо бы того вещали: –
Не ошибись, молодой Мурза!
Иль заключенные сидят,
Как бы Данаи в медных башнях,
Под стражею скопцов в Гаремах⁷.*

Последний стих Пушкин, по его собственному выражению, «украл» для «Бахчисарайского фонтана»⁸. Об этом он сообщал П.А. Вяземскому в письме от 1–8 декабря 1823 г., где по памяти (поскольку не совсем точно) процитировал этот стих: «Меня ввел в искушение Бобров: он говорит в своей “Тавриде”: *Под стражею скопцов гарема*. Мне хотелось что-нибудь у него украсть, а к тому же я желал бы оставить русскому языку некоторую библейскую похабность»⁹.

Работа над третьей главой «Евгения Онегина» началась уже через два месяца, 8 февраля 1824 г. (завершена в сентябре). Интересующая нас XXII строфа, конечно, не случайно перекликается с приведенными стихами Боброва, у которого предельно серьезная, «стеняща надпись» «Помни смерть!» (*memento mori*), рисуемая «морщинами» (ср.: «над их бровями»), тоже возникает в игровом, в общем, юмористическом контексте¹⁰. Его отношение к женам «скифских смуглых селян», обитательницам крымских гаремов, не лишено иронии (как и отношение Пушкина к дамам «на берегах Невы»):

*Им неизвестны те беседы,
Где с недостатком совершенство
Открыто в просвещенном мире;
Лишь мыльня в вкусе Азиатском
Роскошным служит им гульбищем,
Свиданья местом и бесед¹¹.*

Далее следует обращение к «росским нимфам», более достойным красот крымской природы:

*О вы, любезны Росски нимфы,
На коих облеченна в снег
Природа на челе и груди
Взрастила вечные лилеи,
На коих дышущие розы
В ланитах и устах прекрасных
Дают законы Росским Марсам!
<...>
Здесь также бы румянец ваш
И вздох любовный мог пленять!¹²*

При всей комплиментарности этого мадригала нетрудно заметить, что речь идет о «нимфах», умеющих пользоваться своими прелестями и «давать законы» мужчинам. Пушкин вслед за строфой о «красавицах недоступных» говорит о подобных бобровским «нимфам» «причудницах» (кокетках) «среди поклонников послушных» (строфа XXIII).

В итоге Бобров возвращается мыслями к единственной своей возлюбленной Зарене:

*О миловидная Зарена! –
Все звезды в севере блестящи,
Все дщери севера прекрасны;
Но ты одна средь их луна...¹³*

К этим строкам, восходящим к фрагменту Сапфо¹⁴, имеется очевидная параллель в седьмой главе «Евгения Онегина» (строфа ЛП: «У ночи много звезд прелестных...»), что отметил еще П.О. Морозов¹⁵.

Самым интересным представляется совпадение общего хода мыслей в «эротическом» отрывке третьей песни «Тавриды»

с XXII–XXIV строфами третьей главы «Евгения Онегина»: неприступные (и, возможно, двуличные) петербургские дамы (XXII); кокетки, дурачащие своих воздыхателей (XXIII); Татьяна, которая «любит без искусства» (XXIV). Ср. у Боброва: обитательницы гаремов, скрывающие свой возраст или попросту недоступные; «росские нимфы», чей «румянец и вздох любовный» может «пленять сердца»; единственная для поэта Зарена.

Надписи «над бровями» петербургских дам и крымских старух разные, но у обоих поэтов это серьезные надписи, используемые в похожих шуточных контекстах и с полным пониманием их исходного смысла.

Надпись на вратах Дантова ада должна внушать ужас перед вечностью адских мук, а девиз «memento mori» – мысль о скоротечности жизни. Автор «Евгения Онегина» «надпись ада» «над бровями» петербургских дам, «непостижимых для ума»¹⁶, читает, как и положено, «с ужасом» и бежит от них, страшась кары. В «Тавриде» «младой мурза», не разглядевший вовремя напоминание о смерти под покрывалом обитательниц гаремов, рискует быть обманутым и испытать разочарование. В обоих случаях поэты, прочитав и поняв надписи «над бровями» недостойных женщин, оставляют их и возвращаются к главным предметам своего вдохновения – к «миловидной «Зарене», к «милой Татьяне».

В «Тавриде» нет ни имени Данте, ни его «славного стиха», но способ цитирования Бобровым нравоучительного девиза «Помни смерть!» (memento mori) в шуточном рассуждении о женщинах и любви, на наш взгляд, послужил образцом Пушкину, который в «Евгении Онегине» подобным образом использовал знаменитый стих «Божественной комедии».

¹ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: [В 16 т.]. – М.; Л., 1937. – Т. VI. – С. 61.

² Там же. – С. 193. В отдельном издании третьей главы «Евгения Онегина» (1827) примечания отсутствовали.

³ См.: Виноградов В.В. Стиль Пушкина. [2-е изд.]. – М., 1999. – С. 441–443 (приведены примеры из писем П.А. Вяземского); Дёмин А.О. Данте // Пушкин и мировая литература. Материалы к «Пушкинской энциклопедии». – СПб., 2004. – С. 125 (Пушкин: Исследования и материалы. Т. XVIII–XIX). В частности,

цитата из Данте в измененном виде появляется в написанном по-французски письме самого Пушкина к Е.М. Хитрову от 20 марта 1831 г.

4 *Шамфор*. Максимы и мысли. Характеры и анекдоты. – М., 1966. – С. 217 (лит. памятники).

5 *Лернер Н.О.* Пушкинологические этюды. VII. Пушкин и Шамфор // Звенья. Вып. V. – М.; Л., 1935. – С. 121. Ср.: *Лотман Ю.М.* Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Пособие для учителя. Изд. 2-е. – Л., 1983. – С. 221. В.В. Набоков указал другое высказывание Шамфора: «Надежда – это просто-напросто обманщица, которая только и знает что водить нас за нос. Должен сказать, что, лишь утратив ее, я обрел счастье. Я с радостью написал бы на райских вратах стих, который Данте начертал на вратах ада: *Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate*» (*Шамфор*. Указ соч. – С. 22). Ср.: *Набоков В.В.* Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин» / Перевод с англ. СПб., 1999. – С. 315.

6 О «Тавриде» и отношениях Пушкина к Боброву см. в кн.: *Коровин В.Л.* Семен Сергеевич Бобров. Жизнь и творчество. – М., 2004. – С.46–54, 147–154.

7 *Бобров С.С.* Таврида, или Мой летний день в Таврическом Херсонесе. Лирико-эпическое песнотворение. – Николаев, 1798. – С. 69–70. Во второй редакции поэмы в этом месте есть незначительные разночтения, см.: *Бобров С.С.* Рассвет полночи. Херсониды: В 2 т. – М., 2008. – Т. 2. – С. 85 (лит. памятники). Последние три стиха содержат аллюзию на Овидия (*Arg amandi*, III: 415–416): «Скрой Данаю от глаз, чтобы дряхлой стала старухой / В башне своей, и скажи, где вся ее красота?» (*Овидий*. Собр. соч.: В 2 т. – СПб., 1994. – Т. 1. – С. 193, перевод М.Л. Гаспарова).

8 Этот эпизод хорошо известен и в пушкиноведческой литературе обсуждался многократно, впервые – в заметке Н.А. Энгельгардта (*Чтец*. Пушкин и Бобров // Новое время. – 1900. – № 8855, 21 октября. – С. 6).

9 *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: [В 16 т.]. – М.; Л., 1937. – Т. XIII. – С. 80. Пушкин помнил, что критики отмечали у Боброва «неблагородство некоторых мыслей и выражений, простирающееся иногда до отвратительного цинизма» (*Крылов А.А.* > Разбор «Херсониды», поэмы Боброва // Благонамеренный. 1822. – Ч. 17. – № 12. – С. 463). Имелось в виду сравнение Фортуны со «страстной блудницей», которая порой и рабу «...дает свою бесстыдну руку, / Роскошно разверзает лоно» (*Бобров С.С.* Рассвет полночи. Херсониды: В 2 т. – М., 2008. – Т. 2. – С. 271).

10 В целом в этом фрагменте Бобров отталкивался от «Науки любви» Овидия, где тот угрожает несговорчивым красавицам морщинами и сединой (*Arg amandi*, III: 69–80). Отсылки к «Науке любви», имеющиеся в интересующих нас фрагментах «Тавриды» и «Евгения Онегина», лишний раз обнаруживают их перекличку (может быть, отчасти пародийную). Для Пушкина Бобров был единственным русским поэтом, который прежде него испытал ссылку примерно в тех же краях, что Овидий. Об этом нам уже приходилось писать, см.: *Коровин В.Л.* Пушкин–Овидий–Бобров (О начальных строфах главы восьмой

- «Евгения Онегина») // Известия РАН. Сер. литературы и языка. 2007. – Т. 66. – № 3 (май-июнь). – С. 41–47.
- ¹¹ Бобров С.С. Таврида. – С. 70.
- ¹² Там же. – С. 70–71.
- ¹³ Там же. – С. 71. Обращения к Зарене (ее имя, кстати, созвучно Зареме, героине «Бахчисарайского фонтана») проходят через всю поэму Боброва. В «Херсониде» он переименовал ее в Сашену (по имени своей жены Александры).
- ¹⁴ Ср.: «Звезды близ прекрасной луны тотчас же / Весь теряют свой яркий блеск, едва лишь / Над землей она, серебром сияя, / Полная, встанет» (Эллинские поэты VII–III вв. до н.э.: Эпос, элегия, ямбы, мелика. – М., 1999. – С. 336, перевод В.В. Вересаева).
- ¹⁵ Пушкин А.С. Сочинения / Под ред. и с объяснительными примеч. П.О. Морозова: [В 7 т.]. – СПб., 1912. – Т. 3. – С. 284.
- ¹⁶ «Непостижимость» этих дам «для ума» отлично согласуется с таинственным характером надписи на вратах ада, прочитав которую, Данте обращается к Вергилию: ««Maestro, il senso lor m'è duro» (Inferno, III: 12). В переводе П.А. Катенина (1827–1830) соответствующая терцина звучит так: «Сии слова над дверью на стене / Я прочитал и молвил, вопрошая: / «Учитель мой, я не пойму вполне»» (Катенин П.А. Избр. произведения. – М.; Л., 1965. – С. 200 (Б-ка поэта, бс)).

В.Т. Олейник

ДАНТЕ И ЛЕРМОНТОВ

Аннотация

В статье выявляются прямые и скрытые цитаты из «Божественной комедии» Данте, содержащиеся в художественных произведениях Лермонтова. Анализ их роли и функций в лермонтовском творчестве позволяет оценивать не только полноту и глубину освоения русским романтиком художественного наследия прославленного итальянца, но и ту свободу, с которой Лермонтов пользовался этим наследием, беседуя фактически на равных с величайшими из самых великих.

Ключевые слова: поэзия эпохи Ренессанса, русский постромантизм, Данте, Лермонтов, сравнительное изучение литератур, литературные влияния, реминисценции, скрытые цитаты, метамифология и символика, жанр эсхатологических видений.

Oleynik V.T. Dante and Lermontov

Summary. The article deals with the citations from «The Divine Comedy» that we have found in poetry, plays and prose works of Lermontov. There are both overt citations, marked by the Russian author himself, and the so called «hidden» citations which may be also termed as «reminiscences» or «common themes, images and motives». The analysis of their functions and roles shows the depth of Lermontov's perception of the poetry of his Italian predecessor and the skill with which he uses this heritage.

В качестве единственного прямого доказательства того, что Лермонтов читал «Божественную комедию», исследователи приводят цитату из его неоконченного романа «Вадим»: «...Казалось, на узорах их сморщенной коры был написан адскими буквами этот известный стих Данте: *Lasciate ogni speranza voi ch'entrate!* (“Оставь надежду всяк сюда входящий!”)»¹.

Лермонтов ко времени работы над романом (конец 1832 г. – 1833 г.) уже познакомился с шедевром великого итальянца и, найдя повод, продемонстрировал свою эрудицию. Тем не менее сама эта цитата вызывает ряд вопросов: почему, в частности, Лермонтов цитирует стих по-итальянски? Не существует никаких свидетельств, что русский поэт настолько свободно владел итальянским языком, что мог читать «Божественную комедию» в оригинале. По-видимому, он процитировал стих Данте в качестве популярного в то время крылатого выражения, известного именно в итальянском варианте. Лермонтов и сам подчеркнул, что приводит «этот известный стих Данте», т.е. он мог бы процитировать его, даже не прочитав самой поэмы.

Впрочем, подобное допущение представляется невероятным. Мы уже знаем, что Лермонтов был одним из самых образованных и интеллектуальных русских поэтов первой половины XIX в. К тому же он включил цитату в контекст поэмы, написав об «адских буквах». Действительно, буквы, которыми была сделана эта надпись над воротами ада – в оригинале «parole di colore oscuro», – как и ее содержание, показались Данте устрашающими. Понятно, что об этом мог знать только человек, прочитавший поэму.

Этой цитатой тема влияния Данте на творчество Лермонтова в «Лермонтовской энциклопедии» ограничивается, поскольку никаких иных связей между ними за полтора века изучения творчества гениального русского поэта литературоведы не обнаружили. Это удивительно, так как поэзия Лермонтова пронизана темами и мотивами, восходящими именно к Данте. «Божественную комедию», и прежде всего «Ад», русский поэт явным образом воспринимал в качестве тех вершин европейской художественной мысли, традиции которых, наряду с поэмами Гомера, Вергилия и Овидия, с поэзией Горация, с прозой Сервантеса, с драмами Шекспира, с «Потерянным раем» Мильтона, с творчеством Гёте, Шиллера и Байрона, он считал себя призванным продолжить. Данте и Мильтона русский поэт вполне логично рассматривал в качестве главных консультантов по христианской теодицее и по демонологии и с готовностью пользовался их художественными полотнами, в которых изображались разные ипостаси неземной реальности: Небеса, Вечность и в особенности «Царство зла». Лермонтов применял их находки и открытия в качестве строительного мате-

риала, из которого возводил собственные конструкции, не заботясь особо о творческой оригинальности в нашем понимании этой категории. Он ясно осознавал масштаб своей художественной одаренности и нисколько не сомневался, что все, что проходило через горнило его сознания и эмоций, переплавлялось энергией его личности. Именно поэтому творчество Лермонтова и вызывало столько разговоров о заимствованиях и подражаниях, в связи с чем он, действительно, стоит несколько особняком, не принадлежа толком ни к одной поэтической школе в России своего времени. Лермонтов стал первым русским поэтом и писателем, творчество которого может быть понято и по достоинству оценено только в контексте всей мировой литературы. Именно это, собственно говоря, и предстоит осознать как в самой России, так и во всем мире.

Из всех заимствований и реминисценций в поэзии Лермонтова из Данте рассмотрим случаи наиболее очевидные и бесспорные.

У Данте в исповеди графа да Монтефельтро содержится рассказ о его собственной смерти:

166 *«Когда моей кончины час пришел,
Когда святой Франциск за мной явился,
То близ меня он демона нашел,*

169 *Который так к святому обратился:
«Оставь его! Он мне принадлежит!
За что меня ты оскорблять решился?*

172 *Он мой теперь...»²*

В «Демоне» Лермонтов воспроизвел аналогичную сцену тяжбы за душу грешницы. Только в его поэме вместо святого Франциска действует «посланник рая, херувим», приосеняющий Тамару своим крылом и готовый защищать ее от Демона:

*Злой дух коварно усмехнулся;
Зарделся ревностью взгляд,
И вновь в душе его проснулся
Старинной ненависти яд.
«Она моя! – сказал он грозно, –
Оставь ее, она моя!
Явился ты, защитник, поздно,*

*И ей, как мне, ты не судья.
На сердце полное гордыни
Я наложил печать мою:
Здесь больше нет твоей святости,
Здесь я владею и люблю!»³*

Подчеркнем, что буквальные лексические совпадения в данном случае не могут считаться доказательствами текстологического уровня. Мы не знаем пока, в каком именно переводе Лермонтов читал «Божественную комедию». В его распоряжении имелось несколько русских переводов, а также переводы, сделанные по-французски и по-немецки. Следовательно, данная тема нуждается в тщательном сопоставительном исследовании. Однако в сюжетном плане сходство между цитируемыми отрывками неоспоримо. В обоих произведениях конфликт возникает по причине фантастического недоразумения: всеведущие небеса оказываются почему-то в неведении насчет истинного положения дел с душами, которые были предназначены ими для рая. Это уникальная, почти невероятная ситуация, с помощью которой Данте постарался убедить читателя в том, что граф де Монтефельтро – царедворец до мозга костей, гениально ловкий мошенник, которому почти удалось привести самого Всевышнего:

*176 В одно и то же время он хотел
И каяться и предавать умел...⁴*

Художественная логика Лермонтова иная: Тамара и в помыслах никого не собиралась обманывать. Она сама была введена в заблуждение и, увлекшись Демоном, не могла уже объективно воспринимать реальность. Ее случай действительно оказался сложным, не поддающимся однозначной оценке. Образ Тамары убеждает, что человеческая психика и сознание вполне способны сочетать несовместимые противоречия, нести в самих себе добро и зло фактически одновременно.

Как и святой Франциск у Данте, ангел Лермонтова наделен исключительно служебными, посредническими полномочиями. Судьба Тамары решается свыше, и Демон это прекрасно знает:

*Явился ты, защитник, поздно,
И ей, как мне, ты не судья.⁵*

Демон не просто оскорбляет посланника небес, ставя его на место. Он открыто издевается над ним, неправомерно обвиняя его в опоздании, т.е. в ненадлежащем исполнении своих обязанностей. Сопоставление с поэмой Данте, где святой Франциск, действительно, несколько замешкался, дав опередить себя бесу, доказывает, что Демон нагло лжет: ангел явился раньше, чем он. Другое дело, что в поэме Лермонтова это не дало ангелу никаких преимуществ – Демон психологически уже завладел душой Тамары.

Исповедь графа де Монтефельтро нашла отзвук и в монологе Евгения Александровича Арбенина в драме Лермонтова «Маскарад»:

*«...я все видел,
Все почувствовал, все понял, все узнал,
Любил я часто, чаще ненавидел,
А более всего страдал!»⁶*

Эти строки определенным образом перекликаются с рассказом графа о своей юности:

106 *Когда я молод был и на земле
Жил в образе из крови и из тела,
Я львенком не являлся в мире смело,**
109 *Но был лисой и действовал во мгле,
Обманы все узнал, все ухищренья,
И выгоды ловил я в каждом зле⁷.*

(* На гербе семейства де Монтефельтро имелось изображение льва.)

Что это? Случайная реминисценция или же сознательное углубление образа путем сопоставления его с одним из возможных прототипов, жившим пять веков тому назад? Трудно сказать. Возможно, ответ на этот вопрос даст более тщательное прочтение всех текстов Лермонтова. Современные компьютерные технологии уже предоставляют ученым такую возможность.

* * *

Еще при жизни Лермонтова у российской общественности сложилось устойчивое мнение, что в юности наш поэт испытал очень сильное влияние Байрона. Лермонтова часто называли «бай-

ронистом». Данная аксиома считалась вообще не нуждавшейся в доказательствах и, приличия ради, дело ограничивалось цитированием его собственных высказываний («И Байрона достигнуть я хотел. / У нас одна душа, одни и те же муки, / О, если б одинаков был удел!» И, разумеется: «Нет, я не Байрон, я другой...»). В пользу этой аксиомы свидетельствуют переводы и переработки Лермонтова из Байрона, рассказ Е.А. Сушковой о том, что все лето 1830 г. Мишель был неразлучен «с огромным Байроном» (который, впрочем, оказался «Жизнью Байрона», изданной Томасом Муром в конце 1820-х годов на английском и французском языках), а также цикл философско-религиозных поэм раннего Лермонтова «Ночь. I», «Ночь. II» и «Ночь. III» (все стихотворения цикла написаны в 1830 г.).

В советскую эпоху М. Нольман назвал «Ночи» Лермонтова «прямыми сколками» с произведений Джорджа Гордона Байрона «Сон» и «Тьма»⁸. Сравнительный анализ текстов указанных произведений, однако, дает все основания утверждать, что «Сон» Байрона с «Ночами» Лермонтова вообще не имеет ничего общего. За исключением нерифмованного пятистопного ямба, который в истории английской поэзии использовался довольно часто и задолго до Байрона. Например, в драмах К. Марло и У. Шекспира. Каким образом могло сформироваться мнение насчет сходства «Сна» Байрона с «Ночами» Лермонтова, объяснению не поддается.

Ситуация с «Тьмой» представляется менее однозначной. Это стихотворение и первые две «Ночи» относятся к жанру эсхатологических видений. Поэтому вполне возможно, что «Тьма» Байрона могла послужить Лермонтову импульсом, побудившим его попробовать свои силы в этом жанре. Но сопоставительный анализ текстов позволяет говорить только о некоторой степени сходства первых строк «Тьмы» и «Ночи. I»:

«Я видел сон, который не совсем был сон».
«Мрак. Тьма»⁹

«Я зрел во сне, что будто умер я...»
«Ночь. I»¹⁰

Больше никаких текстуальных и образных параллелей между ними не имеется. Кроме того, не следует сбрасывать со счетов

и тот факт, что Лермонтов собственноручно перевел «Тьму» Байрона. Перевод этот чуть ли не буквален и вполне мог бы служить в качестве подстрочника, если бы русский поэт не попытался передать прозой ряд художественных особенностей оригинала. Собственно говоря, лермонтоведы вполне могли бы сопоставить тексты «Ночей» Лермонтова с его же переводом «Тьмы» Байрона и убедиться, что они совершенно различны и что ни о каких «сколках» и уж тем более «прямых сколках» в данном случае говорить невозможно. Видение, в котором живописуется собственная смерть лирического героя, ничего общего не имеет с панорамными картинами тепловой гибели нашей планеты, а то и всей нашей Вселенной.

При этом странным образом остались незамеченными параллели, существующие между «Ночами» Лермонтова и «Божественной комедией» Данте.

Вторая «Ночь» Лермонтова открывается строками:

*Погаснул день! – и тьма ночные своды
Небесные как саваном покрыла...
Уснуло все – и я один лишь не спал,
Один я не спал... страшным полусветом
Меж радостью и горестью серединой
Мое теснилось сердце...¹¹*

Вторая песнь «Ада» у Данте начинается очень близкими по смыслу стихами:

*День потухал. На землю сумрак лег,
Людей труда к покою призывая,
Лишь я один покойным быть не мог,
Путь трудный, утомительный свершая¹².*

Экспозиции, безусловно, близки между собой. И дело вновь не в каких-то чисто лексических совпадениях, а в том, что Лермонтов, так же как и Данте, концентрирует наше внимание на внутреннем мире, на сознании своего лирического героя. Как в театре, поэты сосредоточивают все источники света на этом «Я», тогда как фон целиком меркнет в полумраке сцены.

Во «Тьме» Байрона повествование ведется от имени безымянного, бесстрастного повествователя, сохраняющего полное спокойствие при описании самых жестоких, самых жутких сцен.

У Данте и у Лермонтова рассказчики сами оказываются действующими лицами своих видений, и мы наблюдаем регулярную смену их самоощущений, эмоций и мыслей. И это различие представляется принципиальным, определяющим все остальные художественные особенности произведений. Созерцатель Байрона – рационалист, которому вздумалось создать картины умозрительного фантастического будущего в соответствии с объемом его знаний и с законами логики. Рассказчики Данте и Лермонтова – живые, думающие, не очень уверенные в себе люди, которым пришлось непосредственно столкнуться с величайшей тайной бытия – с иррациональностью смерти.

В связи с этим в стихотворении «Ночь. II» совершенно уместен и, казалось бы, детский еще эпитет «страшный» – «страшным полусветом мое теснилось сердце». В «Божественной комедии» Данте неоднократно подчеркивал, что определенные зоны в Аду заполнены странной, необычной полумглой:

*«...лежала
Над нами мгла; то был ни мрак, ни свет;
Над бездной тьмы там поднималась бездна,
И не могло быть в сумраке полезно
Мне зрение, но слух был поражен...»¹³*

И вновь:

*28 «Учитель! Это город, без сомнения,
Я вижу там?» Мне отвечал поэт:
«Обманчиво твоё воображенье:*

*31 Сквозь эту полутьму и полусвет
Не может человеческое зренье
Проникнуть...»¹⁴*

В «Божественной комедии» Данте создал целую галерею портретов нераскаявшихся грешников. Ни всемогущество Всевышнего, ни жуткие муки Ада не смогли сломить их гордыни, их чувства собственного достоинства:

*Нагло изрыгать
Они хулы на целый мир пустились,
И самый час, когда они родились¹⁵.*

Лирический герой лермонтовских «Ночей» из этой же породы. Он нервничает, чувствует страх, подчас даже слабость, но в конечном счете он тоже негибает, поскольку не может принять несправедливость законов мироздания, как и собственное несовершенство, по всей видимости изначально заложенное в человеческой природе:

*И я хотел изречь хулы на небо,
Хотел сказать...*¹⁶

*Тогда я бросил дикие проклятья
На своего отца и мать, на всех людей...*¹⁷

*И землю раздробил, гнездо разврата,
Безумства и печали!..
Всё, всё берет она у нас обманом,
И не дарит нам ничего – **кроме** рожденья!..
Проклятье этому подарку...*¹⁸

*Долго, долго,
Ломая руки и глотая слезы,
Я на Творца роптал, страхась молиться!..*¹⁹

Несмотря на обилие дантовских мотивов в «Ночах», Лермонтов во время работы над этим стихотворным циклом, скорее всего, не консультировался с текстом «Божественной комедии». Художественный мир этого шедевра, по всей видимости, оказался столь близким мироощущению русского поэта, что практически сразу был воспринят им как часть собственного духовного и эстетического опыта. И в этом не было ничего необычного для истории мировой литературы. Сам Данте, в частности, щедрой рукой черпал из сокровищницы античной поэзии, одновременно пользуясь, впрочем, и произведениями авторов средневековых аллегорий и видений. Отнюдь не случайно в качестве проводника он избрал именно Вергилия, признав тем самым высокую степень своей зависимости от него.

В этом смысле Лермонтов гораздо ближе к Данте, чем к любому современному ему поэту. Его художественный подход для своего времени был анахронизмом, поскольку он не рассматривал поэзию как продукцию, принадлежащую индивидуальным твор-

цам в качестве сугубо личной, персонифицированной интеллектуальной собственности. Напротив, всю мировую литературу Лермонтов воспринимал именно как всеобщее достояние, которым никому не возбранялось пользоваться. По счастью, он и сам пользовался им широко и свободно, позволяя нам постепенно пополнять дошедшие до нас скудные сведения насчет круга его чтения, его литературных пристрастий, а также его эстетических и философских взглядов. Именно поэтому обнаружение всех скрытых в творчестве Лермонтова цитат, реминисценций, ссылок и даже заимствований нисколько не умаляет его достоинства как художника слова. Лермонтов истинно велик. Он не заимствовал чужое с целью восполнить дефицит собственного воображения или мастерства. Голоса других он использовал в основном для создания внутреннего диалога, для анализа высказанных ими суждений, для проверки существующих истин. Это был величайший из поэтов скептической школы мысли. Работа его сознания фактически никогда не останавливалась. Он крайне редко удовлетворялся достигнутыми им самим результатами. Именно поэтому в творчестве Лермонтова так много вариантов одних и тех же тем, образов, фраз, а то и целых произведений, равно как и много самоповторов или автореминисценций наряду с большим количеством прямых заимствований, ссылок и скрытых цитат.

Лермонтов никогда бы не подписался под известным афоризмом Пушкина насчет того, что «поэзия должна быть глуповатой». Для Лермонтова поэзия – высшая форма самосознания. Если мы и способны осмыслять собственное существование в его относительной цельности и полноте, осознавать самих себя, а также наше место в мироздании, то поэзия – единственный для нас путь и инструмент этого познания. Иного попросту не дано. И главное – поэзия, в отличие от религии, не требует от художника слепой веры в догмы. Напротив, она воспитывает в своих служителях склонность не принимать ничто на веру, подвергая все сомнению, и даже – самое себя, хотя она также способна становиться для них – «неблагодарным кумиром».

Функции всех реминисценций и заимствований в текстах Лермонтова весьма различны. Всякий раз они требуют конкретного вдумчивого анализа. Но абсолютно точно, что практически все они несут именно смысловую нагрузку. Они либо углубляют

мысль самого Лермонтова, как бы подтверждая ее, либо нюансируют эту мысль, создавая эффект внутренней полемичности или многозначности. Подчас они могут выполнять роль культурного кода, не прочитав который, невозможно понять то или иное произведение. Мы обнаружили, по крайней мере, один такой пример. Речь идет о стихотворении «Вечер после дождя» (1830):

*Гляжу в окно: уж гаснет небосклон,
Прощальный луч на вышине колонн,
На куполах, на трубах и крестах
Блестит, горит в обманутых очах;
И мрачных туч огнистые края
Рисуются на небе как змея,
И ветерок, по саду пробежав,
Волнует стебли омоченных трав...
Один меж них приметил я цветок,
Как будто перл, покинувший восток,
На нем вода блистаючи дрожит,
Главу свою склонивши, он стоит,
Как девушка в печали роковой:
Душа убита, радость над душой;
Хоть слезы льет из пламенных очей,
Но помнит все о красоте своей²⁰.*

Приведем целиком краткий анализ этого стихотворения в том виде, в каком он дан в «Лермонтовской энциклопедии»: «Характерная для раннего Лермонтова элегическая тональность обнаруживается в стихотворении не столько непосредственно, “сюжетно” (образ “девушки в печали роковой”), сколько в самой пристальности одинокого созерцания (“Гляжу в окно: уж гаснет небосклон...”), в красках пейзажа (“мрачных туч огнистые края”). Слияние живописно и точно написанной объективной картины природы с субъективным эмоциональным состоянием лирического героя достигает здесь высокой для раннего Лермонтова органичности»²¹.

Этот «анализ» доказывает, что стихотворение Лермонтова вообще не прочитано. Прежде всего, не объясняется употребленный поэтом эпитет «обманутых» («в обманутых очах»). Что обмануло поэта, а заодно и нас, его читателей? И если это всего лишь банальный ложный блеск прощального луча, то совершенно не

ясно, что именно произошло с девушкой, образ которой напомнил поэту «один цветок»? С чем связана ее «роковая печаль»? И почему Лермонтов утверждает, что ее душа была «убита»? И почему он также заявляет, что она не только грустит и льет слезы, но одновременно испытывает чувство радости, помня о своей красоте?

Делать вид, что все эти вопросы не столь существенны, по сравнению с достижением некой «высокой органичности», означает только одно: Лермонтов предстает графоманом, способным нагромоздить кучу ненужных слов и лишних художественных деталей (все эти «тучи, ветерки, восточные перлы, змеи, купола, кресты» и т.д.). Закономерно, что в процитированной краткой статье автор дважды употребил выражение «ранний Лермонтов». Смеем заверить, что Лермонтов и в юном возрасте был неизмеримо выше в интеллектуальном отношении многих не очень юных историков литературы, ибо он никогда не страдал грехом пустословия.

Не может быть никаких сомнений в том, что сверкающий дождевыми каплями цветок напомнил Лермонтову не какую-то безымянную девушку, а Прозерпину, дочь Цереры, в юном возрасте похищенную братом Юпитера «мрачным Аидом». Причем понятно, что это сравнение пришло в голову великому русскому поэту именно в связи с тем ее образом, который был создан Данте в XX песне «Чистилища»:

83 Напомнила ты Прозерпину мне,
И мать ее, когда она, жестоко
Напугана, оплакивала дочь

86 Пропащую, а дочь ее лишилась,
Не в силах больше горя превозмочь,²²
Красы своей, которую гордилась...

Сам Данте, безусловно, заимствовал этот эпизод у Овидия («Метаморфозы» и «Морализованный Овидий»). Но у древнеримского поэта нет ни слова о гордости или о красоте Прозерпины. У него она – перепуганная насмерть девушка, почти еще ребенок, которой жаль собранных ею и потерянных во время похищения цветов. Тема утраты красоты (не только чисто внешней, но и, разумеется, красоты внутренней, духовной) юной богиней в момент

превращения ее в могущественную, страшную владычицу подземного царства мертвых – одно из художественных открытий Данте. Оно в значительной мере облегчило христианизацию этого мифа, тем более что в «Метаморфозах» Овидия имеется эпизод, который поражает своим сходством с библейским преданием о первородном грехе. Выяснив, где находится Прозерпина, Церера обратилась к Юпитеру с настоятельной просьбой вернуть ей дочь. Юпитер вынес решение:

*«...да вернется в эфир Прозерпина,
Но при условии одном, чтоб там никогда не вкушала
Пищи: Парками так предусмотрено в вечных законах».*
Молвил. И вывести на свет Прозерпину решила Церера.
Но воспрепятствовал рок. Нечаянно пост разрешила
Дева: она, в простоте, по подземным бродя вертоградом,
С ветки кривой сорвала одно из гранатовых яблок
И из подсохшей коры семь вынула зерен и в губы
Выжала...²³

Отождествление Прозерпины с Евой (новой Прозерпиной) в искусстве Ренессанса произошло почти автоматически. И обе они в семантике антично-христианской мифологии стали ассоциироваться именно со смертью.

Стихотворение «Вечер после дождя» убеждает в том, что Лермонтов в свои неполных 16 лет превосходно разбирался в символике, которая столь долго и кропотливо создавалась в искусстве Западной Европы эпохи Возрождения. Для него не было секретом, что классический античный миф о похищении Прозерпины, связанный с годовой циклической сменой сезонов, благодаря Данте, а затем и Мильтону стал смысловым эквивалентом, иносказанием библейской версии о потере Эдема – земного рая, и об утрате бессмертия человеческим родом. Этим и только этим можно объяснить мотив *убитой души*, который кажется вроде бы неожиданным в данном стихотворении, но в действительности совершенно для него органичен, поскольку непосредственно связан со всей системой образов данного произведения.

Итак, во время заката после первого летнего дождя лирический герой Лермонтова подходит к окну и видит не столько «объективную картину природы» – городской пейзаж с цветником,

сколько обманчивую в своем блеске агонию весны. Наступило лето и – все: наш грешный, тленный мир с каждым мгновением начинает приближаться к смерти. Совершенно не случайно огнистые края мрачных туч похожи на змею, которая, совершив свое черное дело, медленно уползает на запад. Не случайны и сам летний дождь, и ветерок, волнующий стебли омоченных трав. Данте авторитетно подытожил мысли отцов христианской церкви и средневековых богословов, полагая, что те территории, которые предназначались Господом для обитания невинных людей «золотого века», а также для наших прародителей до их грехопадения, освобождались Провидением от действия естественных, а потому безжалостных законов природы:

- 158 *Человек*
 Был создан так, чтоб жить мог целый век
- 160 *Невинным и блаженным, и ему-то*
 Залогом мирной жизни, без тревог,
 Без горя, дух терзающего лютю,
- 163 *Назначило вот этот уголок*
 Для вечного на свете наслаждения,
 Но человек остаться здесь не мог,
- 166 *Под тяжестью земного заблуждения;*
 Он в жалобы и море горьких слез
 Переменил мир счастья, умиления...
- 169 *Чтоб в этот сад бессмертных, чистых роз*
 Врываться не могли те испаренья,
 Которые взлетали как куренья
- 172 *От зноя солнца – эта вот гора*
 Воздвигнута по воле Провиденья,
 И атмосфер различная игра
- 175 *Не действует в священном этом месте...*²⁴

Даже явно украшательское сравнение «Как будто перл, покинувший восток», вполне понятное в связи с известной увлечен-

ностью юного Лермонтова Кавказом и Востоком, в стихотворении обладает фактической обоснованностью. События, сконцентрированные в мифах о Еве-Прозерпине, происходили под солнцем юга и востока, а именно в Греции и на Ближнем Востоке. Что особенно остро должно осознаваться жителями такой северной страны, как Россия.

Элегическая тональность «Вечера после дождя» предопределена не столько мыслью о бренности земного существования, которая сама по себе довольно банальна, сколько драмой острого несоответствия внешнего блеска нашего мира той простой его сути, что он уже начинает умирать. Что он безраздельно отдан во власть тления и что его сверкающее великолепие – всего лишь память о той его первозданной, прежней красоте, когда его душа еще не была убита. И обратите внимание, с каким спокойствием, безо всякого пафоса Лермонтов констатирует эту истину: прошли века и тысячелетия, но мир нисколько не изменился. Он не стал благороднее или умнее. Мир по-прежнему убивает душу. И делает это так, словно всякий раз ничто не происходит, словно так и должно быть всегда.

«Вечер после дождя» – стихотворение превосходное. Оно написано на едином порыве чувства и в то же время буквально пронизано мыслью. Мастерство, с которым юный Лермонтов сумел сплавить воедино весьма разнородные и далеко не простые мотивы, делая их «естественными», не бросающимися в глаза, просто поразительно. В русской поэзии до него едва ли встречается хоть нечто подобное. И можно было бы сказать, что именно по этой причине оно долго оставалось непонятым, если бы не одно «но». Без малого 100 лет спустя, в 1916 г., Осип Мандельштам воспользовался мотивами, очень близкими к данному стихотворению Лермонтова, создав как бы переключку между веками – между Серебряным веком русской поэзии и ее Золотым веком:

*В Петрополе прозрачном мы умрем,
Где царствует над нами Прозерпина.
Мы в каждом вздохе смертный воздух пьем,
И каждый час нам смертная година...*²⁵

По-видимому, то, что для профессиональных литературоведов долгое время оставалось тайной за семью печатями, высокообразованные русские поэты умели, по счастью, читать с листа.

-
- ¹ *Лермонтов М.Ю.* Собрание сочинений в 4 т. – М.: Терра. – 2002. – Т. 4. – С. 71. Все последующие цитаты из произведений Лермонтова приводятся по этому изданию с указанием тома и страниц.
 - ² *Данте Алигьери.* Божественная комедия / Пер. с ит. Д. Минаева. – М., 2014. Все цитаты из «Божественной комедии» даны по этому изданию; римскими цифрами обозначены номера песней, а арабскими – номера стихов: Ад, XXVII, 166–172. Данный перевод предпочтен высокохудожественному переводу М. Лозинского исключительно потому, что он, как правило, точнее передает буквальный смысл оригинала.
 - ³ *Лермонтов М.Ю.* – Т. 2. – С. 350.
 - ⁴ *Данте А.* Ад, XXVII, 176–177.
 - ⁵ *Лермонтов М.Ю.* – Т. 2. – С. 350.
 - ⁶ *Лермонтов М.Ю.* – Т. 3. – С. 258–259.
 - ⁷ *Данте А.* Ад, XXVII. – С. 106–111.
 - ⁸ *Нольман М.* Лермонтов и Байрон // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова. – М., 1941. – С. 476.
 - ⁹ *Лермонтов М.Ю.* Заметки. Планы. Сюжеты. Письма. – М., 2011. – С. 20–21.
 - ¹⁰ *Лермонтов М.Ю.* – Т. 1. – С. 66.
 - ¹¹ Там же. – С. 69.
 - ¹² *Данте А.* Ад, II. – С. 1–4.
 - ¹³ Там же. – Ад, XXXI. – С. 9–13.
 - ¹⁴ Там же. – Ад, XXXI. – С. 28–33.
 - ¹⁵ Там же. – Ад, III. – С. 130–133.
 - ¹⁶ *Лермонтов М.Ю.* – Т. 1. – С. 68.
 - ¹⁷ Там же. – Т. 1. – С. 68.
 - ¹⁸ Там же. – Т. 1. – С. 70.
 - ¹⁹ Там же. – Т. 1. – С. 71.
 - ²⁰ Там же. – Т. 1. – С. 77.
 - ²¹ Лермонтовская энциклопедия. – С. 85.
 - ²² *Данте А.* Чистилище, XXVIII. – С. 83–88.
 - ²³ *Овидий.* Метаморфозы. Книга V. – С. 530–538.
 - ²⁴ *Данте А.* Чистилище, XXVIII. – С. 158–175.
 - ²⁵ *Мандельштам О.Э.* Стихотворения. Переводы. Очерки. Статьи. – Тбилиси: «Мерани». – 1990. – С. 104.

А.С. Курилов

В.Г. БЕЛИНСКИЙ И ДАНТЕ: ИЗ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ АКСИОЛОГИИ

Аннотация

В статье рассматриваются высказывания В.Г. Белинского о творчестве Данте и анализируются причины, по которым итальянский поэт не стал в аксиологии Белинского именным критерием – мерой достоинств других писателей.

Ключевые слова: аксиология, В.Г. Белинский, Данте, именной критерий.

Kurilov A.S. *V.G. Belinsky and Dante: From the history of Russian axiology*

Summary. The article deals with the reception of Dante by V.G. Belinsky and with the reason of the absence of the name of Italian poet in the Belinsky's axiology.

В системе художественных ценностей – аксиологии – есть место и для *именных критериев*. В таком качестве выступают имена писателей (живописцев, архитекторов, скульпторов, композиторов, музыкантов, певцов и т.д.), которые становятся определенной мерой достоинств других писателей (живописцев, архитекторов, скульпторов, композиторов, музыкантов, певцов и т.д.). Содержанием каждой такой «мерки» становились художественные открытия, своеобразие творчества, мировоззрение и сама личность видного, не говоря уже выдающегося, представителя соответствующей области или сферы духовной жизни человечества, чем и поверяли достоинства и недостатки других деятелей литературы и искусства.

Подобного рода оценочные сравнения наблюдаются уже в античные времена, но поистине универсальными они делаются в эпоху классицизма – творчества по образцам и освоения художественных ценностей других народов, когда в каждой стране, где это

движение имело место, произнося, например, имя того или иного национального писателя, неизменно добавляли «наш Гомер», «наш Расин», «наш Байрон» и т.д. «Он наших стран Мальгерб, он Пиндару подобен», – говорил в своей эпистоле «О стихотворстве» А.П. Сумароков о М.В. Ломоносове.

Охотно пользуется такой «меркой» и В.Г. Белинский, не оспаривая ее правомерность, но четко обозначая границы ее применения. «Мы, – скажет он, – можем называть наших поэтов Шекспирами, Байронами, Вальтер Скоттами, Гёте, Шиллерами и пр. только для показания силы или направления их талантов, но не их значения в глазах всего образованного мира»¹. Наибольшей популярностью у Белинского «для показания силы или направления» талантов наших писателей пользовались имена Гомера, Шекспира, Гёте, Шиллера и Байрона². Однако в его аксиологии, в системе именных критериев не всем знаменитым европейским писателям нашлось место. Среди них был Генрих Гейне³. Не стал для Белинского такой «меркой» и Данте.

Но не потому, что он не видел в Данте великого поэта. Напротив. «Данте, – писал Белинский, – это Гомер не одной Италии, но и всей католической Европы Средних веков... один из величайших поэтов мира» [VI, 665]. А потому, что по «акту творчества», пользуясь выражением К.С. Аксакова, Данте не отвечал понятию Белинского о специфике, сущности и назначении литературы не только как таковой, но – и в первую очередь – современной ему русской литературы. И хотя представление о том, какие конкретно задачи стоят перед нашей литературой и писателями, у него со временем менялись, неизменным оставалось одно требование – изображать жизнь такой, какой она была на самом деле, не ставя «ее на ходули», без прикрас, аллегорий, фантастики, мистики, символики, и выражать свое отношение к ней прямо, непосредственно, не иносказательно.

В этом отношении содержание «Божественной комедии», а только ее имел в виду Белинский, говоря о Данте, не отвечало ни понятию критика о задачах и назначении литературы, ни представлениям о том, на что должны обращать свои взоры современные ему отечественные писатели. Да и в самом Данте он поначалу не видел великого поэта.

Первые впечатления Белинского от «Божественной комедии» – это чистая аллегория.

В «Галльском ежегоднике», пишет он 19 августа 1839 г. И.И. Панаеву, есть «статья о Данте, в которой доказывается, что сей муж совсем не поэт, а его “Divina comedia” – просто символика. Я то же и давно думал и говорил...» [XI, 374].

Его мнение о поэте начинает меняться после того, как летом 1842 г. он прочитает «Подражание Данту» А.С. Пушкина. Это «Подражание», заметит Белинский, «для не знающих итальянского языка, верно показывает, что такое Дант как поэт... после двух небольших отрывков Пушкина из Данта, ясно видно, что стоит только стать на католическую точку зрения, чтоб увидеть в Данте великого поэта» [V, 270].

Сохраняя в дальнейшем отношение к Данте как «великому поэту», Белинский все больше и больше склоняется к убеждению относительно католической природы «Божественной комедии», где «само богословие католицизма как-то чудно слилось с преданиями классической древности» [VI, 614], неоднократно затем подчеркивая и ее аллегорический характер. «...Беатриче, героиня поэмы, – заметит он, – есть не что иное, как аллегорический образ богословия...» [VI, 665]. И называет «Божественную комедию» «чудовищной и тем не менее великой поэмой, исполненной католических тенденций и богословских аллегорий и так полно отразившей в себе всю уродливо величавую жизнь средних веков» [IX, 686].

Аллегории аллегориями, но именно поступки и поведение, прежде всего обитателей Ада, а также Чистилища и Рая, приводят Белинского к мысли, что изображенное в «Божественной комедии» все-таки соответствует той действительности: «уродливо величавой жизни средних веков», и что «жизнь этой по преимуществу религиозно-христианско-католической эпохи» достаточно «полно и роскошно» отразилась в поэме Данте [IX, 152].

Признавая жизненную основу изображенного в «Божественной комедии», Белинский не разделяет и не принимает сам принцип художественной аллегории, не находя в отечественной литературе ничего такого, что было бы создано по такому принципу и что было бы хоть как-то сравнимо с творением великого итальянца. Пожалуй, в какой-то мере лишь отдельные моменты «Путе-

шествия из Петербурга в Москву» А.Н. Радищева еще можно было уподобить путешествию нашего писателя в Ад, имевший место в российской жизни, и сделать из увиденного им там соответствующие религиозно-христианские выводы. Белинский этого не сделал. Возможно из цензурных соображений, возможно по иным причинам. Во всяком случае, в его письмах, не говоря уже о статьях и рецензиях, нет не только никаких упоминаний о Радищеве и его произведениях, но даже и малейшего намека на то, что он знал о существовании у нас такого писателя. А может, критик просто не нашел подходящего, с его точки зрения, повода, чтобы напомнить о Радищеве своим читателям...

Только однажды Белинский обратится к «Божественной комедии» как определенному критерию – при оценке перевода В.А. Жуковским «Шильонского узника» Дж. Байрона. «...Наш русский певец тихой скорби и унылого страдания, – скажет он, – обрел в душе своей крепкое и могучее слово для выражения страшных, подземных мук отчаяния, начертанных молниеносною кистью титанического поэта Англии... эту ужасную картину душевного ада, в сравнении с которым ад самого Данте кажется каким-то раем...» [VII, 209].

И это, пожалуй, все, что было явно маловато для формирования в аксиологии Белинского особого Дантовского критерия.

Не стал Данте для Белинского и критерием поэта-романтика, хотя считал, что именно он и Петрарка вместе с трубадурами и менестрелями были «истинными представителями романтизма» [IX, 686]. Однако это был романтизм католической Европы Средних веков, духом которой была пропитана «Божественная комедия» и который уже давно не отвечал не только духу католической Европы Нового времени, но и задачам «нового искусства», что «навсегда освободилось от условных и стеснительных правил, связывавших вдохновение и стоявших непреодолимой плотиною для самобытности и народности». Наш же романтизм, отметил Белинский, «никогда не был ни чем другим, как реакцией стеснительным и условным формам, занятым нашею литературою у французской литературы» [IX, 686, 687]. А потому, будучи «истинным представителем» романтизма средневековой католической Европы, Данте никак не мог стать «меркой» достоинств творцов отечественного «нового искусства».

Вместе с тем в самой «Божественной комедии» Белинский увидел прообраз «истинной поэмы». Правда, не сразу.

Сначала, исходя из понятия о природе и сущности древнеэллинского эпоса и созданных на основе этого понятия «так называемых эпических поэм» — «Энеиды», «Освобожденного Иерусалима», «Потерянного рая» и «Мессиады», что по своей форме были не оригинальными, «не самобытными созданиями», — он заявляет: «Из этих поэм должно исключить “Divina comedia” Данте, как творение самобытное, совершенно в духе католической Европы Средних веков» [VI, 414], выводя тем самым ее за рамки не только «так называемых эпических», но и вообще всех других разновидностей поэм.

Белинский справедливо полагает, что «у мира нового есть своя жизнь, свое содержание и своя форма, следовательно, и свой эпос», и что «в новейшей поэзии есть особый род эпоса, который не допускает прозы жизни, который охватывает только поэтические, идеальные моменты жизни и содержание которого составляют глубочайшие мирозерцания и нравственные вопросы современного человечества. Этот род эпоса, — отмечает критик, — один удержал за собою имя “поэмы”. Таковы все поэмы Байрона, некоторые поэмы Пушкина (в особенности “Цыганы” и “Галуб”), а также Лермонтова “Демон”, “Мцыри” “Боярин Орша”» [VI, 414, 415]. В ряду таких поэм, естественно, не было места для «Божественной комедии» с «прозою жизни» Средних веков, с явно непоэтическими и неидеальными ее моментами.

Пройдет совсем немного времени, и Белинский приходит к мысли, что «Божественная комедия» Данте все-таки поэма и поэма эпическая, и не просто, а «истинная “Илиада” Средних веков... выразившая собою всю глубину духовной жизни своего времени, в свойственных этой жизни и этому времени формах...» [VII, 109]. И делает окончательный, можно сказать, вывод: «Только “Божественная комедия” подходит под идеал эпической поэмы... И это потому, что Данте не думал подражать ни Гомеру, ни Вергилию. Его поэма была полным выражением жизни Средних веков, с их схоластическою теологиею и варварскими формами их жизни, где боролось столько разнородных элементов». С этой точки зрения немецкой «Илиадой», скажет критик, выразившей дух своего

времени, является «Фауст» Гёте, а не «жалкая “Мессиада” Клопштока» [VII, 406].

Учитывая опыт «Илиады», «Божественной комедии» и «Фауста», Белинский определяет главное условие, необходимое для создания «истинной поэмы»: «...не знаменитое событие, а дух народа или эпохи должен выражаться в творении...» [VII, 406]. В русской литературе такого произведения еще не было. Оно появится потом и будет называться «Кому на Руси жить хорошо?». Доживи до этого времени Белинский и поверяя поэму Н.А. Некрасова, он неизбежно бы обратился к критерию, навеянному ему «Божественной комедией» как «идеалом эпической поэмы».

¹ Белинский В.Г. Полн.собр. соч.: В 13 т. Т. IX. – М., 1955. – С. 441. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страницы.

² См.: Курилов А.С. Гомеровский критерий в системе оценок А.С. Пушкина В.Г. Белинским // Пушкин и Античность. – М., 2001. – С. 63–90; *Он же*. Гётевский критерий оценки А.С. Пушкина В.Г. Белинским // Гёте: Личность и культура. – М., 2004. – С. 77–94; *Он же*. Шекспировский критерий оценки А.С. Пушкина В.Г. Белинским // Литературоведческий журнал. – № 36. – М., 2014. – С. 147–154.

³ См.: Курилов А.С. В.Г. Белинский и Генрих Гейне: Из истории отечественной аксиологии // Немецкоязычная литература: Единство в многообразии. – М., 2010. – С. 39–42.

В.В. Полонский

**РУССКИЙ ДАНТЕ КОНЦА XIX –
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX в: ОПЫТЫ
РЕЦЕПЦИИ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ КЛАССИКИ
ДО И ПОСЛЕ РЕВОЛЮЦИОННОГО ПОРОГА***

Аннотация

В статье обозреваются основные векторы русской дантеаны Серебряного века. Особое внимание уделяется книге Д. Мережковского «Данте», во многом обобщающей опыт символистских интерпретаций феномена автора «Божественной комедии», а также ее сопоставлению с биографией Данте, написанной А. Дживелеговым.

Ключевые слова: Данте в России, Серебряный век, символизм, позитивизм, социологизм, Мережковский, Дживелегов.

Polonsky V.V. Russian Dante in the end of the XIX – early XX c.: Classical phenomenon in reception and interpretation before and after the Revolution

Summary. The article dwells on general ways of Russian Danteana in the Silver Age. Special attention is paid to D. Merezhkovsky's novel «Dante» accumulating representative means of Symbolist interpretation of the Italian classical writer as well as to comparison of the book with the biography of Dante by A. Jivelegov.

К концу XIX столетия имя Данте Алигьери выдвигается на авансцену европейского литературного сознания в роли едва ли не первенствующей из «кормчих звезд» мировой культуры. Наследие поэта было живо переработано романтической мифологией, вторично эстетизировано в кругу прерафаэлитов и на закате позитивистской эпохи обрело столь мощный заряд актуальности, что

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 14-18-02709) в ИМЛИ РАН.

провозвестник «новых идей» Дж. Рескин даже назвал Данте «центральным человеком мира»¹.

Россия, разумеется, отнюдь не являлась исключением. Среди символистов обоих поколений интерес к Данте становится и знаком новой эпохи, и программным знаменем, и атрибутом универсального языка их движения.

Проблема целостной рецепции Данте в России рубежа XIX–XX вв. уже рассматривалась и в фундаментальном исследовании В. Поттхоффа², и в работах Л. Силард (с акцентом на гностико-инициатических аспектах дантовской культурной мифологии)³, П. Дэвидсон⁴, А.А. Асояна⁵, и, разумеется, не только в них. Отсылая к специальным источникам, позволим себе ограничиться концептуализацией накопленного материала и обозначением основных векторов развития отечественной дантеаны эпохи.

Своим своеобразием русская рецепция наследия Данте на рубеже веков обязана в первую очередь опыту Вл. Соловьёва. Его софиология не только стремилась адаптировать запечатленную в «Новой жизни» и «Комедии» мистическую эротологию в качестве своего метафорического языка, но и предопределила господствующий тип прочтения Данте следующим поколением русской художественной интеллигенции. П. Дэвидсон по этому поводу замечает: «К Петрарке и Данте как своим духовным и поэтическим предшественникам символисты обращались именно через Соловьёва. Таким образом, непосредственный источник их идей следует искать в Соловьёве, а не в Данте, т.е. они либо прилагали соловьёвские категории к своему пониманию Данте, либо же заимствовали некоторые образы из католической или дантовской традиции для выражения чисто соловьёвских идей»⁶.

Британская исследовательница, вероятно, слишком широко обобщает, но применительно к дантеане младосимволистов ее характеристика в целом вполне справедлива.

Мифотворчество «Вечной Женственности» в «Стихах о Прекрасной Даме» послужило основой для формирования традиционного взгляда на Блока как поэта «дантовского типа». К 1920-м годам это стало общим местом самых широких литературно-критических кругов. О связях блоковской мистики любви с «Новой жизнью» Данте – как непосредственно, так и через В. Соловьёва – писал в 1921-м В. Жирмунский; о том же говорил

годом позже К. Чуковский⁷, а Н. Минскому ощущение «глубинной духовной связи» творчества двух поэтов позволило найти название для своей книги «От Данте к Блоку», опубликованной в 1922 г. в берлинском издательстве «Мысль».

Оправданность таких сближений засвидетельствована желанием самого Блока в 1918 г. снабдить стихотворения своего первого сборника прозаическим комментарием по образцу «Новой жизни». Общение с С.М. Соловьёвым способствовало как углублению интереса молодого Блока к итальянскому поэту, так и софиологическому его восприятию – в духе дяди близкого друга. После того как в 1905 г. «Прекрасная Дама» (в ее серафическом изводе) уходит из блоковской лирики, дантовская образность помогает поэту передать «инфернальность» окружающего мира («Песнь ада») и осмыслить «адскую» обреченность современного искусства, лишённого интуиции духовного водительства Беатриче (статья 1910 г. «О современном состоянии русского символизма»). Это, конечно, лишь то, что лежит на поверхности.

Если Блок воплощал в жизнь поэтическую практику софиологического прочтения дантовской мистики любви, то теоретическое осмысление этого феномена – во многом на материале именно блоковской лирики – дал А. Белый, который в ряде статей привел в законченную систему концепцию восприятия Беатриче как инкарнации «Премудрости Божией», через откровение Вл. Соловьёву затем «животворяще явившей себя» в символистской поэзии⁸.

Однако соловьёвский модус восприятия Алигьери, хотя и господствовал, но, конечно, не исчерпывал всего богатства палитры русской дантеаны рубежа веков. И в этом отношении показателен пример Эллиса.

За период с 1892 по 1914 г. потребность эпохи явить своего, «символистского» Данте обозначилась настолько ярко, что переводы из «Комедии» и других произведений поэта множились с непостижимой быстротой и в не менее непостижимом количестве. Одним из пионеров этого движения и был Эллис, который на протяжении предвоенного десятилетия не переставал периодически выпускать свои переводы из Данте. Первые были опубликованы в 1904 г. в двухтомной антологии зарубежной поэзии «Immorteli» и отличались навязчивым декадентским привкусом в духе дурно

переложенного на русский Бодлера и иных франко-бельгийских поэтов конца века. Однако уже в 1906 г., в опубликованной в альманахе «Свободная совесть» статье «Венок Данте», он развертывает ортодоксальную просоловьёвскую концепцию Беатриче – Вечной Женственности, претендующую на то, чтобы дать ответы на все «жгучие вопросы» эпохи. Наконец, перед самым отъездом из России в 1914 г. в секции «Дантеана» «Трудов и дней» Эллис помещает статью «Учитель веры», где со всем пылом вчерашнего антропософа, постепенно начинающего отрясать со своих ног «штейнереанскую пыль», пытается защитить Данте от модных на Западе эротоокультурных посягательств и настаивает на тезисе о том, что в «Комедии» поэт воплотил целостный опыт традиционного католичества.

Эта триипостасность декадентства, соловьёвской софиологии и неокатолических интерпретационных потуг более чем характерна для дантеаны Серебряного века. Последний элемент триады определенным образом связан и с именем Вяч. Иванова, дантовские штудии которого в первые годы революции, воплотившиеся в бакинском курсе лекций «Данте и Петрарка», переводах из «Комедии» и «Новой жизни», совпадали по времени с внутренней эволюцией, вершившейся принятием в Риме католичества по формуле «соловьёвского исповедания»⁹.

Своеобразие ивановского интереса к автору «Божественной комедии» на общем фоне состоял уже в том, что он был по-настоящему глубок. Его отличало несвойственное в целом русской рецепции Данте повышенное внимание именно к традиционным мистико-религиозным аспектам художественного мира и эстетики итальянского поэта. Но в первую очередь существенны попытки Иванова концептуально определить место дантовскому опыту при осмыслении задач «подлинного» символизма. «Божественная комедия» для Иванова – эталон теургического искусства, который обретает особую актуальность при построении символистской теории мифа. Эта теория создается на стыке пронизывающих всю дантеану Иванова «дионисийских» интуиций «соборного» преодоления индивидуальности и платоновского учения об анамнезисе. «Что познание – воспоминание, как учит Платон, оправдывается на поэте, поскольку он, будучи органом народного самосознания, есть вместе с тем и тем самым – орган народного воспоминания.

Через него народ воспоминает свою душу и восстанавливает спящие в ней веками возможности»¹⁰. Абсолютное воплощение эта модель находит, по Иванову, в поэме Данте, которому в «вещем аполлонийском сновидении» удастся слиться с собственной субстанцией, найти свое «предвечное волнение» и сделаться «страдательным орудием живущего в нем Бога»¹¹.

Именно в творчестве Иванова наиболее ярко воплотилась тенденция ориентировать собственную поэтику на символистски понятый суггестивно-анагогический образец Данте. Наиболее яркий тому пример – сборник «*Cog ardens*», в котором, кроме того, отразилась общесимволистская (Блок, Белый и т.д.) тенденция использовать дантовский метатекст для мифологической кодировки собственных биографических реалий (в данном случае – отношений с Л.Д. Зиновьевой-Аннибал).

Наконец, рационалистический подход к Данте в русской традиции начала века явил В. Брюсов. Получив в 1905 г. от С.А. Венгерова заказ на перевод «Комедии» для издательства Брокгауза и Эфрона, он сосредоточился на стиховедческих и стилистических нюансах оригинала, обзавелся миланским изданием поэмы 1903 г. под редакцией Скартаццини, рядом французских текстов, словарем дантовских рифм Л. Полакко и двухтомной «*Enciclopedia Dantesca*»¹². Аналитическое внимание Брюсова к языку и стиху «Комедии» в контексте младосимволистских спекуляций на дантовскую тему почти уникально (исключение составляет разве что Вяч. Иванов), и, возможно, по этой причине сохранившийся перевод первой песни «Ада» в профессиональном отношении значительно превосходит большинство экзерсисов современников поэта.

Поэтико-синкретический тип восприятия Данте младосимволистами выводил за пределы актуальных задач сколько-нибудь академический подход к прочтению текстов Алигьери. Показательно, что Белый в 1905 г. в рецензии на русский перевод знаменитой книги Скартаццини о Данте без обиняков обвиняет швейцарского почтенного филолога в непонимании поэта и противопоставляет ему «углубленно-целостное» постижение «флорентийца» русскими символистами¹³.

После революции в постсимволистской, акмеистической традиции восприятие Данте претерпевает важную метаморфозу.

В творчестве Ахматовой и Мандельштама Данте теряет статус актуальной *мифологемы*, однако рецепция его творчества много прибавляет в адекватности объекту: сама структура поэтического языка Данте зачастую становится текстообразующим фактором в центонной и семантически сверхнасыщенной поэтике акмеистов, а также служит инструментом рефлексии над этой поэтикой («Разговор о Данте» Мандельштама)¹⁴. Кроме того, в творчестве Ахматовой материал «Комедии» служит метаязыком поэтического осмысления собственной биографии – с сопутствующим углублением экзистенциальной трагики творческого и жизненного акта. Особо созвучным поэтам, пребывающим «по ту сторону ада», оказывается образ Данте-изгнанника – отечественная история XX в. расставляла свои акценты.

Русские изгнанники в эмиграции смыкают смысловой круг и ставят точку в дантеане Серебряного века: Б. Зайцев создает скрупулезно точный перевод «Ада», а Мережковский пишет книгу «Данте».

Особенность русской рецепции Данте – вовлеченность образа поэта в актуальный литературный процесс, что в какой-то степени препятствовало созданию фундаментальных трудов, целостно осмысляющих его феномен и вбирающих в свою орбиту достижения академической науки. Сама логика культуры превращала дантовское творчество лишь в критический инструментарий символистских авторефлексий.

* * *

Книга Мережковского «Данте» – едва ли не единственная в отечественной литературе попытка именно всесторонне, объемно осмыслить феномен «великого тосканца». И вполне естественно, что она возникает на руинах символистской эпохи, в эмиграции, которая законсервировала и подвергла обобщающей ревизии наиболее существенные достижения классической русской культуры. По этой причине позволим себе подробно остановиться на этом более чем репрезентативном сочинении, фиксирующем и порой утрирующем едва ли не все сколько-нибудь значимые рецептивные установки русской модернистской дантеаны в целом.

Устойчивый интерес Мережковского к Данте оформляется очень рано, вполне соответствует духу зарождающейся эпохи и к началу 1890-х годов дает плоды в виде нескольких своеобразных переводческих опытов. Из них писатель включает в собрания сочинений Вольфа и Сытина лишь два – «Франческу Римини» и «Уголино» (1892). Их своеобразие в том, что это не переводы в собственном смысле слова. Скорее стилизованные вариации на соответствующие темы «Комедии». Следуя достаточно близко дантовскому сюжету и строфически оформляя текст в виде терцин, Мережковский слишком вольно обращается с оригиналом, свободно опускает пространные куски и даже не выдерживает границ глав. В этом отношении он заложил целую традицию – вкуса к стилизации «под Данте», которую подхватят слишком многие, и прежде всего тот же Эллис.

Что касается критики и культурологии раннего Мережковского, то здесь мифологизированная фигура Данте выступает в роли «универсального зеркала».

Уже в 1890-е годы в системе Мережковского появляется важнейший для всего его дальнейшего творчества параметр осмысления различных литературных и исторических явлений – пресловутая антиномия *созерцания / действия*. А на самом рубеже столетий, в «Л. Толстом и Достоевском», в связи с формирующейся концепцией «трех заветов» писатель впервые начинает активно пользоваться основным ключом своего понятийного аппарата – триадологическими построениями, означенными формулой «Трех в Одним».

Оба этих концепта, очевидно, имеют дантовские корни – первый восходит к главе XXIX «Новой жизни» и главе XV первой части «Монархии», второй же – к знаменитому посланию Данте к герцогу Кангранде.

Роман «Данте» начинается с краткого введения «Данте и мы», в котором Мережковский цитирует дантовские источники этих понятий буквально в том же формульном виде, в каком они использовались молодым писателем с 1890-х годов: «Три в Одном – Отец, Сын и Дух Святой – есть начало всех чудес» (5)¹⁵; «Цель человеческого рода заключается в том, чтобы осуществлять всю полноту созерцания, сначала для него самого, а потом для действия»¹⁶; «не созерцание, а действие есть цель всего творения (Коме-

дии), – вывести людей, в этой (земной) жизни из несчастного состояния и привести их к состоянию блаженному. Ибо, если в некоторых частях Комедии и преобладает созерцание, то все же не ради него самого, а для действия»¹⁷.

То, что уже в ранний период творчества Мережковский использует дантовские категории, заимствованные не только из «Новой жизни», широко популярной и неоднократно переведенной, но и из эпистолы к Кангранде, документа весьма важного для академической романистики, но все же не переведенного тогда на русский язык, говорит о довольно серьезном знакомстве с творчеством Данте русского писателя уже в молодые годы. И творчество итальянского поэта совсем не случайно становится для него предметом художественной и теоретической рефлексии на протяжении всего жизненного пути.

Б.Дж. Розенталь так вкратце передает суть книги «Данте», этого, по словам Т. Пахмусс, «христианско-эсхатологического портрета»¹⁸ личности Алигьери, важного «персонажа» единого «христоцентрического романа» позднего творчества Мережковского: «Данте воплощает христианский универсализм, поскольку он надеялся примирить Восточную и Западную Церкви, он также рассматривается как духовная антитеза чистому язычеству “да Винчи – Гёте”. Свою высочайшую жизненную цель Данте полагает не в созерцании сущего, а в действии, в созидании иного бытия, в реализации жгучего желания изменить души людей и судьбы мира. Для Мережковского само творчество Данте – уже действие. Автор восхищается этими чаяниями Данте и видит в нем родственную душу. Данте мечтал направить человечество по пути спасения под знаком Трех, который был для Мережковского символом мира. “Два” в глазах Мережковского означало войну. Источник всех чудес коренится в исповедании “Трех в Одним” и “Одного в Трех”. Данте действительно проповедовал, что Третий Завет Матери-Духа есть единственный путь ко спасению. Согласно Мережковскому, Данте предсказал всемирное историческое действие Трех»¹⁹.

Разумеется, книга не исчерпывается материалом, представленным в кратком резюме Б.Дж. Розенталь.

Перед нами произведение, в основе которого лежит диалогический композиционный принцип. «Данте» состоит из двух

частей-томов. Мережковский использует в работе сложное сочленение историко-романического (повествовательного) и литературно-критического начал довольно искусно. Части книги озаглавлены «Жизнь Данте» и «Что сделал Данте». В первой – хронологически стройное, сюжетное описание жизни поэта. Вторая же представляет собой, во-первых, попытку нарисовать духовный статический портрет героя, определить ему место в перспекции «третьего завета», и, во-вторых, – опыт критической интерпретации «Комедии» в самом широком смысле. Однако в контексте художественного целого книги этот опыт трансформируется в литературно-критический инструмент «биографического познания», играющий весьма важную роль в историческом повествовании первой части.

Уже начальные фразы первого тома свидетельствуют об избранном писателем типе построения сюжета:

«*Incipit vita nova* – перед этим заголовком в книге памяти моей не многое можно прочесть”, – вспоминает Данте о своем втором рождении, бывшем через девять лет после первого, потому что и он, как все дети Божии, родился дважды: в первый раз от плоти, а во второй – от Духа <...> *Но чтобы понять второе рождение, надо знать и первое*» (17, курсив наш. – В.П.).

В этих словах Мережковского – формулировка презумпции и вполне очевидной цели собственно биографического повествования в «Жизни Данте»: проникновение в жизнь поэта должно привести к постижению смысла его творений. По этой причине при развертывании биографического сюжета историко-документальный материал, который обычно по законам жанра обеспечивает причинно-следственную связь сюжетных сегментов, здесь подчиняется «художественной правде» биографической легенды, запечатленной в произведениях самого Данте. Как замечает М. Чудакова, «если биография не имеет объясняющей силы в отношении творчества, то творчество имеет таковую в отношении биографии. Личность писателя самыми важными ее чертами входит в его создания. Слово – самый верный из способов передачи личности одного человека другим людям, и чем выше одаренность человека в искусстве слова – тем успешнее совершается эта передача»²⁰.

Материалы «Комедии» и «Новой жизни» играют здесь двойную сюжетно-композиционную роль. Во-первых, они привле-

каются автором в качестве и реального, и «духовного» комментария к жизни героя. И, во-вторых, – используются как основная метафора этой жизни, раскрывающая ее сокровенный смысл. Такой подход соответствует представлениям автора о законах внутренней жизни своего героя:

«Кажется, главная его наука была в вещих снах наяву, в “ясновидениях” <...> Истинная наука есть “не узнавание, а воспоминание, *anamnesis*”, – это слово Платона лучше всех людей, кроме святых, понял бы Данте» (27–28).

Если визионерский опыт Данте, претворенный в «жизнь есть сон» с декадентской аурой, предопределяет историю жизни и линию судьбы, то использование в качестве основного «документа» произведений, запечатлевших этот опыт, вполне естественно.

В итоге сюжетостроение биографии усложняется. Здесь разнообразно взаимодействуют три относительно самостоятельных сюжетных уровня: история любви Данте и Беатриче, описание «духовного пути» героя и собственно реальная, документированная событийная канва. Истинность документальных свидетельств при этом поверяется их соответствием тем выводам, которые делает автор в результате биографической герменевтики произведений Данте.

Первый сюжетный уровень, обладая некоторой автономией, все же вписывается во второй, и они оба не только комментируют реальную жизнь героя, но и находятся в диалектическом взаимодействии с хронологическим сюжетом, реализуя в романе пресловутую триадологическую логико-нарративную структуру. Этот механизм сюжетостроения весьма рационалистичен, поскольку строго соответствует концепции личности героя и его жизненного пути.

Рассмотрим первый сюжетный уровень – повествование о любви Данте и Беатриче, представляющее собой своеобразный «роман в романе».

Здесь в основе биографической концепции лежит жесткий дуализм. Раздвоенность Данте – героя романа – с «Прекрасной Дамой» постулируется с самого начала. Рожденный под созвездием Близнецов и пребывающий глубинами души в запредельных сферах, куда уводит его «ясновидение» или платоновское «припоминание», герой обречен на несовпадение «реального» и «идеально-

го», «прозы жизни», предрешенного брака с Джеммой Донати, обусловленного происхождением и семейными интересами, и «мистическим» опытом любви к Беатриче, настигшем его еще девятилетним мальчиком.

Обратим внимание на тот неожиданный поворот, который даст Мережковский трактовке любви Данте к Беатриче.

Символисты традиционно настолько тяготели к софиологической спиритуализации образа Беатриче и «Дантова опыта любви», что даже столь видный софиолог, как о. Сергей Булгаков, в своей статье о В. Соловьёве и А. Шмидт был вынужден полемически подчеркнуть, что «для Данте Беатриче воплощение или лик Софии, но все же никак не сама София, а вполне реальная женщина»²¹. Мережковский вначале как будто дает повод для подобных же упреков в сугубо «идеалистическом» понимании любви Данте к Беатриче. Он пишет о том, что эта любовь «относится к религиозному, сверхисторическому порядку бытия», отмечает, что в ней «у всего – запах, вкус, цвет, звук, осязаемость недействительного, нездешнего, чудесного» (39). Однако логика концепции требует диалектического синтеза любви духовной и ее земного воплощения, этих столь хорошо знакомых читателю Мережковского «двух бездн». Синтеза «плотского» и «духовного» по принципу «неслиянного и нераздельного» соприсутствия ипостасей требует и христологическая проекция любви в плане религиозной мистерии.

И на пути к синтезу писателю действительно удастся привести новые черты в «русский облик» Беатриче.

В пятой главе, рассуждая о распространившемся в Провансе к концу XIII в. после выхода книги Андрея Капеллана «О любви» утонченного культа «любви издалека», Мережковский обрушивает на него гневные филиппики, обвинения в манихейской и монтанистской ереси, которая в этике приводит к «такому опрокидыванию всего, что блуд становится браком, а брак блудом, “неземная любовь” оказывается сплошным прелюбодеянием» (42–43). Данте же, напротив, сообразно концепции синтеза в своей «неземной любви» к Беатриче через развернутый авторский домysel наделяется жгучей, страстной и вполне «земной» ревностью к законному супругу избранницы – Семоне де Барди.

От этой измышленной автором ревности герой и спасается в культе провансальской «неземной любви», впадая в греховное «разделение». Чаемый синтез Мережковский привносит через оригинальное прочтение и соотнесение повествования о Паоло и Франческе с упреками, бросаемыми Беатриче Данте в земном раю чистилища: глядя на победу земной любви Паоло и Франчески над смертью, Данте прозревает, что он преступно лишил собственную любовь живого воплощения, которым это чувство исполняется в вечности; упреки же Беатриче при первой встрече с Данте в «Комедии», традиционно понимаемые как осуждение греховного пути в «сумрачном лесу», автор относит за счет страстной ревности любящей женщины, что становится откровением для самого Данте. Герой прозревает метафизическую глубину своего греха, это и объясняет три знаменитых обморока Данте – в «Аду», «Раю» и «Чистилище».

Знаменитое видение из третьей главы «Новой жизни», когда Данте является Владыка Любовь, держа на руках Беатриче, которая ест сердце поэта – сложнейший средневековый символ, обыгранный во множестве комбинаций русским младосимволизмом, в первую очередь Вяч. Ивановым, и содержащий в себе многие слои смыслов в контексте, к примеру, католической мистики с ее культом «сердца Иисусова». У Мережковского это видение лишается многомерной метафоричности и мифопоэтизации, наделяясь эротовампирической семантикой в духе «раннего декадентского» Данте:

«Чудно и страшно то, что Данте видит в первый и последний раз в этом сне наготу Беатриче» (34); «кто чью кровь пьет, кто кого убивает – она его или он ее, этого оба они не знают. Здесь как бы «снежная кукла» св. Франциска вдруг наливается живою, теплою кровью» (56).

Как видим, в трактовке «спасительной роли» Беатриче Мережковский прямо противоречит младосимволистской традиции, выдвигая «психологическую» интерпретацию образа. Однако ее цель – достижение концептуального синтеза противоположностей, так как любовный сюжет в романе служит практической иллюстрацией концепции пола по Мережковскому. В книге биографический материал помогает писателю обозначить лишь один новый нюанс этой концепции: Данте суждено быть «распятым» на

«кресте» разделения в любви, дабы обрести исполнение мистического эроса в смерти как воскресении. Показательно, что, раскрывая эту тему, Мережковский горячо и страстно рассуждает о смерти, играет мотивами Эроса и Танатоса, тогда как «воскресение» лишь скупом называется в качестве необходимого диалектического элемента концепции.

Художественная органика «любовного сюжета» в книге скорее отсылает к вагнеровскому Liebestod, мотиву «любви-смерти» в «Тристане и Изольде», чем позволяет убедительно соотнести «эрос» в романе с христианским пониманием пола. Здесь читатель сталкивается скорее с общим культурным контекстом рубежа веков, в котором «любовь и смерть стали основными и едва ли не единственными формами существования человека; а став таковыми, они слились между собой в некоем сверхприродном единстве»²². Интуиция единства любви и смерти стала одной из доминант этой культуры, объемля такие разные ее проявления, как философия Вл. Соловьёва, поздние повести Л. Толстого, поэзия Вяч. Иванова, драмы Л. Андреева и, разумеется, романы самого Мережковского.

Показательно, что данная тема неизбежно разрешается и самим автором, который пытается быть верным художественной правде, крушением всей грандиозной «метафизики» «Божественной комедии»:

«Страшно живая жизнь вторгается вдруг в отвлеченно-мертвое видение – аллегорию Колесницы Римской Церкви, в тех песнях Чистилища, где происходит неземная встреча Данте с Беатриче, – и опрокидывает эту Колесницу, разбивает ее вдребезги. Вся “Птолемеяева система” и даже всё строение Дантова Ада, Чистилища, Рая – разрушено; вместо них зияет голая, черная, непонятная, непознаваемая вечность, где только Он и Она, Любящий и Любимая, – в вечном поединке...” (56).

Именно поэтому «любовный сюжет» следует рассматривать скорее как самостоятельный критико-эссеистский этюд в составе биографического романа.

Требуемый концепцией синтез Мережковский помещает за пределами «любовного сюжета», и он предстает еще одной реализацией знакомой схемы: любовь к Беатриче, соединяющая земной порядок с небесным, предвосхищает впервые в истории христиан-

ства грядущее царство «третьего завета». В лице Беатриче Данте обретает не только возлюбленную, но и сестру, и мать, что соотносит ее образ с эсхатологической Матерью-Духом. Наконец, триадологическая концепция позволяет соединить и «примирить» реальный исторический сюжет и «мистический эрос»: делая из скудных известных сведений о поступках Джеммы, супруги Данте, весьма смелые выводы, Мережковский разворачивает действительно убедительный психологический портрет трагедии нелюбимой женщины, вынужденной всю жизнь нести «крест» любви мужа к «сопернице», да к тому же *такой*, как Беатриче. Однако разрешение этой реальной трагедии писатель адресует «эре Третьего завета», что сопровождается красноречивыми аллюзиями на «тройственный союз». Такая модель разрешения конфликта обозначается как «величайшая в христианстве революция пола» (95).

В собственно биографическом повествовании у Мережковского присутствуют два теснейшим образом взаимосвязанных сюжетообразующих фактора: метафорика «Комедии» (Ада, Чистилища, Рая) и логика двойничества.

Основным двигателем сюжета в биографии является сам герой. При этом его единственный антропологический атрибут – абсолютное двойничество. Категория двойничества героя в книге представлена на двух уровнях: во-первых, как раздвоенность в психологическом облике Данте, непосредственно предопределяющая его реальные поступки, т.е. формирующая сюжет, и, во-вторых, – как двойственность его «духовного лика», в некотором смысле внеположенная сюжету. Отметим применительно к категории двойничества, что, возглашая в теории соединение противоположностей, в пределах сюжетной логики историко-биографического повествования Мережковский оказывается бессильным произвести синтез личностно-психологических антиномий. Способной к жизни и динамическому развитию оказывается в его синтетическом двойнике лишь одна – демоническо-деструктивная – ипостась.

Данте как синтетический двойник в книге Мережковского, не обладая проявленностью личностного облика, являет собой чистый символ, сведенный в единый образ комплекс идей.

Подводя итог, обозначим некоторые нити, непосредственно связывающие книгу с русской мифопоэтической дантеаной рубежа

веков. У Мережковского сновидческий символизм Данте, отсылающий к «анамнезису» Платона, генетически восходит к гораздо более близкому источнику – Вяч. Иванову. Тема любви-смерти в дионисийском варианте – одна из сквозных в «Данте» – звучит и в ранних «дантовских» статьях Эллиса. Автобиографическая софийная мифология в модернистской транскрипции, безусловно, должна принять и на свой счет обвинения в манихейском «уничтожении мостов» в любви, которые Мережковский обрушивает на автора «Новой жизни». Добавим к этому, что тема «воскресения мертвых», неожиданно претворенная писателем-эмигрантом в «первую и последнюю мысль» (166) «эсхатологизированного Данте», своими утопическими «тембрами» скликается с «философией общего дела» Фёдорова.

Все эти идеи витали в воздухе эпохи, формировали ее культурную мифологию, складывались в концептуальный тезаурус. И здесь, разумеется, нет смысла говорить о каких бы то ни было заимствованиях в собственном смысле слова. Важно то, что в книге о Данте Мережковский выступает в качестве компилятора, законсервировавшего в одном произведении компендиум общих мест отечественной дантеаны Серебряного века.

* * *

Разговор о жизнеописаниях Данте в русской культуре первых пореволюционных десятилетий закономерно подводит к сопоставлению двух типов целостного восприятия создателя «Комедии», явленных, соответственно, Д.С. Мережковским и А.К. Дживелеговым. Сюжет этот в некотором смысле провокативный. Сама постановка такой проблемы нуждается в оправданиях. Прежде всего потому, что Мережковский и Дживелегов представляют принципиально антагонистичные модели взгляда на культуру как таковую.

Один из исследователей-биографов, Мережковский, – художник-символист, тотальный мифологизатор, сделавший борьбу с позитивистским каноном «приземленного» восприятия культуры главным объектом своих филиппик еще в 1890-е годы и этому боевому кодексу хранивший верность до конца своих дней. Другой, Дживелегов, его вроде бы прямая противоположность. Проти-

воположность во всем. И политически: между идеологией «религиозной общественности» Мережковского 1900–1910-х годов и леволиберальным кадетством Дживелегова – дистанция вполне впечатляющая. И, само собой, «культурологически»: Дживелегов – блистательный позитивист, один из наиболее последовательных представителей социологической школы в российской и советской историографии.

Однако у этого антагонизма просматривается общая почва, общая предпосылка эпистемологических систем, которая, собственно, и позволяет сравнивать между собой двух культуртрегеров. Проще говоря, Мережковский и Дживелегов, конечно, фигуры очень разные, но их – и это особенно примечательно – интересует общий круг проблем, их внимание привлекают очень близкие, зачастую одни и те же темы. Порой кажется, что Дживелегов следует прямо по пятам Мережковского – романиста и биографа, создавая, к примеру, работы об Александре I, Леонардо, Микеланджело и Возрождении в целом²³. Впечатление, конечно, ложное. Но за внешним тематическим сходством, оттененным принципиальной контroversивностью интерпретаций интересующих сюжетов, неизбежно кроются интересные, порой и неожиданные, и красноречивые точки глубинного схождения. Эти интерпретации друг другу противостоят по самой своей природе. Но тем интереснее не только обозначать разломы между метаописательными стратегиями Мережковского и Дживелегова в книгах, скажем, на ренессансные сюжеты, но и выявлять в них неожиданно общее.

Работы о Данте – особо благоприятный материал такого рода. Книги Мережковского и Дживелегова уже потому соблазнительны для сравнения, что это две единственные развернутые биографии создателя «Комедии» в первой половине XX в., написанные по-русски. Они выходят приблизительно в одно и то же время – в 1930-е годы (Дживелегова – в 1933-м, Мережковского – в 1939-м). Но выходят в совершенно разных социально-политических и идеологических контекстах: одна – в эмиграции, в Брюсселе, другая – в СССР, в московской серии «ЖЗЛ». Диалектика схождения и различий здесь работает едва ли не на всех уровнях.

Вначале о различиях. Они лежат на поверхности. Книга Мережковского о Данте – труд ангажированный, но с обратным дживелеговскому знаком.

Творческая история работы писателя-символиста над биографией итальянского поэта воссоздана в публикациях Т. Пахмусс²⁴, Н. Каприольо и Г. Шпенглера²⁵, М.-Л. Додеро Коста²⁶, автора этой статьи²⁷. Поэтому позволим себе не повторять сказанного.

Собственно фигура Данте у Мережковского-биографа сугубо функциональна. Писателя он интересует не как полноценная индивидуальность, но прежде всего как потенциальный святой церкви третьего завета, который всю жизнь нес в себе желание избавиться от символистской антиномии духа и плоти, спасения и проклятия и т.п. в «тайне трех», грядущем откровении Святого Духа, откровении свободы, в результате которого свое окончательное завершение должны были обрести Ветхий завет – завет закона, и завет Новый – завет любви. Все это задает тотально символизированное пространство биографии Данте, в которой даже совершенно казалось бы чуждые неорелигиозным материям реалии истории Флоренции рубежа XIII–XIV вв. подчинялись логике мифогенеза, заложенной Мережковским в образ Данте.

Так, по Мережковскому, обуявший Данте после смерти Беатриче «бред безумия», в результате которого поэт пишет «Послание всем государям земли», – это не что иное, как вещее предвиденье историософских таинств, чуть ли не «астральных» вихрей. Вследствие этих вихрей и закончились мир и благоденствие во Флоренции, где место конфликта между гвельфами и гибеллинами заняли столкновения между «белыми» и «черными». Иными словами, конфликт между «белыми» и «черными» – следствие мистической драмы личной жизни Данте, потерявшего Беатриче.

Ясно, что у Дживелегова – биографа Алигьери – всё прямо наоборот. В его книге, с точки зрения литературной, кстати, написанной гораздо более крепко, интереснее для читателей, история жизни Данте тонет в мастерски темперированной социологии Флоренции эпохи перехода от феодальных форм коллективистско-вассального самосознания к ярко выраженной индивидуальности популана – буржуа эпохи раннего этапа накопления капитала.

Данте Дживелегова – плод тектонических общественно-политических сдвигов города на этапе постепенного вставания в грядущее Возрождение. Флоренция Мережковского – это

экстраполяция духовных драм, переживаемых Данте, их выведение в пространство внешней истории. Но в обоих случаях биографическая задача в сущности подчиняется целевой установке, совершенно внеположенной биографизму как таковому – и в советской книжке, изданной в серии «ЖЗЛ», и в символистском эмигрантском сочинении, которое вроде бы создавалось как роман. В случае с Данте сочинения в жизнеописательном жанре, рожденные по разные стороны железного занавеса, оказались в равной степени далеки от канона *biographie romanesque* – едва ли не господствующего жанра эпохи пресловутого конца романа в европейской литературе межвоенной поры. В этом смысле жанровое мышление неорелигиозного символиста-мифологизатора и культуролога-позитивиста в глубинных механизмах смыслопорождения во многом сходно.

Не случайно при портретировании Данте оба автора превращают в цитатный лейтмотив одни и те же слова из «Пира»: «Есть в душе моей разделение между знанием и верой». Концепт внутренней раздвоенности, противоречивости личности и культурной роли Данте интегральный и у Мережковского, и у Дживелегова. Другое дело что, по Мережковскому, это раздвоенность ищущего грядущего духовного синтеза утопического сознания, а, по Дживелегову, – конфликт между самоидентификацией Алигьери как убежденного «гибеллина» в поздний период жизни, сторонника средневекового рыцарско-аристократического этоса, и его объективным самосознанием как пополана, в котором *volens nolens* проговаривает себя дозревшее до возрожденческих реформ мироощущение буржуа.

Такой антиномии изоморфно у Дживелегова и противоречие, свойственное «Комедии», с одной стороны, как энциклопедии цельного католического средневекового мирозерцания, а с другой – как художественному факту принципиально новой природы, открытой к психологической достоверности, натуралистической точности выражения и неожиданности метафорических решений, порожденных развитым индивидуалистическим сознанием пренессанса. И даже такое несходство между Дживелеговым и Мережковским изнутри несколько размывается. Пусть советский ученый пренебрегает (по вполне понятным идеологическим причинам) упоминанием Ландино о том, что Данте в юности был

послушником-францисканцем (Мережковский на этом строит очень многое в биографии духовного бунтаря Данте) – эту лакуну Дживелегов покрывает с лихвой акцентированием ересей, понимаемых очень широко – от разного рода манихейских систем (катаров, альбигойцев и т.п.) до идей того же Иоахима Флорского, столь любезного сердцу Мережковского, и даже францисканства. Для него ересь – естественная форма жаждущей выхода креативности в сознании позднесредневекового западноевропейского города на пороге ренессансной перестройки своей социальной структуры. И по сути, такой социологизм лишь льет воду на мельницу хилиастского символизма Мережковского с его еретиком Данте, «беременным» Святым Духом.

Примеров, иллюстрирующих несходство подходов к Данте Мережковского и Дживелегова, можно привести очень много. Но, если приглядеться, то в технологии решения биографической задачи общего в них будет гораздо больше, чем различий. При этом Дживелегов, конечно, сильнее и интереснее как ученый и даже писатель, Мережковский – как интерпретатор «Комедии», литературовед и критик, способный на глубокие, хотя и слишком вольно-эссеистские ассоциативные броски от Данте к пространствам русской и мировой культуры, в результате чего двойниками автора «Комедии» артистично представлены, скажем, и блаженный Августин, и Гоголь, и Иван Карамазов. Но в обработке собственно биографического материала оба они – и Мережковский, и Дживелегов – чистые функционалисты, мастера эпохи «больших идеологий», которая очень часто редуцировала неповторимую личность к внеположенной ей как таковой задаче, и не очень важно, какой природы была эта задача – религиозно-утопистской или позитивистско-социологической.

Железный занавес в сфере культурной типологии порой оказывался едва ли не фикцией.

¹ Цит. по: Zingarelli N. La vita, i tempi e le opere di Dante. – Milano, 1986. – P. 25.

² Potthoff W. Dante in Russland: Zur Italienrezeption der russischen Literatur von der Romantik zum Symbolismus. – Heidelberg, Winter, 1991.

³ Силард Л. Дантов код русского символизма // Силард Л. Герметизм и герменевтика. – СПб., 2002. – С. 162–205.

- ⁴ Davidson P. The poetic imagination of Vyacheslav Ivanov: A Russian Symbolist's perception of Dante. – Cambridge, 1989.
- ⁵ Асоян А.А. «Почтите высочайшего поэта...» – М., 1990.
- ⁶ Davidson P. The poetic imagination of Vyacheslav Ivanov. – P. 72.
- ⁷ См.: Глашевский З. Критики Блока // Новое о русской литературе. – Белосток, 1997. – С. 35–36.
- ⁸ Davidson P. The poetic imagination of Vyacheslav Ivanov. – P. 82–88.
- ⁹ Комрелев Н.В. Вяч. Иванов — профессор Бакинского университета // Учен. зап. Тартуск. ун-та. – Вып. 209. – С. 326.
- ¹⁰ Иванов Вяч. По звездам. – СПб., 1909. – С. 40.
- ¹¹ Там же. – С. 21.
- ¹² Бэлза С. Брюсов и Данте // Данте и славяне. – М., 1965. – С. 85.
- ¹³ См. подробнее: Крутов Н. Белый-критик // Серебряный век: Материалы и исследования по проблемам литературной рецепции. – Рига, 1997. – С. 56.
- ¹⁴ См.: Мейлах М.Б., Топоров В.Н. Ахматова и Данте // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. – London, XV (1972). – P. 24–97.
- ¹⁵ Vita Nuova, XXIX.
- ¹⁶ De Monarchia, I. 15.
- ¹⁷ Epist. ad Cane Grande. XIII. 15.
- ¹⁸ Pachmuss T. Merezhkovsky in exile. – P. 184.
- ¹⁹ Rosenthal B.G. Merezhkovsky and the Silver Age. – P. 219.
- ²⁰ Чудакова М. Дело поэта // Вопросы литературы. – 1973. – № 6. – С. 69.
- ²¹ Булгаков С. Избранные произведения. – Киев, 1992. – С. 78.
- ²² Эткинд А. Эрос невозможного. – М., 1994. – С. 8.
- ²³ См. монографии и сборники статей А.К. Дживелегова: Александр I и Наполеон. – М., 1915; Леонардо да Винчи. – М., 1935; Микеланджело. – М., 1938; Начало итальянского Возрождения. – М., 1908; Очерки итальянского Возрождения. – М., 1929 и др.
- ²⁴ Pachmuss T. Merezhkovsky in exile. The master of the genre of biographie romancée. – N.Y. – Bern – Frankfurt/M – Paris, 1990. – P. 183–196; Мережковский Д.С., Гиннпс З.Н. Данте. Борис Годунов: Киносценарии. – Нью-Йорк, 1990. – С. 7–21.
- ²⁵ Caprioglio N., Spengel G. Dmitrij Merezhkovskij e Dante Alighieri // Dantismo russo e cornice europea. – Firenze, 1989. – Vol I. – P. 341–351.
- ²⁶ Додеро Коста М.-Л. О книге Мережковского «Данте» // Д.С. Мережковский: Мысль и слово. – М., 1999. – С. 82–88.
- ²⁷ Полонский В.В. Д.С. Мережковский – писатель и политик // Вестник истории, литературы и искусства. – М.: Собрание; Наука, 2008. – Т. 5. – С. 253–264; Полонский В.В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века. – М., 2008. – С. 237–259.

М. Оклот

**ПОЭТИЧЕСКАЯ ОНТОЛОГИЯ
КОММЕНТАРИЯ: ДИАЛОГ С В. РОЗАНОВЫМ
В «РАЗГОВОРЕ О ДАНТЕ» О. МАНДЕЛЬШТАМА**

Аннотация

Данная статья посвящена комментарию к «мысле-образу» из второй главы «Разговора о Данте» (1933) О.Э. Мандельштама (1891–1938). Рассматриваются три концептуальных аспекта комментария: историософский, онтологический и эпистемологический; последний из упомянутых также раскрывает вопрос о поэтическом образе. Выявляется объединяющая эти аспекты завуалированная, игровая полемика Мандельштама с В. Розановым (1856–1919), чье присутствие открывает возможность для «онтологической» интерпретации образов Мандельштама.

Ключевые слова: О.М. Мандельштам, В.В. Розанов, Э. Блох, Данте, комментарий, онтология.

Oklot M. Poetic Ontology of Commentary: Conversation with Rozanov in «Conversation with Dante»

Summary. This article is a commentary on one «thought-image» from Section Two of Osip Mandel'shtam's (1891–1938) «Conversation about Dante» (1933). According to the regime of the proposed commentary, Mandel'shtam introduces in his image three conceptual dimensions of the commentary itself: historiozophical, ontological, and the epistemological; the last mentioned also opens the question of the poetic image. The question of what unites these dimensions of the commentary is answered on the inter-textual plane, which includes a hidden, playful polemic with Vasilii Rozanov (1856–1919), whose presence opens a possibility of the «ontological» interpretation of Mandel'shtam's image.

Комментаторство – глубоко русская, национальная черта – «отметка резкая ногтей».

В.А. Мордвинова

Чудо близости какой-то ноуменальной.

В.В. Розанов

Zaś co do działania przez przybliżenie (approximative), te – wydawa mi się być najbardziej doniosłym atrybutem ducha ludzkiego.

Cyprian Norwid, «Milczenie»¹

В 1908 г. молодой О. Мандельштам написал из Парижа своему первому литературному наставнику В.В. Гиппиусу, что прочел В.В. Розанова и «очень полюбил *его*, но не *то* конкретное культурное содержание, к которому он привязан своей чистой библейской привязанностью»². Это раннее примечание важно для большего понимания тонкого текстуального союза Мандельштама с Розановым, к которому он испытывал неизменную симпатию, стараясь смотреть за пределы его идеологических и политических убеждений, или же смотрел на них сквозь призму карнавального духа и присущей ему буффонады, что было несколько отталкивающим даже для тех, кто имел с ним некое интеллектуальное сходство, как, например, Д.С. Мережковский. Подобно Андрею Белому, Михаилу Кузьмину или Алексею Ремизову, Мандельштам в создании своего собственного, сокровенного образа Розанова и его творчества руководствовался скорее логикой искусства и поэтического дискурса, чем идеологическими принципами. Отношение Мандельштама к Розанову сформировалось прежде всего из чувства едва уловимой поэтической близости. Так, для того чтобы понять симпатию Мандельштама к Розанову, нам необходимо воссоздать игровой и завуалированный диалог Мандельштама с Розановым, при этом рассматривая его как вид поэтической полемики или, другими словами, ритмичный ответ на создаваемые им образы.

Главная идея этого эссе состоит не в том, чтобы исчерпать все возможности, посеянные демоном сравнения, а скорее проследить завуалированное присутствие Розанова в «Разговоре о Данте» (1933), в котором Мандельштам использует фрагменты из произведений Розанова, тем самым вовлекая его в скрытую полемику сквозь призму поэтических ассоциаций. Мы также можем смело

предположить, что весь текст «Разговора о Данте» представляет собой сложный поэтический комментарий, аналогичный многослойным деталям комментариев Розанова, что само по себе подразумевает наличие как поэтической, так и философской интерпретаций. Раскрывая эти вопросы, в процессе мы также попытаемся максимально приблизиться к поэтическому и онтологическому пониманию комментария в модернизме.

Что эти три фигуры – Мандельштам, Данте, Розанов – имеют общего? У представленных Мандельштамом образов Данте и Розанова появляется один и тот же помощник в их опытах – Иоанн Богослов, автор последней библейской книги «Откровения». Важное значение для нашего понимания имеет то, что в диалоге со своим Розановым Мандельштам, как сам Розанов в «Апокалипсисе нашего времени» (1916–1917), ссылается на «Апокалипсис» «ветхозаветного» Иоанна Богослова («вся библейская космогония с ее христианскими придатками»), подчеркивая тем самым его творческий потенциал. «В двадцать шестой песне “Paradiso”, – пишет он, – Дант дорывается до личного разговора с Адамом, до подлинного интервью. Ему ассистирует Иоанн Богослов»³. «Апокалипсис», как и в случае с Розановым, оказывается комментарием к книге Бытия.

Комментарий и его образ

Во второй главе «Разговора о Данте», экспериментируя над вопросом природы поэтической эрудиции, Мандельштам собирает особый образ в следующих тропологически смешанных предложениях:

«Аристотель, как махровая бабочка, окаймлен арабской каймой Аверроэса: *Averrois, che il gran comento feo* (Inf. IV, 144).

В данном случае араб Аверроэс аккомпанирует греку Аристотелю. Они компоненты одного рисунка. Они умещаются на мембране одного крыла»⁴.

Данный образ как нельзя лучше справляется с поставленной задачей; он также провоцирует появление вопросов, обращенных к тексту и за его пределы, – вопросов, касающихся розановской

онтологии комментария. Мандельштамовские стратегии «склеивания» и «сборки», которые, как мы надеемся, продвинут нас на шаг дальше в сторону понимания логики онтологических образов Розанова и траектории собственных поэтических ассоциаций Мандельштама в этих трех предложениях, кажется, являются оплотом органического подхода к построению комментария.

Каталог философов Данте является частью этого образа и возможным ответом на вопрос о природе эрудиции Данте, или же, в общих чертах, вопрос цитирования и комментария. Такое парное сочетание вопроса и образа, отвечающего на него в творчестве Мандельштама, – не единственный случай, который может быть прочитан и проанализирован именно как совокупность образов различной формальной сложности и концептуальной плотности.

В тексте каждый образ уникален, являясь при этом самостоятельной единицей и в то же время выступая частью динамичной поэтической структуры. В модернистской манере целый раздел оформлен космогонически: начинается с погружения в поэтическую материю – в метапоэтические истоки, и заканчивается поэтической программой, которая вырисовывает фигуру «живой медицины», задача которой – проникнуть в многочисленные состояния поэтической материи. Филологический эквивалент имманентной силы, которая управляет этим космогонико-поэтическим процессом – это традиция комментария.

Много было написано о поэтике комментария Мандельштама, в первую очередь Нэнси Поллак, которая в своей книге «Мандельштам-читатель»⁵ дает через призму взглядов «читателя» характеристику Мандельштама. Здесь, однако, мы должны ограничиться смелой идеей о том, что в данном конкретном отрывке Мандельштам отвечает Розанову.

Комментаторы новейшего издания собрания сочинений Мандельштама, при обсуждении образа Аристотеля, с которого мы начали, предполагают его сходство (в простой причинно-ассоциативной модели и без дополнительных объяснений, увы) с тем образом, который используется Розановым для объяснения его аристотелевской энтелехии в «Апокалипсисе нашего времени» (1917–1919)⁶. Давайте попробуем закончить начатое, дабы более интенсивно заняться этой, бесспорно одной из наиболее плодотворных троп, сосредоточив внимание на четырех элементах,

которые составляют образ, представленный вначале: арабская кайма, Аверроэс, Аристотель и бабочка. С помощью этих четырех фигур Мандельштам вводит три концептуальных аспекта в комментарии: историософский, онтологический и эпистемологический; последний из упомянутых также раскрывает вопрос о поэтическом образе.

Зацепка: Что есть розановский комментарий?

В одном из своих интервью Джорджо Агамбен жаловался, что примечания, кавычки, библиографические ссылки, разнообразные «см. также...» и т.п. характеризуют предмет познания как чревоуещатель, расположившийся за якобы говорящим предметом. «И по этой причине, – как говорит Агамбен, – сегодняшняя академическая проза так часто разочаровывает, отделяя “аутентичный языковой опыт” от “знания”»⁷.

Это не означает, что Агамбен отвергает комментарий. Наоборот, создается впечатление, что он находит свою работу в этой же нише в своем постхайдеггеровском проекте по сохранению познания языка и изучения его отношения к самому бытию. «Вместо того чтобы называть имена мастеров, – говорит Агамбен, – я хотел бы назвать две существующие модели, которые постоянно вдохновляют меня: это средневековый комментарий, а также краткие и эрудированные заметки великих филологов XIX века»⁸. Согласно монографии по исследованию творчества Агамбена аннотация является основополагающим элементом в организации его работ. В конце «Младенчества и истории» Агамбен приводит в качестве признака кризиса нашей культуры «потерю комментария и аннотации как творческих форм»⁹. Этот комментарий может вызвать удивление, учитывая, что мы не склонны сегодня думать о комментариях и аннотациях так, как будто они когда-то были творческими формами. Касательно стороны терминологических разъяснений, они кажутся типично нетворческими.

И позже судьба направляет розановские комментарии точно в этом же направлении; по мнению Мандельштама, он, однако, заинтересован не столько в творческом вводе комментария в текст, сколько в восприятии комментария как самостоятельной творческой единицы. И таковым является подход к комментарию у самого

Розанова. В рецензии на книгу Д.С. Мережковского «Толстой и Достоевский» он называет автора комментатором в глубоком смысле этого слова и видит его истинную натуру в комментарии. «Свои собственные мысли Мережковский, – пишет Розанов, – гораздо лучше высказывает, комментируя другого мыслителя или человека; комментарий должен быть методом, способом, манерой его работы. Как только он остается один, без имени и факта около себя, – он мутен, неясен. Чтобы бульон очистить, нужно опустить сырое яйцо в него. В мышление Мережковского нужно опустить кого-нибудь, не Мережковского, и тогда Мережковский становится прозрачен»¹⁰. В более поздних концептуальных работах Розанов, как и Мережковский, относит или, скорее, даже возводит свои пути обхода (а именно комментарии и лирические вставки) в сноски и разнообразные «см. также», которые становятся динамическим центром его текстов, например в «Литературных изгнанниках» или еще ранее в «Темном лике». Следовательно, то, что попытался сделать Мандельштам в своем комментарии к эклектичной поэме Данте, которая стоит на пересечении платонических, стоических, перипатетических, неоплатонических и схоластических традиций, – это попытка возрождения творческой силы комментария и аннотации.

Комментарий как образное мышление

Мандельштам пишет в четвертой главе «Разговора», представляя читателю основной поэтический, семантический и структурный блок «Божественной комедии»: «Будущее дантовского комментария принадлежит естественным наукам, когда они для этого достаточно изошрятся и разовьют свое образное мышление»¹¹. Мышление в образах, которое охватывает динамичные отношения поэзии, философии и физиологии, в первую очередь напоминает концепцию образа Бергсона, которая остается актуальной также и относительно Розанова. Напомним, что Бергсон при обсуждении невозможности искусства захватить «абсолют», под которым он подразумевал чистую и исчерпывающую самопрезентацию изнутри самого рассматриваемого объекта, приводил инструкции для достижения идеальной формы художественного

образа, который в большей степени являлся бы не репрезентацией, а презентацией.

В понимании Бергсона образ «касается всех тех материалов, которые представлены в нашей нервной системе с помощью органов чувств. В их представлении нам, эти вещи буквально прикасаются к нам»¹². Таким образом, в искусстве выстраивания образа мир сотворен, а не изображен; изображения не отсылают нас в мир за подтверждением, а формируют часть нашего мира. Так, образ, по словам Бергсона, «держит нас в конкретности». Его ассоциативный ряд ощущений, пойманных словами, рассказами, концепциями и поэтическими образами, тоже определяет «интимное» у Розанова, если следовать за интуитивным образом Розанова в этом эссе; Мандельштам как нельзя ближе к этой «конкретной» эстетике.

Но теория образа Мандельштама также имеет и церебральный аспект. Чтобы увидеть его более ясно, мы можем связать его «мышление в образах» с «мыслью-образом» (нем. *Denkbild*), с понятием образа, которое Теодор Адорно однажды отнес к художественной прозе и к эссе современников Мандельштама – модернистов Вальтера Вениамина и, косвенно, Эрнста Блоха. Концептуальная и эстетическая взаимность мысли-образа показывает трудности, которые Адорно диагностирует в своей «Эстетической теории» вокруг того, «что искусство нуждается в философии, и интерпретирует ее для того, чтобы сказать то, что она не может выразить словами, в то время как только искусство в состоянии сказать все без единого слова»¹³.

Однако, по Мандельштаму, в образном мышлении концепт всегда вторичен, а на первый план выступают превращаемость и конвертируемость поэтического материала, характеризующиеся той же напряженностью, что и «мысль-образ». «Образное мышление у Данте, – пишет Мандельштам, – так же как во всякой истинной поэзии, осуществляется при помощи свойства поэтической материи, которое я предлагаю назвать обращаемостью или обратимостью»¹⁴. Тем не менее последовательность образного мышления во второй главе включает в себя как философию, так и поэзию. Завуалированное присутствие Розанова напоминает нам, что второй ответ на вопрос образованности дает отмашку в сторону философии. Поэзия, особенно если рассматривать ту, что представ-

лена во второй главе «Разговора о Данте», идет рука об руку с философией; они сходятся в динамическом блоке, который подвергается ассоциативным, а также концептуальным преобразованиям, таким, как рассматриваемые здесь образы. Таким образом, формулировка этих динамичных отношений может быть обобщена «эстетической задачей художника», которая, как пишет Д.Х. Лоуренс, заключается в соединении метафизики, теории бытия, ощущения самого бытия. Метафизика, однако, «должна всегда поддерживать художественную цель помимо сознательной цели художника»; и если она выступает на переднем плане, то это всегда усилие, призванное покрыть художественное фиаско. Не всегда апокалиптическая критика романа Мандельштама вдавалась во все тонкости этого отношения.

Розанов как апокалиптический писатель (таким его видел Шкловский) также избегал остенсивной метафизики, выхода из философского дискурса; но, в отличие от Мандельштама, Розанов оставлял свой поэтический дискурс в зоне *«пока еще не»* (нем. *Noch-Nicht-Sein*). Вернемся к нашим образам, которые почти в каждом пункте стремятся ускользнуть от внимания и отправить нас по направлению декоративных, интерпретирующих обходных путей. Образы Аристотеля и Аверроэса, кроме того что составляют орнаментальное обрамление произведения, как и любой элемент «Разговора о Данте», открыты для новых ассоциаций. Эти два образа производят некоторый избыток смысла, тем самым сохраняя текст в дискретных пределах метафизики, в движении между «теорией бытия» и «самим бытием».

Поэтика и синтаксис предложения, в котором Мандельштам цитирует Данте, представляет собой также и образ «цитатной оргии»¹⁵; это соединение эпического тропа, а именно сравнения («Аристотель, как махровая бабочка») и метафоры в родительном падеже («окаймлен арабской каймой Аверроэса»), которую Уго Фридрих идентифицирует как особенно характерную для модернистской поэтики (Мандельштам идентифицирует то же соединение в третьей главе «Разговора о Данте»). «Что симптоматично для такой метафоры – так это то, что она в большей степени, чем другие поэтические тропы, допускает семантическую дисгармонию и волшебное объединение взаимно чужеродных вещей»¹⁶. Этот образ и тропологически, и филологически смещен, что ведет

к диалектическому диссонансу в некотором смысле, когда прошлое, настоящее и будущее вспыхивают на секунду созвездием, в отличие от герменевтического образа, в котором они взаимно и непрерывно освещают друг друга. Вместо того чтобы служить в качестве иллюстрации или представления прошлых событий, диалектическое мышление создает среду, которая преподносит прошлое, настоящее и будущее в новых отношениях, всегда ориентированных в будущее. Как пишет Мандельштам в пятой главе, песни Данте «требуют комментария в Futurum».

Комментарий как семитская модальность

Сравнительная модальность как мера существования в поэтической онтологии Мандельштама подсказывает нам, что возможно найти и «эмпирические» доказательства диалога Мандельштама с Розановым в «Разговоре о Данте». И действительно, в очаровательно-подражательном гегелевском эссе «Место христианства в истории» (1901; 1904), одном из самых популярных в свое время из всех написанных Розановым, мы находим мысль, которая полемически связывает Розанова с прокомментированным здесь образом Мандельштама; нас интересует не столько логика историософского аргумента, сколько структура поэтических ассоциаций.

Эссе Розанова о христианском синтезе греческой и семитской чувствительности включает в себя ссылку на Аверроэса в качестве примера архетипического комментатора. Как и у Мандельштама, Аверроэс посещает эссе Розанова через «Божественную комедию»: «Аверроэс, о котором с таким уважением вспоминает Данте в “Божественной комедии”, носил в Средние века прозвание “великого комментатора”. “Аристотель объяснил природу, а Аверроэс объяснил Аристотеля”, – говорили о нем с гордостью арабы. И во всём этом, чем гордились арабские ученые и за что прославляли их другие народы, видно одно – это отсутствие инициативы, недостаток творческого начинания во всём»¹⁷.

Трудно представить себе более прочную основу для аргумента присутствия Розанова в работе Мандельштама, чем поразительное сходство и взаимодополняемость этого отрывка и мандельштамовского образа. В «Апокалипсисе нашего времени»

Розанов вернулся к этой мысли в главе «Надавило шкафом» (которая следует за главой «La Divina Commedia» [sic!]). Но в этот раз он видел в семитском импульсе и христианской цивилизации цепи застывших и тяжелых комментариев, которые не могут производить ничего, кроме стонов комментатора, раздавленного их тяжестью. Таким образом, «стоны» «маленького еврея из Шклова» указывают на апокалиптическое соединение семитской апокалиптической чувствительности, которую определяет непосредственное ощущение дыхания ветхозаветного Бога, с эллинско-христианской чувствительностью. Как он напишет позже: «Апокалипсис – космический суд над христианством». Таким образом, используя арабскую кайму Аверроэса в поэтической основе, Мандельштам дал Розанову ответ, защищая культуру комментария, как ни парадоксально, в духе самого Розанова, который нашел отражение в стонах «маленького еврея из Шклова».

В эссе «Место христианства в истории» Розанов также восходит к своему раннему увлечению Аристотелем как неуловимым перводвигателем (который превратил сферу бытия в место мерцающих возможностей), который также является одним из главных героев мандельштамовского текста. В этом эссе Аристотель выступает как философ, первый (и последний) среди греческих философов, который создал идею «Христианского» Творца мироздания, но который потом был погребен под арабскими, а позже и семитскими комментариями. (NB: Чувствительный к разного рода биографическим мелочам и анекдотам Розанов, без сомнений, знал одну из версий о смерти Аверроэса, в соответствии с которой знаменитый комментатор умер, раздавленный своими книгами, многие из которых явились комментариями, упавшими с полок его собственной библиотеки. Это добавляет еще один иронический оттенок к онтологии комментария Мандельштама.)

Комментарий как цвет

Итак, спросим еще раз, почему арабский орнамент вводится через Аверроэса? Во-первых, потому, что Аверроэс является знаменитым комментатором; во-вторых, потому, что его арабское происхождение и профессия философа призваны укрепить и поэтический (в данном случае орнаментальный), и онтологический

статус комментария в контексте метапоэтической дискуссии, которая является одной из основных неявных тем, вплетенных в ткань «Разговора». Другой слой комментария Мандельштама обращает нашу дискуссию к метафоре, которая трансформирует Аристотеля в бабочку; эта метафора в свою очередь проводит нас через одну из основных тем всего эссе, которую мы идентифицируем как розановский крюк-комментарий; «крюк» понимается как экзегетическое изобретение, особый случай комментария. Как Жорж Диди-Губерман озвучил данное явление: «...постоянно обновляющееся и диверсифицируемое производство тысячи и одной сети сакральный смыслов». Дабы остаться в поэтическом космосе Мандельштама и круге его терминологии, приведем поэтический эквивалент «сакральных смыслов» как воплощение филологического ядра, эллинского Слова, остающегося в некотором смысле недостижимым, так как оно всегда таит в себе несколько слоев комментария.

Возвращаясь к мысле-образу, мы видим в центре перед собой Аристотеля, вплетенного в плотную сеть множества комментариев и представляющего в образе «махровой бабочки». Воспользовавшись семантической неоднозначностью этой фразы, мы можем позволить себе некоторую степень произвола и текучести, для того чтобы собрать ассоциации, которые управляют актуальным комментарием «Разговора». Давайте подробнее рассмотрим бабочку, а именно обратим внимание, в частности, на ее своеобразную и впечатляющую окраску (и здесь мы последуем наиболее поэтическому подходу Набокова, который построил свою интерпретацию «Превращения» Франца Кафки на энтомологическом предположении о том, что Грегор Замза превратил себя в жука). Так, следуя за онтологической рифмой нашего комментария, «махровая бабочка» может оказаться хорошо известной по любой популярной энциклопедии чешуекрылых закатной бабочкой Madagas (*Chrysiridiarhipheus*). Этот освещенный закатом мотылек укладывается в контекст настоящего комментария из-за особого, так сказать, онтологического статуса его расцветки: она не имеет собственной онтологии, но есть эффект оптической интерференции света, вызванный отражениями его прозрачных крыльев.

Таким образом, для Мандельштама в «Разговоре» (как и в «Путешествии в Армению») цвета избегают собственного онто-

логического статуса, являются своеобразным приближением к недостижимым объектам. Цвет – это не что иное, как «чувство старта, окрашенное дистанцией и заключенное в объем»¹⁸, как пишет Мандельштам в «Путешествии в Армению». Так, Аверроэс, комментатор, выбран для обозначения красочного арабского орнамента, который является косвенным приближением к Аристотелю – фигуре ядра, первоначальному слову, которое воплощается в материале. (NB: В четвертой главе цветные узлы – орнамент на коже Гериона – также сравниваются или трансформируются в четкий рисунок – «мешки с деньгами», как будто намекая на Аристотеля пера Данте, который в типичном Средневековье подходил под анекдотичную характеристику лысых и богатых.) Мандельштамовский урок о цвете через образ Аристотеля – бабочки Данте – получает дальнейшее развитие в четвертой главе через взаимодействие света и цвета (из комментария Аверроэса), выстраивая отношение к качеству цвета в целом, так как он понят в неокантианской ветви европейского модернизма. Беньямин, другой современник Мандельштама, в своем раннем диалоге «Радуга» (1914–1916), отвергая цветовые феноменологии Гёте на основе полярности, разрабатывает свое понимание цвета в связи с его мыслями о природе опыта, которые совпадают с теми, что разворачиваются в «Разговоре». Таким образом, в понимании Беньямина, цвета не могут быть созданы, они могут только восприниматься. Они не являются ни пространственными, ни временными. Что же такое опыт цвета в таком случае? Беньямин сказал бы, что это – бесконечность, и что мера цвета – его насыщенность. Так, цвет представляет некую бесконечность, которая наполняет объекты конечности¹⁹. В некотором смысле собственно модальность бытия цвета – это его вневременность и непривязанность к месту, то же самое, что и комментарий, который также является своего рода бесконечностью в конечном. Для Мандельштама дальнейшие превращения этой модальности перетекают в посреднические формы искусства: музыку или каллиграфию как важные темы в «Разговоре».

Так, фигура Аверроэса, обрамляющая Аристотеля, красочная бабочка – филологическое и философское ядро этого комментария, указывающее на статус самого комментария, который является, по мнению Мандельштама, просто собранием преломлений

или приближений к недостижимому филологическому ядру (и, следовательно, вне пределов досягаемости комментатора). Каталог философов Данте, что особенно заинтересовало Мандельштама, начинается с неназванного Аристотеля, ядра и заканчивается комментатором Аверроэсом, обрамляющим арабески; каталог также оформлен тем недостижимым филологическим ядром и комментариями, что также оформлены в мембраны, куда стекаются все соображения и мысли автора. Таким образом, изображение становится еще более динамичным: его центр – Аристотель, который сравнивается с ночью или днем (или, может быть, сумерками) в образе бабочки, которая помогает Данте создать окаймление, которым он отделяет центр композиции от полей – арабский орнамент Аверроэса; они оба расположены на мембране крыла одной и той же бабочки. Схематически это изображение состоит из трех концентрических фреймов: комментария Аверроэса, каталога Данте и эссе Мандельштама.

Как бы эти образы могли выглядеть на странице средневековой рукописи, иллюстрирующей нам идею Розанова о комментарии? Маленький прямоугольник текста, почти исчезающий в густом обрамлении орнамента комментария. За рамой этого орнамента можно найти следующий, принадлежащий переписчику, и так далее. Но тогда за границей орнамента находится то неуловимое, то, что все время стремится к недостижимому центру, арабскому орнаменту. И именно поэтому Мандельштаму пришлось прибегнуть к современной физике и топологии в «Разговоре о Данте». Таким образом, мы можем вернуться к розановскому Левитану и его визуальному эквиваленту – литературным пропи-леям, «входу в себя». «В пейзажах Левитана, – пишет Розанов, – не существует ни цвета, ни человека». Что важно для данного аргумента, и что мы можем наблюдать в статье Розанова, который, кажется, в милях от чувствительности Мандельштама, мы наблюдаем то же самое движение между материальной и нематериальной сторонами; между цветом и взаимодействием света и тени; в недостижимости филологического ядра и комментария. Розанов называет искусство Левитана и филологию Гершензона греческими пропи-леями, которые дематериализуют объект искусства. Так, комментарии Гершензона более направлены не на признанных классиков, а на новаторов, которые подвешены в состоянии между фактиче-

ским и потенциальным, как, например, Левитан писал картины на грани материального и нематериального, словно застывшую в воздухе игру тени и света. Розанов завершает свою статью, обращаясь к «поправке», которую Гершензон вносит в теологию и онтологию Тютчева, заменяя его Христа (воплощение) «эллинским» ожиданием и онтологическим приостановлением «пока еще» пропилеев (комментарии). Эта филолого-теологическая операция является неожиданным регрессом к семитскому поиску ядра и исключением возможности диалектического синтеза христианства (найденного в эссе «Место христианства в истории»).

Комментарий как остаток

Путем обмена с нашим гипотетическим гостем «Разговора о Данте» Розановым Мандельштам открывает вопрос об Отце «творческого начала», некоем ядре, и поэтично растворяет «монотеистический» «перводвигатель» (Аристотеля – в сети его поэтических ассоциаций) в идее «спонтанного генезиса». В данном случае и экспериментальная традиция, и неоламаркский натурализм, которых Мандельштам придерживается, справляются с этой задачей. Перед лицом этого экспериментального учебно-апокалиптического коллажа шестой главы «Комментария» Мандельштама мы можем связать два имени философов, которые особенно тесно связаны с комментариями Аверроэса на аристотелевские «De Anima», «Физику» и «Historia Animalium», в частности в том разделе, что посвящен спонтанному поколению, в котором Аристотель лихо сравнивает бабочку с душой. Аристотель рассуждает на тему появления бабочки в качестве примера самопроизвольного зарождения, «спонтанного происхождения», по словам Аристотеля, т.е. поколения существ, которые не приходят в бытие через совокупление животных, но появляются на свет из гнилой земли и трухи: «Эти существа, которые приходят в мир из гнилой земли и остатков, – пишет Аристотель, – считаются спонтанно генерирующимися из этой материи, а не родившимися от существа того же вида»²⁰. Так, гусеница переходит в стадию куколки (становится «Нимфой» – еще один известный термин, придуманный Аристотелем), которая похожа на личинку. В гусеничном этапе она питается и производит продукты жизнедеятельности, но ни одно из этих

событий не происходит во время окукливания. Мотылек, следовательно, получается из остатков гусеницы, будучи совершенно другим животным; согласно Аристотелю, это можно объяснить только процессом спонтанного зарождения.

Образ самопроизвольного зарождения никогда полностью не отвергался в XIX в. натуралистским движением (в том числе и неоламаркистским), что соответствует поэтике комментария Мандельштама и орнаментальным ассоциациям, как мы можем увидеть в примере последовательности в четвертой главе, где мы следуем за чередой спонтанно зарождающихся образов. Здесь каждое изображение зарождается из остатка предыдущего; генеалогическое продолжение не имеет значения. Комментарии, которые мы можем применить к этому «эксперименту», ориентированы на образность Данте, и те, которые соединяют космогоническую и библейскую поэтику Розанова с «его» Аристотелем, развиваются из размышлений о библейской генетике в шестой главе.

Комментарий как творение без деторождения

Какая ассоциация может скрываться за жестом Мандельштама в сторону Розанова, если он действительно приглашен в этой главе «Разговора»? Мы уже поэкспериментировали с одним из возможных толкований, но за ним кроется еще одно, которое привносит более обобщенный онтологический контекст «Разговора»; это объясняется во второй главе, которая, как мы признали, рассказывает не только о поэзии, но и о философии – поэзии и философии «на ногах». Ассоциации спровоцированы изображением бабочки в работах Мандельштама, что похоже на использование этого же образа Розановым²¹. Восьмистишия, включающие стихотворение «О бабочка, о мусульманка» и написанные почти в то же время, что и «Разговор», могут быть восприняты как поэтическая реализация образа.

Нэнси Поллак тщательно отследила тематику «араба» и «бабочки» в обоих произведениях – «Разговоре» и «Восьмистишиях» как проявление проблемы, которую сам Мандельштам обозначил как «Иудейские заботы»: отношения между бессознательной и сознательной умственной работой, которая приводит к уходу поэта от множественности и трехмерного пространства. В чтении

Поллак именно это восьмистишие проливает некоторый свет на присутствие Аверроэса в образах, что зарождаются в наших умах. «В контексте древнейшей ассоциации души с бабочкой, – пишет она, – представление Аверроэсса как отголосок аристотелевской бабочки напоминает, в частности, комментарий Аверроэсса на “De Anima” Аристотеля и его дискуссию на тему, поднятую Аристотелем по поводу бессмертия души. Мандельштам взывает к этой проблеме, называя бабочку “жизнечной и умирающей”»²².

Важность этого образа для Мандельштама была отмечена гораздо раньше Надеждой Мандельштам, которая в своих воспоминаниях отмечает, что «бабочка всегда служит для О.М. примером жизни, не оставляющей никакого следа: ее функция – мгновение жизни, полета и смерть»²³. Имея это в виду, Михаил Гаспаров отмечает, что стихотворение «О бабочка, о мусульманка» из восьмистиший изображает бабочку в ее «становлении», когда она, рождаясь из куколки, как будто выходит из разорванного савана. Может быть, метафизическое чешуекрылое Аристотеля, окаймленное арабским орнаментом Аверроэса в «Разговоре» и в «Восьмистишиях», указывает не столько на бессмертие души, сколько на энтелехию – переходный процесс, который передается через маршировочный ритм преломления второй главы, а также в результате всего эссе, написанного в духе аристотелевской метафизики.

Но что бабочка, представленная метафизическим парафразом Розанова-«натуралиста», делает весь день? В любом случае она, вне всякого сомнения, совокупляется. Это означает, что «мир будущего» [«жизнь за гранью смерти»] преимущественно определяется «совокуплением». В «Разговоре», принимая тему Розанова как еще одну деталь конструктора, Мандельштам полемически отделяет идею совокупления и творческого акта от «великой тайны брака», т.е. от деторождения. На кону стоит движение, порожденное нагромождением комментариев, которые направлены в будущее, а это означает комментарии в Futurum. «Десексуализация» Розанова Мандельштамом позволяет нам увидеть его чистую онтологию и апокалиптику, с ее основным концептом энтелехии и ее филологическим эквивалентом – комментарием, в контексте других модернистов.

В аристотелевской энтелехии Розанова потенциальное бытие, которое стирает смерть с нашего горизонта, очень похоже на марксистско-аристотелевский концепт Эрнста Блоха «бытия пока еще нет» [нем. Noch Nicht Sein]. Блох называет этот опыт «тьмой прожитого момента», в котором мы «существуем» из самой глубины ядра [нем. Kern] нашего существования. Это звучит как мистика – и так это и есть. Ибо в своей первой книге «Дух утопии» [нем. Geist der Utopie], опубликованной в 1918 г., в том же году, что и «Апокалипсис» Розанова, Блох уже говорил о «тьме живого Бога». В понимании Блоха, ядро нашего существования – это самый интимный элемент нашего бытия, чистая «бытность нашего бытия». Оно остается темным и бессознательным внутри нас, потому что не может быть определено. Мы не можем «иметь это», потому что мы и есть «это». Так, и для Розанова, и для Блоха смерть разбивает существующую скорлупу нашего существования, но не может достичь «как-еще» [нем. noch-nicht] нереализованное ядро нашего существования, потому что оно «пока еще не пришло к бытию». Это ядро остается экстерриториальным в отношении к смерти.

Так, апокалиптическое событие может проецироваться только на будущее. У Блоха (и Розанова) ядро существования, таким образом, окружено защитной сферой «пока еще не жизни». Это не потому, что оно лежит в более высокой, непреходной сфере, как в платоническом дуализме, что, поскольку оно еще не «стало-этим» и находится в конфронтации со смертью – все еще в будущем; т.е. оно не может быть уничтожено, что приводит к вечной жизни без смерти. С этой последней надеждой мы имеем надежду на жизнь здесь и сейчас: «Там, где существующее приближается к своему ядру (нем. Kern), начинается постоянство, не окаменелое, а содержащее *Novum* без бренности (нем. ohne Vergänglichkeit), без тленности»²⁴.

Комментарий как орнамент

Апокалиптическая метафизика Розанова (и Блоха) приближена к поэтической онтологии Мандельштама и онтологии поэзии в целом. Даже возвращение Мандельштамом орнамента как отдельного вида искусства, как чистой медиальности («эйдос

незидетического, эйдос меональности как таковой»²⁵, по выражению А.Ф. Лосева), рифмуется с эссе «Произведение орнамента», которое открывает «Дух утопии» (Geist der Utopie) Блоха. В случае Розанова надлежащая форма, которая захватывает сферу потенциального бытия, является тем, что находится в стадии эмбриона, как он называл свой первый сборник рукописных фрагментов. Таким образом, эта форма была вовлечена созвездием мандельштамовских образов. Если мы рассмотрим отрывок из «Разговора», о котором я говорил ранее, и стихотворение «О, бабочка...» через игровую полемику с Розановым (и ассоциации, которые Розанов вызвал в данном комментарии), мы также можем обнаружить, что она разворачивается в сложную поэтическую онтологию, которая выходит за рамки поэтики, касаясь космологических вопросов, которые Розанов и Блох ставят в эсхатологическом контексте, к которому и Мандельштам не был равнодушен. Здесь мы видим, что понятия неэмпирической реальности Розанова, Блоха и Мандельштама совпадают. Хотя Мандельштам и Розанов разделяют с Блохом идею имманентной целесообразности: рост в представлении эмбриологии, особенно во второй главе «Разговора» и в третьей главе «Путешествия в Армению»; расхождение в том, что у Мандельштама неуловимое ядро бытия не проецируется на утопическое видение. Его образ раскрывается в орнаменте и управляется «демонами интермедальности», которые, как Олег Грабарь напоминает нам, «существуют и реально».

Так, слово «кайма» и ее определяющее прилагательное «арабская» не столь служит культурной, этнической и даже философской генеалогии Аверроэса, но, скорее, создает поэтику Арабески и самого орнамента и, следовательно, представленного ими комментария. Арабеска также является ключевой фигурой в четвертой главе, которая разворачивается из орнамента на коже Гериона: «Речь идет [в семнадцатой песне “Inferno”] о расцветке кожи Гериона. Его спина, – пишет Мандельштам, – грудь и бока пестро расцвечены орнаментом из узелков и щиточков. Более яркой расцветки, поясняет Данте, не употребляют для своих ковров ни турецкие, ни татарские ткачи»²⁶. А позже в этой захватывающей поэтической последовательности нам еще раз напоминают, что главной задачей комментатора является открытие собственных координат, которые могут понять движение орнамента: «Ориентация

потеряна. Ничего не видно. Впереди только татарская спина – страшный шелковый халат Герионовой кожи»²⁷. Читая все эссе полностью с разделением глав лишь по нумерации, мы сталкиваемся с ощущением ускорения: Мандельштам не дает нам и секунды отдыха на чтение названия главы и подготовку к следующему шагу; мы должны следовать по траектории зигзагов орнамента, не останавливаясь.

Чтобы остаться в более широком контексте модернизма, и модернизма с розановским «эффектом», который мы по-прежнему пытаемся определить и описать, мы можем увидеть подобную заинтересованность в арабских сочинениях в «образах-мыслях» Беньямина, которые также корректируют мандельштамовские и розановские страницы богатым орнаментом комментария и неуловимым ядром первичного текста. «Если он [арабский трактат] формируется по главам, – пишет Беньямин в “Улице с односторонним движением” (1928), – у них нет словесных названий, но есть цифры. Поверхность его обсуждения не оживляется картинками, но сплошь покрыта множасьими арабесками. В декоративной плотности такой манеры презентовать материал различие между тематической и эксцентрической экспозицией исчезает»²⁸.

Эссе Мандельштама имеет аналогичную топографию, так как даже заголовки не способны тематически разбить непрерывность орнамента: тематические, эксцентрические и поэтические элементы переплетаются, составляя цельный эклектичный орнамент. Здесь греческий антемион сливается с арабской. Таким образом, для Мандельштама комментарий является украшением и системой преломления волн звука и света. «Орнамент строфичен»²⁹, как отмечал ранее Мандельштам. В отличие от узора, который просто пересказывает, орнамент «сохраняет следы своего происхождения, как *разыгранный* кусок природы»³⁰. В другом месте, в письме к В. Шкловскому, Мандельштам определяет орнамент мыслью: «Книжка моя говорит о том, что глаз есть орудие мышления, о том, что свет есть сила и что орнамент есть мысль. В ней речь идет о дружбе, о науке, об интеллектуальной страсти, а не о “вещах”»³¹.

Так, в своем эссе Мандельштам пытается восстановить форму комментария, которая имеет, во-первых, как стилистическую

функцию (в том, как слои комментария формируют орнамент), так и онтологическую; во-вторых, комментарий, как определенное украшение, откладывая в сторону сам объект, отражает его надлежащую модальность в контексте поэтического текста, неполноту рукописи. Усилия Мандельштама по введению комментария, особенно если учесть, что он был введен через фигуру семитского Аверроэса, – могут быть связаны с еврейской темой, одной из главных нитей его поэтической прозы 1930-х годов.

Поэзия и философия на колесах

Комментарий, который мы развернули из диалектического напряжения между греческим (Аристотель) размышлением о происхождении и семитской (Аверроэс) промежуточностью, как видно через скрытую поэтическую полемику с Розановым, приходит к еще одной нити, ведущей к Розанову, который является одним из основных концептуальных персонажей в эссе «О природе слова» (1922). В этом эссе Мандельштам противопоставляет внимание Розанова к греческой филологии и слепоту Петра Чаадаева к греческой телеологии русского языка, как и Андрея Белого, говорящего о подчинении языка спекулятивной мысли. Розанов, как поэтически утверждает Мандельштам, стремится к сохранению привязки России к слову, т.е. к филологической культуре – проявлению эллинской природы русской речи.

Данный возврат к филологии можно рассматривать как возвращение к внедискурсивному языку или описание языка как сам факт, что кто-либо говорит или пишет. В качестве литературного аналога такой филологии можно привести гоголевского Петрушку и его модель чтения из «Мертвых душ». «Что он любил – не то, что он читал, – рассказчик говорит, – а чтение само по себе, или, лучше сказать, сам процесс чтения; факт, что из букв всегда возникает какое-нибудь слово, обозначающее черт знает что»³². Смысл такого отношения заложен в том, что Поль де Ман, а затем и Джорджо Агамбен называли опытом материальности языка, который блокирует доступ к суждению. Язык Розанова (и способы его выражения) достигает того, что является «концом языка». Он сводится к графическим рудиментам, где задается исконное значение языка. Таким образом, можно утверждать, что, называя Роза-

нова «самым бесполезным и бесплодным писателем», Мандельштам на самом деле был далек от какой-либо негативной критики, которую мы воспринимаем по первому впечатлению. Говоря о бесполезности Розанова как писателя (не как поэта), и особенно глядя на него сквозь призму «Разговора о Данте», Мандельштам имел в виду скорее определенное отношение к языку, которое находится за рамками его восприятия. Мандельштам воспринимает своеобразный лингвистический опыт Розанова как поиск неуловимого ядра; Розанов в образе, представленном Мандельштамом, в поисках ядра, разбивает каждое слово как орех, каждое высказывание, оставляя нам только пустые скорлупки. Наше понимание отношений комментария и прокомментированного оригинала аналогично. Хотя ядро и сам исходный текст всегда оставались у Розанова в защитном поле «пока еще не-бытия» (Noch-Nicht-Sein), говоря термином Блоха, — он продолжал изучать все глубже и глубже, умножая комментарии, как ореховые скорлупки, которые формировали опыт языка в его материальности. Что касается языка, результат деятельности может быть прослежен пустыми скорлупками комментария. Если говорить в контексте онтологии Розанова, это — еще одна форма опыта чистой потенциальности, в данном конкретном случае, сама идея литературы как культурологии, филологии, т.е. опыт чистого представления, или, по-другому, потенциальность репрезентации. Розанов, если он является своеобразным номиналистом и ищет имена, которые всегда находятся под видимой поверхностью, то он всегда ищет истинное значение этого слова, но никогда не достигает его. Мандельштам в качестве примера такого филолога-материалиста, кто пытается достать слова из скорлупы комментария, исследуя субъективные тени, преддискурсивного слова, связывает «проблемы» Розанова со словом «смерть». «Какой ужас, что человек (вечный филолог) нашел слово для этого — “смерть”». Мандельштам затем продолжает: «Разве это возможно как-нибудь назвать? Разве оно имеет имя? Достаточно ли это как основание для называния? Имя уже определение, уже “что-то знаем”. Так своеобразно Розанов определяет сущность своего номинализма: вечное познавательное движение, вечное щелканье орешка, кончающееся ничем, потому что его никак не разгрызть»³³. Розанов был не слишком заинтересованным в достижении «невыразимого» в языке, а скорее, как

Беньямин, принимал его пределы, т.е. не веря в возможность нахождения ядра, трансцендентной сути, но вместо этого стремился к новому открытию его исконной чистоты. Следы субъективного опыта языка – «отметки резкой ногтей» могли бы быть найдены прямо на полях в тексте комментария. Таким образом, в диалектической модели Розанова в контексте эллинско-семитского культурного наследия хранитель эллинского филологического ядра является также семитским комментатором, потерянным в музыке цитат и комментария, является тем, кто несет в себе следы дыхания Бога, его непосредственный опыт чистой потенциальности. Если мы будем продолжать читать этот отрывок из эссе «О природе слова», мы придем к фигуре комментатора, который одновременно философ, филолог и поэт «всегда на ногах» или, возможно, учитывая мещанство Розанова, на колесах брички, такой явилась бы поэтическая поправка, сделанная Мандельштамом: «Критик должен уметь проглатывать томы, отыскивая нужное, делая обобщения, Розанов же увязнет с головой в строчке любого русского поэта, как он увяз в строчке Некрасова “Еду ли ночью по улице темной” – первое, что пришло в голову ночью на извозчике. Розановское примечание – вряд ли сыщется другой такой русский стих в всей русской поэзии»³⁴. Розанов-Петрушка, по-видимому, еще один поэтический двойник Данте, который не актуализирует свои слова на гербовой бумаге, но вместо этого держит их вечно нереализованными в виде рукописей, литературных «эмбрионов», и никогда не завершенных комментариев. Через эти формы «бесформенности» – «на правах рукописи» – Розанов реализовал свой проект «рукописности души», литературной энтелехии как в поэтическом, так и в онтологическом смысле этого слова. (NB: Мандельштам посвящает начало пятой главы понятию рукописи.) При проведении этого поэтическо-онтологического проекта образ Розанова, как изобразил его Мандельштам, был, как и образы Аристотеля, Ницше, Данте и Баратынского (который постоянно пребывал в поиске «новых подошв», подвешенный между феноменальным и вечным), в постоянном движении, но, в отличие от других поэтических персонажей в работе Мандельштама, он находится на «колесах», «на ночном извозчике». Таким образом, даже мещанство Розанова, в котором он был обвинен многими, в том числе Николаем Бердяевым, раскрывается в трудах Мандельштама,

с другой стороны, показывая его поэтическим и космогоническим деятелем и сторонником творческого движения, движения в тени пропилеев (комментариев), что спускается в неоднозначность языковой материи – ее потенциала репрезентации.

Перевод с английского Машии Гилиной

-
- ¹ «Что же касается действия через приближение (*approximative*), оно представляется мне самым важным свойством человеческого духа» (Циприан Норвид. Молчание. Перевод В. Хорева).
- ² Мандельштам О.Э. Полн. собр. соч. и писем: В 3 т. – М., 2010. – Т. 3 – С. 358.
- ³ Там же. – Т. 2. – С. 182.
- ⁴ Там же. – С. 159.
- ⁵ Pollak N. Mandelshtam the Reader. – Baltimore, 1995.
- ⁶ См.: Мандельштам О.Э. Цит. соч. – Т. 2 – С. 544.
- ⁷ См.: Agamben G. Un'idea di Giorgio // Reporter. – № 9–10. – Nov. – 1985. – P. 33. Цит. по: Leland de la Durantaye. Giorgio Agamben: A Critical Introduction. Kindle Edition. Kindle Locations 1796–1798.
- ⁸ Agamben G. Un libro senza partia: Giorgio Agamben intervista di Federico Ferrari. – Eutropia. – 2001. – P. 45. Цит. в Leland de la Durantaye, Giorgio Agamben: A Critical Introduction. – Ibid., 1800–1801.
- ⁹ Agamben G. Infancy and History. On the Destruction of Experience / Trans. L. Heron. – London, 2007. – P. 144.
- ¹⁰ 1900-й год в неизвестной переписке, статьях, рассказах и юморесках Василия Розанова, Ивана Романова-Рцы и Петра Перцова / Сост. А.П. Дмитриева. – СПб., 2014. – С. 367.
- ¹¹ Мандельштам О.Э. Цит. соч. – Т. 2. – С. 170.
- ¹² Uhlmann A. Samuel Beckett and the Philosophical Image. – Cambridge, 2006. – P. 7.
- ¹³ Adorno T. Aesthetic Theory. – Minneapolis, 1998. – P. 30. Цит. по: Richter G. Thought-Images. Frankfurt School Writers' Reflections from Damaged Life. – Stanford, 2007. – P. 2.
- ¹⁴ Мандельштам О.Э. Цит. соч. – Т. 2. – С. 173.
- ¹⁵ Там же. – С. 160.
- ¹⁶ См.: Friedrich H. The Structure of Modern Poetry: From the Mid-Nineteenth to the Mid-Twentieth Century / Trans. J. Neugroschel. – Evanston, 1974. – P. 168.
- ¹⁷ Розанов В.В. Собр. соч.: Религия и культура. Статьи и очерки 1902–1903 гг. / Сост. А.Н. Николюкин. – М., 2008. – С. 12.
- ¹⁸ Мандельштам О.Э. Цит. соч. – Т. 2. – С. 326.
- ¹⁹ См.: Fenves P. The Messianic Reduction. Walter Benjamin and the Shape of Time. – Stanford, 2011. – С. 76–103, 247–256.
- ²⁰ Treatises of Aristotle / Ed. T. Taylor. – London, 1808. – P. 371.

- ²¹ О фигуре бабочки у Розанова в литературном и философском контексте подробно писал Александр Медведев. См.: *Медведев А.А.* Бабочка // *Розановская Энциклопедия* / Сост. и гл. ред. А.Н. Николукин. – М.: РОССПЭН, 2008. – С. 1266–1269; *Медведев А.А.* Энтелехия // Там же. – С. 2331–2332; *Медведев А.А.* Культура, икона и энтелехия в творчестве В.В. Розанова и П.А. Флоренского: К проблеме преемственности // *Вестник Костромского госуниверситета им. Н.А. Некрасова. Серия «Культурология»: Энтелехия.* – Кострома, 2005. – № 11 (80). – С. 107–111.
- ²² *Pollack N.* Mandelshtam the Reader. – P. 66.
- ²³ *Мандельштам Н.* Третья книга / Сост. Ю.Л. Федин. – М., 2006. – С. 347.
- ²⁴ *Bloch E.* Das Prinzip Hoffnung – Kapitel III, 43–55. – Frankfurt, 1999. – P. 1391.
- ²⁵ *Лосев А.Ф.* Самое само: Сочинения. / Сост. А.А. Тахо-Годи и П.В. Троицкий. – М., 1999. – С. 713.
- ²⁶ *Мандельштам О.Э.* Цит. соч. – Т. 2. – С. 171.
- ²⁷ Там же. – С. 172–173.
- ²⁸ *Benjamin W.* Selected Writings. T. 1. Ed. M. Bullock and M.W. Jennings. – Cambridge, 1996. – P. 428.
- ²⁹ *Мандельштам О.Э.* Цит. соч. – Т. 2. – С. 157.
- ³⁰ Там же.
- ³¹ Там же. – Т. 3. – С. 509–510.
- ³² *Гоголь Н.В.* Соч. в 5 т. – СПб., 1893. – Т. 4. – С. 17.
- ³³ *Мандельштам О.Э.* Цит. соч. – Т. 2. – С. 72.
- ³⁴ Там же.

Т.М. Миллионщикова

**ДАНТЕ В РОССИИ XIX – НАЧАЛА XX в.
ГЛАЗАМИ ЛИТЕРАТУРОВЕДОВ
ВЕЛИКОБРИТАНИИ И США**

Аннотация

В статье рассматриваются работы английских и американских литературоведов, исследующих влияние «Божественной комедии» Данте на творчество русских поэтов и писателей XIX – начала XX в.: Пушкина, Достоевского, Вяч. Иванова, Блока, Ахматовой.

Ключевые слова: Данте, Пушкин, Достоевский, Блок, Вяч. Иванов, романтизм, символизм, литературные влияния, литературные связи, реминисценции, палимпсест, интертекстуальность.

Millionshchikova T.M. The Dante's influence on Russian literature of the XIX – XX-th century in English and American literary studies

Summary. The article deals with the English and American studies on Dante's influence on Russian literature of the XIX – XX-th centuries.

Творчество Данте оказало огромное влияние на мировую литературу. «Божественная комедия» открыла новый способ изображения человека, «унаследованный всеми последующими европейскими повествовательными формами»¹. Анализируя «психологию творчества» Данте, английский дантолог Вильям Андерсон приходит к выводу о том, что первоначальный творческий импульс сопровождался у великого флорентийца видениями, что вообще характерно для средневекового сознания: из этих видений выкристаллизовались художественные образы, которые, пройдя через «фильтры души» поэта, составили основу текста «Божественной комедии». Первые наследники Данте – поэты-романтики,

«творческий акт» которых представляет собой «интерпретацию видений»².

В России знакомство с творчеством Данте произошло в 30–50-е годы XIX в., когда стали появляться первые переводы на русский язык отрывков из «Божественной комедии». Особенности влияния поэзии Данте на русскую литературу в отечественном литературоведении исследовали В. Жирмунский, С. Соловьёв, А. Белый, С. Городецкий, А. Дживелегов, М. Алпатов, Р. Хлодовский, А. Ильюшин. Английские и американские ученые – дантологи и русисты – развивают концепции, высказанные российскими литературоведами и разрабатывают собственные идеи.

По мнению американской исследовательницы Моники Гринлиф, для Пушкина представлял интерес любой поэт-предшественник, если он открывал ему новые возможности изображения и анализа его собственной жизненной ситуации. Так, в ссылке Пушкин ощущал близость с другими поэтами-изгнанниками – Овидием, Данте, Байроном, хотя нередко старался оторваться от них, прибегая к характерной легковесной отговорке «...а я» («В то время я, / Повеса праздный»). Пушкин определял себя, примеривая то одно, то другое возможное лингвистическое «Я»; это и «нагая простота» отношения греческого лирика к природе, и неспособность элегического поэта войти в отношения с каким бы то ни было опытом, если он не является повторением чего-то предыдущего»³.

Определяя жанровое своеобразие «Божественной комедии», В. Андерсон относит Дантову поэму к «хождениям». В христианской литературе к этому жанру примыкают апокрифы, популярное «Евангелие от Никомеда», описывающее нисхождение Христа в ад, и менее известные сочинения о путешествии по загробному миру апостола Павла. Из произведений античной литературы Данте ориентировался главным образом на «Энеиду» Вергилия и «Сон Сципиона» Цицерона.

Принципиальное отличие «Божественной комедии» от предшествующих произведений, написанных в жанре «хождений», по мнению английского литературоведа, состоит в том, что Данте удалось создать у читателя «полноценное ощущение реальности загробного мира»⁴. В поэме описывается «хождение» не христианского святого, а путешествие самого поэта, земного человека,

хорошо известного его современникам. В своих описаниях Данте опирался на «правдивость точных фактов, проверенных опытом»⁵.

Дэвид Томпсон в книге «Эпические путешествия Данте»⁶ сопоставляет путешествие Данте с двумя самыми известными путешествиями античной литературы – Улисса и Энея, рассматривая их вместе с тем и как два сквозных образа «Божественной комедии». Попутно американский дантолог стремится внести ясность в вопрос о соотношении героя и поэта, т.е. о существовании дистанции между суждениями и эмоциями Данте – путешественника по загробному миру и мировоззрением Данте – создателя «Божественной комедии».

Другой английский ученый, Эдвард Сейд, подчеркивает, что Байрон, Шатобриан, Альфонс де Ламартин и Гюго предпринимали свои литературные путешествия как люди, которые не смогли приспособиться к окружающим их условиям, как политические или нравственные изгнанники из родного общества – во имя большей личной и творческой свободы. Например, Ламартин, назвав опубликованное в 1835 г. «Путешествие на Восток» «великим событием своей жизни», принимает решение «выступить в качестве еврейского, египетского или индусского Данте против Рима и Запада»⁷.

Анализируя произведения, написанные в жанре «хождений» в творчестве А.С. Пушкина, американская исследовательница Моника Гринлиф усматривает черты «Божественной комедии» в «Путешествии в Арзрум». «Хождение» на Восток под маской «русского дворянина» позволило Пушкину на время перестать быть поэтом и оказаться «внутри и вне времени». Многочисленные стихотворения или «путешествия» других авторов (Шатобриана, Муравьева, Потоцкого, Гамбы), которые Пушкин прямо или косвенно упоминает в своем тексте, уже давно покрыли восточный пейзаж густым слоем имен, описаний, культурных ассоциаций и перечислением экзотических достопримечательностей. И все же, несмотря на то что пушкинское «Путешествие» имело целью унести читателей журнала «Современник» в далекие страны, в этой хронике отчетливо угадывается между строк образ России.

М. Гринлиф приводит пушкинское описание перехода через горы в «Путешествии в Арзрум»: «В семи верстах от Ларса находится Дарияльский пост. Ущелье носит то же имя. Скалы с обеих

сторон стоят параллельными стенами. Здесь так узко, пишет один путешественник, что не только видишь, но, кажется, чувствуешь тесноту. Клочок неба, как лента, синее над вашей головою. Ручьи, падающие с горной высоты мелкими и разбрызганными струями, напоминали мне похищение Ганимеда, странную картину Рембрандта. К тому же и ущелье освещено совершенно в его вкусе. <...> Дариал на древнем персидском языке значит ворота»⁸.

Исследовательница обращает внимание на то, что в этом отрывке особенно высока концентрация пародийных отсылок к жанру восточного путешествия: указание на «одного путешественника», этимология названия ущелья (перевод персидского слова), сравнение пейзажа со «странной картиной Рембрандта» с ее классическими фигурами и театральным освещением. Эта аналогия оказывается комичной, когда обнаруживается, что ручейки, «падающие с высоты мелкими и разбрызганными струями», напоминают Пушкину пухлого ребенка Ганимеда, которого Рембрандт изобразил пускающим от страха струю и все еще пытающимся зажечь «кранчик» рукой, когда орел возносит его в своих когтях ввысь, на Олимп, где он должен стать виночерпием Зевса. Этот образ, восходящий к «Метаморфозам» Овидия, впоследствии использовал Данте в своем «Чистилище» (Песнь 9, 19–78). Возвратившийся из Ада Данте («Чистилище», Песнь 9) погружается в сон, и ему грезится, что его, как Ганимеда, похищает орел и уносит к вратам Чистилища, откуда уже можно различить вход в «священные врата». Отзвуки этого литературного контекста и звучат, по мнению исследовательницы, в пушкинском «Путешествии в Арзрум».

В поэтическом мире Пушкина соседствуют традиционные литературные источники, восходящие в основном к французскому классицизму и Просвещению, констатирует американский исследователь пушкинского творчества Борис Гаспаров⁹ (Принстонский университет). Слышны в нем и многочисленные переключки с различными авторами романтического века – Байроном, Вальтером Скоттом, Гёте, Гюго, Вордсвортом, Мицкевичем. Обязательную дань приносит Пушкин Шекспиру и Данте, понимаемым как идеальные родоначальники «нового» (романтического) литературного поколения.

Как и М. Гринлиф, М. Гаспаров отмечает, что пушкинский текст вырывается из одномерного смыслового пространства, подчеркивает американский литературовед. Эта особенность пушкинской поэтики «возникла и развивалась в условиях интенсивного, творчески насыщенного общения в тесном дружеском и литературном кругу, к которому Пушкин был приобщен с самых ранних лет, в первую очередь в кругу последователей Карамзина, объединившихся вокруг «Арзамаса». Установка на коллективную память, почти конспиративный «герметизм общения» был свойствен и другим сообществам, в которые Пушкин был вовлечен, в особенности в первой половине своей творческой жизни. Это круг товарищей по Лицею, божемное содружество «Зеленой лампы», политически радикальная среда в Петербурге и на юге, из которых формировались тайные общества будущих декабристов и масонская ложа в Кишинёве.

Однако в этой «герметичности пушкинского словесного мира» американский литературовед усматривает и более широкий историко-литературный смысл, связанный с тем местом, которое творчество Пушкина занимало по отношению к современной ему романтической эпохе. При всей возможной эзотеричности романтического текста пушкинский круг его потенциальных читателей образует своего рода демократическое «братство», открытое для всякого, кто способен понимать, кто прошел инициацию романтической иронией.

Эпиграфом к пушкинскому стихотворению «Чернь» выбрана строка проводника Данте по кругам Ада: «Procul este profani» («Прочь, непосвященные»). Дантовские мотивы отчетливо звучат в «Гробовщике», «Мадонне», «Памятнике», «Элегии», «Подражании Данту». Но круг «посвященных» в прочтение произведений Пушкина имеет закрытую, аристократическую природу: «Это замкнутый в себе мир салона, литературного или политического сообщества, товарищей по учебному заведению, сотрудников определенного журнала, членов некоего придворного, военного, театрального круга, наконец, просто кружка людей, собирающихся за карточным столом»¹⁰.

Сходную мысль высказывает М. Гринлиф: с ее точки зрения, в работах, посвященных Пушкину, прослеживается тенденция свести комментарии к его творчеству всего лишь к ловле контекстов,

спровоцировавших «интертекстуальную игру» поэта, без которых ни о каком глубоком понимании не может быть и речи. Буквальный уровень текста отводится неискушенной аудитории, тогда как посвященные читатели прислушиваются к отголоскам поэтической традиции, богатство которой, в свою очередь, является проверкой их образованности.

Связи Пушкина с масонством и применение русским поэтом масонских навыков и символов нумерологической системы, восходящей к эзотерической традиции Данте, исследует Лорен Г. Лейтон¹¹ (Чикаго, США). Американский литературовед исходит из убеждения о том, что в основе отношений между литературой и эзотерической традицией лежит процесс широкой культурной интертекстуальности. «Современные специалисты по эзотерической традиции – и это уже обширная научная литература – установили ее вехи, в результате чего многие ранее не понятные литературные и другие произведения получили убедительное толкование»¹². Среди создателей и приверженцев эзотерической традиции – Данте, Рабле, Сервантес, Мильтон, Спенсер, Гёте, Байрон.

Л. Лейтон использует термин, который, по его убеждению, помогает уяснить отношения между литературой и эзотерической традицией – «*тавматургия*». Предварительные свидетельства о присутствии тавматургических элементов, рассчитанных на передачу тайного смысла или на создание структуральных или стилистических конфигураций, можно получить в результате текстологического анализа. Для того чтобы расшифровать нумерологическую систему в «Божественной комедии», «необходимо учитывать тончайшие нюансы спорных теологических вопросов эпохи Данте». И наоборот, чтобы понять теологическую позицию, декларируемую в «Божественной комедии», надо расшифровать нумерологическую систему, которую использовал автор «Божественной комедии»¹³.

О подробностях масонской деятельности Пушкина и о его отношении к масонству известно мало, отмечает Л. Лейтон. Точно установлена лишь дата принятия поэта в ложу Овидий в Кишинёве – 4 мая 1821 г., где его привлекало, по всей видимости, общение с такими личностями, как В.Ф. Раевский, М.Ф. Орлов, П.С. Пущин, П.И. Пестель. Участие Пушкина в работе ложи могло происходить только до его отъезда из Кишинёва 21 декабря 1821 г.; точ-

ные сведения о масонской работе поэта после кишинёвского периода отсутствуют. Почти все, что известно о Пушкине и масонстве в поздний период его творчества, основано на анализе текстов с масонской символикой, по которым только и можно установить связи поэта с масонством.

Единственным «масонским» произведением Пушкина Л. Лейтон считает стихотворение «Генералу Пушину» (1821), восхваляющее (хотя и не без некоторой доли иронии) мастера ложи Овидия – П.С. Пушина и подчеркивающее политическое значение ложи. Перечень масонских произведений Пушкина включает также стихотворения «Чаадаеву», «К Овидию», «Дяде, назвавшему сочинителя братом» и «В.Л. Пушкину»; письма В.А. Жуковскому 20 января и П.А. Плетнёву 26 января 1826 г.; «маленькие трагедии» «Моцарт и Сальери» и «Скупой рыцарь», некоторые аллюзии в «Евгении Онегине», статью «Александр Радищев».

Сложное применение системы масонских символов нумерологической системы, восходящей к «Божественной комедии» Данте, в повестях «Пиковая дама» и «Гробовщик» свидетельствует о том, что по сравнению с нумерологическими системами, изложенными, например, в произведениях двух знаменитых мистиков XVIII в. Сен-Мартена и Сведенборга, Пушкин оказался гораздо более умелым и находчивым нумерологом.

Однако «попытка найти возможный источник, к которому обращался Пушкин, не означает, что поэт проявлял значительный интерес к эзотерическим знаниям или масонскими учениям. Принимая во внимание точку зрения М.А. Осоргина, Л. Лейтон приходит к выводу о том, что «принятие Пушкина в масоны было лишь “эпизодом” в жизни поэта»¹⁴.

Ольга Меерсон (Джорджтаунский университет, Вашингтон), выражая сопротивление догме «о непознаваемости автора из текста», стремится доказать, что в «Моцарте и Сальери» средства субъектной организации Пушкина оказываются исключительно фонетическими. С формальной точки зрения рифма – это минимальная единица фонетического выражения пародии, так как она «передразнивает», т.е. уподобляет зарифмованные компоненты по форме и тем сильнее «разводит» их по содержанию, снижая при этом первый компонент вторым: «Алигьери – Сальери», причем речь идет о понимании Алигьери именно высокопарным пушкинским

Сальери, а не о Данте как таковом. Новаторство Пушкина в том, что – «замутнение» приема и полный перенос авторской точки зрения из области повествования в сферу субъектной организации, в результате чего эффект переходит в область подсознания читателя. Моцарт до конца не осознает опасности высокопарного «сальеризма», читатели – тоже еще колеблются в интерпретации того, что осознает Моцарт. Именно благодаря этой «псевдослучайности» рифм и удается Пушкину высказать собственное отношение к искусству и к этике, не произнося ни единого авторского слова «своим голосом»¹⁵.

Несомненным воздействием «Божественной комедии» отмечено творчество Ф.М. Достоевского и прежде всего «Записки из Мертвого дома», «Братья Карамазовы» и «Житие Великого грешника».

Проследивая истоки творчества великого русского писателя, американский специалист по его творчеству Роберт Ламонт Бэлнеп проводит мысль о том, что «большая литература не изобретается из ничего», а скорее копирует, цитирует, заимствует, пародирует, т.е. различными способами реагирует на то, что уже создано предшественниками. «В этом смысле романы Достоевского написаны не одним таинственным гением, а являются результатом его тесного “сотрудничества” с произведениями сотен писателей – живых и ушедших, великих и заслуженно забытых»¹⁶.

Среди любимых книг Достоевского были, наряду с Библией и другими религиозными текстами, некоторые классические произведения мировой литературы. «Порой он отзывался о них с юношеской восторженностью, в которой проскальзывало наивное желание превзойти их авторов, хотя всегда было очевидно, что он вполне отдает себе отчет, чем именно ему понравилась та или иная вещь»¹⁷.

Американский ученый подчеркивает, что большое значение для творчества Достоевского имела литература Средневековья: средневековый фольклор и характерное для того времени мироощущение: «Исповедь» Августина, «Тысяча и одна ночь», откровения Пророка Мухаммеда, «Слово о полку Игореве».

Подлинный интерес у него вызывала эпическая фигура Данте. Р.Л. Бэлнеп, ссылаясь на мнение Л.П. Гроссмана, подчеркивает, что связь Достоевского с Данте не сводима лишь к восхищению шедевром итальянского гения или эпитету «дантовский», который

часто употребляется по отношению к «Запискам из Мертвого дома»¹⁸, а значительно более глубокая.

Эпиграф из «Чистилища» Данте предпослал своей книге «Искусство Достоевского: Бреды и ноктюрны» другой ведущий американский специалист по творчеству Достоевского Роберт Луис Джексон¹⁹:

*«Кто вы и кто темницу вам открыл,
Чтобы к слепому выйти водопаду? –
Колебля оперенье, он спросил. –*

*Кто вывел вас? Где взяли вы лампаду,
Чтоб выбраться из глубины земли
Сквозь черноту, разлитую по Аду?*

*Вы ль над закатом бездны возмogli
Иль новое решилось в горной сени,
Что падиши к скале моей пришли?»*

Исследуя «Записки из Мертвого дома» (1861–1862), американский ученый отмечает, что в нем документалистика (описание острожной жизни и среды) сливается с агиографией (рассказ об историческом мученичестве народа) и духовной автобиографией (открытый автором смысл истории его личности), и в итоге создается ряд гигантских фресок человеческого опыта и человеческого тождества. Р.Л. Джексон цитирует А. Герцена, который в начале 1860-х годов писал о том, что «никolaевская эпоха оставила страшную книгу, своего рода *carmen horrendum*, которая всегда будет красоваться над выходом из мрачного царствования Николая, как надпись Данте над входом в ад. “Мертвый дом” Достоевского – страшное повествование, автор которого, вероятно, и сам не подозревал, что, рисуя своей закованной рукой образы сотоварищей-каторжников, он создал из описания нравов одной сибирской тюрьмы фрески в духе Буонаротти»²⁰. Сравнение Герценом произведения Достоевского с фресками Микеланджело, по мнению Р.Л. Джексона, указывает и на важное аллегорическое измерение «Записок из Мертвого дома»: на Дантову драму рождения, смерти, падения и спасения, которая составляет основу символической структуры произведения русского писателя.

Анализируя проблему рассказчика в «Записках из Мертвого дома», Р.Л. Джексон обращается к «Божественной комедии». Данте предстает и как поэт, написавший «Комедию», и как паломник и путешественник, который совершает свой путь через ад, чистилище и рай. Даже если временами обе эти фигуры словно бы сливаются, различие между ними остается реальным. Достоевский-писатель совершил то же путешествие через острожный ад, которое совершает его рассказчик. Острожный мир, где сталкиваются Достоевский и рассказчик, выглядит одинаково, несмотря на разницу в описаниях и акцентах. И все же два их путешествия различны. «Первое настоящее путешествие Достоевского было насильственным, мучительным опытом, оставившим глубокие психологические раны и горькие чувства. Второе, литературное путешествие, в “Записках из Мертвого дома”, как и путешествие Данте-пилигрима, было путешествием за видением и знанием. Достоевский, совершивший второе путешествие в образе Горяничкова, был человеком, в конце увидевшим себя и предмет своих размышлений в новом свете. “Записки из Мертвого дома” становятся видением, а не автобиографией, а создание этого произведения – процессом самоопределения»²¹.

Р. Джексон отмечает, что во вступлении к «Запискам из Мертвого дома», издатель – вымышленное лицо, которое Достоевский помещает между собой и рассказчиком – сообщает о том, как он встретил бывшего каторжника и бывшего помещика и дворянина Горяничкова, сосланного на каторгу в Сибирь за убийство жены. Несмотря на эти сведения, этот персонаж воспринимается читателями как политический заключенный. Русская читающая публика 1860-х годов отождествляла вымышленного рассказчика «Записок из Мертвого дома» – Александра Петровича Горяничкова с автором – Достоевским. В своем художественном и духовном замысле «Записок» Достоевский считал предисловие центральным, контрапунктным в драме страдания, смерти и воскресения, соперничающей с «Божественной комедией» Данте.

Пространные ужасающие госпитальные сцены, открывающие вторую часть «Записок из Мертвого дома», ведут на глубочайший уровень ада Достоевского, к «Акулькиному мужу», рассказу об обезображивании, которое заканчивается символическим пролитием крови.

В монографии Р.Л. Джексона глава «Нижний круг и внешняя тьма: “Акулькин муж”. Рассказ» открывается эпиграфом из «Ада» Данте:

*Как холоден и слаб я стал тогда,
Не спрашивай, читатель, речь – убоже,
Писать о том не стоит и труда.*

*Я не был мертв, и жив я не был тоже,
А рассудить ты можешь и один:
Ни тем, ни этим быть – с чем это схоже?*

Атмосфера сдержанных надежд – «secondo regio», о котором говорит Данте, пронизывает последние пять глав «Записок из Мертвого дома». В начале апреля происходят Пост, Причастие, символическое Воскресение – все сливается в новом стремлении к свободе, вызванном наступающей весной.

Американский славист приходит к выводу о том, что Достоевский, когда создавал свой «острожный эпос», глубоко размышлял о «Божественной комедии» Данте.

В статье «На самом дне мироздания: Данте и понятие зла»²² английский философ Питер С. Хокинс прослеживает влияние «Божественной комедии» на роман «Братья Карамазовы» и подчеркивает пророческий смысл этих произведений.

Категория зла имеет абстрактный характер, зло не может быть интеллектуально освоено, и, следовательно, его нельзя отнести к сфере человеческого познания. Большинству людей приходится жить с мыслью о том, что зло неистребимо, что с ним необходимо мириться, воспринимая его как своего рода экзистенциальную неизбежность. По этой причине словарные определения понятия «зло» почти ничего не дают для постижения этого явления.

Гораздо более конкретными автору статьи представляются подробные рассказы о злодеяниях, в особенности о тех случаях, когда зло причиняется маленьким детям. В качестве доказательств этого положения П. Хокинс приводит аргументацию героя романа Достоевского Ивана Карамазова, декларирующего мысль о том, что взрослые люди несут ответственность за свое поведение, так как они обладают свободой выбора и сопричастны акту первородного грехопадения, обретая в результате способность отличать добро от зла.

Иван в разговорах с братом Алешей отказывается признавать разумность мира, в котором могут страдать и реально страдают младенцы; он отрицает концепцию полезности и спасительности земных страданий, отказываясь прощать взрослых, истязавших детей. Герой Достоевского не верит в некую высшую гармонию мироздания, устроенную столь антигуманным образом.

Все рассказы об издевательствах над детьми, включенные в роман, не придуманы Достоевским, а почерпнуты им из периодических изданий. Особенно сильным потрясением из прочитанного им в современной ему периодике стало то, что среди лиц, виновных в жестоком обращении с детьми, встречались не только представители социальных низов, но и вполне обеспеченные и весьма образованные граждане.

Английский исследователь вынужден констатировать, что за 150 лет, прошедших с тех пор, как написан роман «Братья Карамазовы», изменилось немного: в современных СМИ тоже довольно часто встречаются сообщения об истязаниях детей, которые происходят, как правило, на территориях, охваченных войной.

Природа зла парадоксальна и при этом зло заразительно: чем больше мы задумываемся о нем, тем глубже оно проникает в наши собственные души. Сам факт создания идеи христианского ада — это, несомненно, одно из проявлений зла, его психологическая инверсия в нашем сознании²³. Автор статьи подчеркивает, что идея зла соотносима и с тем удовольствием, которое, по всеобщему мнению, должны испытывать в раю избранные, думая о вечных муках, выпавших на долю грешников.

Именно Данте один из первых в Европе осознал, что обычные средневековые распри и междоусобицы, с помощью которых так или иначе решались территориальные и клановые конфликты, у нас на глазах перерастают в нечто гораздо более масштабное и неотвратимое. Агрессия и злоба затопили Италию, родину Данте, на рубеже XIII–XIV вв., подобно рекам, выходящим из берегов во время наводнения. «Суровый Дант» бесстрашно устремил свой взор в эту бездну, не отводя взгляда и заставляя своих читателей пристально рассматривать самое зло во всех «его почти невыносимых, концентрированных формах»²⁴.

Вместе с тем Данте, как правоверный христианин и глубоко верующий католик, не признавал существования абсолютного зла:

для католиков зло – всего лишь «недостаток», «дефицит добра». Причем, как правило, этот недостаток обусловлен не столько несовершенством Божьего мира, сколько греховностью самих людей. Только отпадая от Господа, отказываясь от Божественного начала в самом себе, человек делается беззащитным перед силой зла.

В свою очередь зло, несмотря на свои могущественные возможности в делах грешного мира, лишено рационального начала. Используя ресурсы и методики, созданные Единым Творцом, оно постоянно разрушает их, пародируя истинную реальность. Так, Люцифер в изображении Данте, сохраняет свои ангельские черты, но они предстают в сильно искаженном виде. Люцифер, хотя и сохранил все шесть принадлежавших ему, как Херувиму, крыльев, но они, утратив свое сверкающее оперенье, превратились в складки и перепонки, напоминающие крылья летучих мышей. Его обрюзгая мясная плоть пародирует процесс воплощения Сына Божия в образ богочеловека. Три лика на разных сторонах головы у Сатаны – чудовищная пародия на Божественную Троицу, а его бесконечное заглатывание и пережевывание осужденных на вечное проклятье предстает бесовским вариантом великого таинства евхаристии. Да и сами девять кругов, по мысли Данте, символизируют девять небесных сфер вокруг престола Всевышнего.

Двойственность и внутренняя противоречивость христианской теодицеи, в полной мере нашедшие свое отражение в «Божественной комедии», и создают то внутреннее напряжение, которым движется художественная мысль «Божественной комедии». «Принуждая нас принимать зло, существующее в этом мире, и тщательно всматриваться во все его облики и формы, Данте постоянно заставляет ощущать нас не сторонними наблюдателями, а самыми непосредственными участниками сражения добра со злом, которые оказывались не только вокруг нас, но и в нас самих»²⁵.

Самое значительное влияние Данте оказал на мировосприятие и творчество русских поэтов-символистов Вяч. Иванова, Брюсова, Эллиса, Белого, С. Соловьёва, Бальмонта, Блока.

Английский литературовед Питер Дронке²⁶, анализируя поэтическую технику Данте, отмечает, что для средневековой поэтической выразительности не меньшее, чем аллегория, значение имел прием «*figura*» (приблизительное очертание), когда

в словообразе содержится множество значений с многоплановыми историческими ассоциациями. В этой системе психологического воздействия на читателя особенно важна практика употребления поэтом символа и мифа. Для Данте, как и для всех платоников XII в., символ обозначал собрание всех видимых форм для обозначения невидимых сущностей, символ приобретал большее значение, чем сказанное, мог показывать невидимое, приближать земное к Небесному. Здесь и реализуется тот порыв за пределы однозначности аллегории к избыточности значения, который, по мнению П. Дронке, был свойствен всей средневековой поэзии и недооценен современными медиевистами.

С точки зрения английской исследовательницы Памелы Дэвидсон²⁷, Данте привлекал русских поэтов-символистов, стремившихся к воплощению в жизнь своих поэтических идеалов, прежде всего максимальным сближением жизненного опыта и поэтического творчества: жизнь великого итальянца представляла как духовное путешествие, а искусство – как следствие этого путешествия.

По мнению П. Дэвидсон, особое значение для понимания проблемы восприятия русскими символистами образа и поэзии Данте имеет творчество Вячеслава Иванова. Подход русского поэта к Данте отличался фундаментальностью филологического изучения и глубиной интуитивных прозрений: образы «Божественной комедии» стали выражением духовного идеала самого поэта. Данте становится для Иванова христианским мистиком, органически включившим духовное наследие античности в собственный опыт. Данте использовал лишь нерелигиозные – философские, литературные или этические – элементы античной культурной традиции. Тем не менее Иванов не пытался хотя бы теоретически оправдать противоречие между «своим Данте» и «Данте историческим», для которого в языческой античности не было ничего, что могло бы служить основанием христианству, которое соотносилось с античной эпохой, «как свет с тьмой». Иванов обращался к Данте как религиозному мыслителю, якобы причастному дионисийству.

Американский литературовед Денис Мицкевич (Университет Дьюка) анализирует стихотворение Вячеслава Иванова «*Apollini*» (24–26 августа 1909 г.).

*Когда вспоит ваш корень гробовой
Ключами слез Любовь, и мрак – суровый,
Как Смерти сень, – волшебною дубровой,
Где Дант блуждал, обстанет ствол живой:
О, Гимны, в свет, скользя над тьмой багровой
Синеющих долин, как лес лавровый,
Изваянный над твердью огневой.
Под хмелем волн, в пурпуровой темнице,
Жемчужине-слезнице горьких лон,
Как перлы бездн, родитесь вы – в гробнице.
Кто вещей Дафн в эфирный взял полон,
И в лавр одел, и отразил в кринице
Прозрачности бессмертной?... Аполлон!*

Вяч. Иванов ставит себя в первой строфе «*Apollini*» на одну ступень с Данте только в «предмистической и предтворческой» стадии блуждания в мрачной «дуброве» и оплакивания отошедшей возлюбленной по примеру Аполлона. «Далее образцом Иванову служит уже Петрарка»²⁸. Таким образом, Данте остается для Иванова идеалом поэта-тайновидца, а Петрарка – образцом поэта-предъявителя, приходит к выводу Д. Мицкевич.

Обессмертивший утраченную возлюбленную (Дафну), устроитель гимнопения Аполлон «есть сила, связующая и воссоединяющая, которая возводит от раздельных форм к объемлющей их верховной форме»²⁹. В его лице «*Apollini*» восстанавливает древнегреческое понимание задания поэзии: находить неизменное под покрывалом преходящих явлений. Приверженностью именно к этой, еще дохристианской традиции объясняется сочетание обычно обособленных с середины XIX в. дисциплин: религии и поэзии. Как известно, «архихристианин Данте» и «архипоэт Петрарка», завершившие примирение христианской и античной традиций, также совмещают те же пути и на тех же основаниях. Данте, с точки зрения русского поэта-символиста, единственный, кто смог «договорить» привидевшееся ему откровение. Вячеслав Иванов ставил Данте на высший уровень духовного восхождения.

Распад школы символистов произошел, когда «таинственно крещеное» Вл. Соловьёвым «второе поколение символистов» отторгло «первое» и вылупляющееся из него «третье поколение»

модернистов. Симбиоз самобытно созревших мастеров «второго поколения» не мог долго длиться. Вяч. Иванов писал: «Моя поэзия полярно противоположна поэзии Блока, как и поэзии Андрея Белого... Общее меж нами тремя, во-первых, то, что все трое, вместе, на смену того “символизма”, который был и хотел быть продолжением французского, заговорили о “вечном” символизме, который усматривали, например, в Тютчеве, Достоевском, Новалисе, Гёте, Данте и у некоторых древних»³⁰.

Муза Вяч. Иванова смолкла после трагической зимы 1920 г., когда во время Первой мировой войны вместе со смертью молодой, третьей, жены поэта Веры Константиновны «вся Россия и Европа подпала под “сень Смерти”»³¹. Но по приезде в насыщенный античной культурой Рим поэт сразу ожил в Иванове: в «Вечном Городе», который «как ангел, сходящий» у него «даже рифмы по-неслись».

«Посещение Италии в традиции *grand toure* было одной из важнейших составляющих культурной истории путешествия... В России, как и в Европе, посещение Италии стало частью паломничества образованного человека к памятникам западной культуры и западной учености»³², отмечает американский культуролог Ольга Матич в монографии «Эротическая утопия: Новое религиозное сознание и *fin de siecle* в России».

В мае-июне 1909 г. Александр Блок и его жена Любовь Дмитриевна, в прошлом Прекрасная Дама, отправились в Италию. В начале мая Блок уже был в Венеции, где погрузился в древнее искусство Италии. Он посетил и международную выставку современной живописи, уровень которой, как он написал в письме к матери от 7 мая, «совершенно ничтожен»; Блок, однако, восхищаясь живописью раннего Возрождения, думал о будущем. Поездка замышлялась как второй медовый месяц в период особенно напряженных семейных отношений.

Италия же, в культурной памяти ассоциировавшаяся с идеальной любовью (прежде всего с любовью Данте к Беатриче), должна была возродить небесные узы, связующие поэта-рыцаря и его русскую Беатриче. Италия, пишет Блок в своих неоконченных путевых заметках «Молнии искусства» (1909), пробудила в нем образы Данте и его бессмертного проводника Вергилия, с которым он мечтал совершить путешествие по кругам подземного мира.

Затрагивая проблему культурного влияния и литературной традиции в творчестве Анны Ахматовой, Исайя Берлин в своих воспоминаниях о встрече с ней в 1945 г. пишет, что «послевоенный Ленинград был для Ахматовой не чем иным, как обширным кладбищем, могилой ее друзей... У нее были верные друзья... но ее силы поддерживали не они, а литература и образы прошлого: пушкинский Санкт-Петербург, байроновский, пушкинский, моцартовский, мольеровский Дон Жуан и великая панорама итальянского Ренессанса»³³. Многочисленные образы и голоса поэтов в ее стихотворениях, особенно в «Поэме без героя» (1940–1962), среди которых прежде других – Данте, Пушкин, Мандельштам... Все они, незримо сопровождая ее в жизни, были ее «животворным началом». Но именно Данте оказался тем поэтом, чье творчество оказало наибольшее влияние на ее творческую судьбу и поэтическую манеру.

Английская исследовательница Венди Росслин утверждает, что Ахматова смогла сфокусировать и выразить опыт своего поколения и нации в целом, «найти в личном переживании микрокосм более значительной темы». В «Поэме без героя» она «толкует историю, вписывая свой образ в ее драму, она становится Данте XX в.»³⁴

¹ Anderson W. Dante the marker. – L.: Routledge and Kegan Paul, 1980. – P. 3.

² Ibid. – P. 39.

³ Greenleaf M. Pushkin and romantic fashion: Fragment, elegy, orient, irony. – Stanford University Press. Stanford, California, 1994. – С. 46.

⁴ Ibid. – P. 279.

⁵ Ibid.

⁶ Thompson D. Dante's epic journeys. – Baltimore; London: Hopkins univ. press, 1974. – XI.

⁷ Said E. Orientalism. – N.Y.: Pantheon Books, 1979.

⁸ Greenleaf M. Pushkin «Journey to Arzrum»: The poet at the border // Slavic review. – 1991. – Vol. 50. – N 4. – P. 953.

⁹ Гаспаров Б.М. Поэтика Пушкина в контексте европейского и русского романтизма // Современное американское пушкиноведение / Ред. Тодд III – СПб., академический проект, 1999 (серия «Современная западная русистика», т. 24). – С. 301.

¹⁰ Там же. – С. 318.

- ¹¹ *Leighton L.G.* The esoteric tradition in Russian romantic literature: Decembrism and freemasonry. – University Park, Pennsylvania, 1994.
- ¹² *Лейтон Л.Г.* Пушкин и масонство: Контекст // Университетский пушкинский сборник. – М.: Изд-во МГУ, 1999. – С. 31.
- ¹³ См.: *Hopper V.F.* Medieval number symbolism. – New York, 1938.
- ¹⁴ *Осоргин М.А.* Пушкин – вольный каменщик // Последние новости. – 1937. – № 5801. 10 февраля. – С. 1–6.
- ¹⁵ *Меерсон О.* Персонализм как поэтика. – СПб., 2009. – С. 137.
- ¹⁶ *Belknap R.L.* The genesis of «The Brothers Karamazov»: The aesthetics, ideology and psychology of text making. – New York, 1990. – P. 40.
- ¹⁷ *Ibid.* – P. 41.
- ¹⁸ *Гроссман Л.П.* Достоевский и Европа // Достоевский. Путь, поэтика, творчество. – М.: Н.А. Столяр, 1928. – С. 151–213.
- ¹⁹ *Jackson R.L.* The art of Dostoevsky. – Princeton University Press, 1981.
- ²⁰ *Герцен А.* Новая фаза в русской литературе // Полное собр. соч. в 30 т. под ред. Волгина В.П. и др. – М., 1954–1966. – Т. 18 (1959). – С. 219.
- ²¹ *Jackson R.L.* The art of Dostoevsky. – P. 121.
- ²² *Hawkins P.S.* Bottom of the Universe: Dante and Evil // Dante in Oxford. – Paget F. Toynbee. Lectures. Ed. Kay T. and ect. – Oxford, 2011.
- ²³ *Ibid.* – P. 149.
- ²⁴ *Ibid.* – P. 150.
- ²⁵ *Ibid.* – P. 148.
- ²⁶ *Dronke P.* Dante and Medieval Latin traditions. – Cambridge university press, 1986. – XIII. – P. 16.
- ²⁷ *Davidson P.* The poetic imagination of Vyacheslav Ivanov: A Russian symbolist's perception of Dante. – Cambridge etc.: Cambr. univ. press, 1989.
- ²⁸ *Мицкевич Д.Н.* «Реалиоризм» Вячеслава Иванова // Христианство и русская литература. Взаимодействие этнокультурных и религиозно-этических тенденций в русской мысли и литературе. – СПб.: Наука, 2010. – С. 332–333.
- ²⁹ *Иванов Вяч.* Дионис и прадиионисийство. – М., 1987. – С. 166.
- ³⁰ Письмо Вяч. Иванова к С.А. Коновалову (1946) / Публ. Кульюс С.К. и Шикина А.Б. // Сборник памяти Л.Н. Ивановой. – СПб., 2010. – С. 278–279.
- ³¹ *Мицкевич Д.Н.* «Реалиоризм» Вячеслава Иванова // Христианство и русская литература. Взаимодействие этнокультурных и религиозно-этических тенденций в русской мысли и литературе. – СПб.: Наука, 2010. – С. 336.
- ³² *Матич О.* Эротическая утопия: Новое религиозное сознание и fin de siecle в России. – М., 2013. – С. 302.
- ³³ *Berlin I.* Meetings with Russian writers / Berlin I. Personal impressions. – N.Y., 1980. – P. 138.
- ³⁴ *Rosslyn W.* The prince, the fool and the nunnery: Religious theme in the early poetry of Anna Achmatova. – Amersdam, 1984. – VIII. – P. 1.

А.Н. Николюкин

СЛУШАЯ ДАНТЕ

Аннотация

Данте понимают по-разному в России и в русском зарубежье, в прошлом и в настоящем. Роль книги Данте в жизни человека.

Ключевые слова: итальянская литература в России, литература русского зарубежья, Данте и Россия.

Nikolyukin A.N. Listening to Dante

Summary. Dante is considered differently by the Russian writers and the Russian émigré. The significance of “Commedia” for the common man.

В детстве я неожиданно стал обладателем удивительных трех томов «Божественной комедии» Данте. То были «Ад», «Чистилище» и «Рай» с картинками Густава Дорэ (в переводах Д. Минаева, как я узнал позднее) в огромных, как мне казалось тогда, шагреновых красных переплетах с золотым тиснением. Случилось это когда немцы захватили Воронеж; я с родителями жил в университете. В развалинах университетской библиотеки, куда попала бомба и где на полу были разбросаны инкунабулы Дерптского университета (библиотека которого была в 1918 г. перевезена в Воронеж), я обнаружил эти великолепные три тома. Целыми днями я перелистывал рисунки Дорэ, но читать не было времени.

Это сокровище я поместил в библиотеку моего деда (погибшего еще в 1918 г. после захвата власти большевиками), которая оказалась в моем владении самым странным образом. В 1936 г. страна стала готовиться к празднованию 100-летия со дня смерти А.С. Пушкина, которое должно было наступить 10 февраля 1937 г.

Я, мальчишкой, воспринял это по-своему. Стал вырезать из календарей, газет, журналов и даже книг портреты писателей, от Пушкина и Толстого до Шекспира и Данте, имена которых были мне знакомы, и наклеивать их в особую тетрадку, чтобы «увечковечить». В двух шкафах библиотеки деда я обнаружил «Голубую книгу», где и текст, и портреты писателей, сопровождавшие текст, – всё было голубого цвета. Это мне понравилось, и, недолго думая, я вырезал все портреты и наклеил в свою тетрадь. Родители мною особенно не занимались, я вел «вольную» жизнь, но тут как-то отец заметил голубые портреты в моей тетрадке (книга была времен его детства, и он, возможно, вспомнил голубые картинки). Мне был учинен строгий допрос, я ожидал сурового наказания, как случалось прежде. «Голубая книга» с вырезанными портретами лежала на столе и имела жалкий вид... Но отец поступил иначе. Он, совершенно неожиданно для меня, объявил, что вся дедовская библиотека передается в мою собственность. И оказался прав: из своих собственных книг я никогда больше не вырезал портретов. С тех пор дедовская библиотека стала центром моей жизни.

Но вернемся к Данте. У меня слабое зрение, и последние годы стало трудно читать. Поэтому я включил аудиокнигу в компьютере и прослушал в течение недели все три части «Комедии» в чтении В. Самойлова. Перевод М. Лозинского я держал под рукой и в сложных местах отключал запись и сверял с текстом книги.

Когда-то иллюстрации Дорэ к книге Данте привлекали меня своей загадочностью, страшными картинками мук загробного мира. Тогда я не пытался читать, но листал и листал великолепные картинки. Видел изображение Франчески да Римини и Паоло, хотя смысл происходившего стал понятен мне много лет спустя, когда я узнал великие слова: «Нет большего мученья, как о поре счастливой вспоминать в несчастье».

Франческа да Римини – это единственное, что осталось у меня в памяти после чтения Данте на филологическом факультете Московского университета. И так было не у меня одного. «Мы ее не можем забыть, – писал о Франческе да Римини В.В. Розанов. – Вся Европа не может забыть, с тех пор как Данте написал о ней несколько строф. Ее никто не может забыть, и она незабвенна для целого человечества»¹.

И еще удивила меня физиологическая телесность страдания человеческих душ в аду: Цербер «мучит души, кожу с мясом рвет» [VI, 18]. Считалось, что души бесплотны, но в дантовском аду у них есть тело, мясо, кожа, волосы.

Переписав в тетрадь все книги библиотеки деда, я обнаружил, что в собраниях сочинений русских и иностранных писателей некоторые тома отсутствуют. Как ревностный хранитель библиотеки, я запомнил лакуны. И вот однажды, когда началась уже война 1941 г., зашел я в букинистический магазин и увидел там отсутствовавшую у меня 27-ю книжку Полного собрания сочинений Шеллера-Михайлова (был такой писатель, популярный среди русской интеллигенции начала века). Все остальные 50 книг этого издания (или 16 томов), приложения к журналу «Нива» за 1905 г. стояли в библиотеке деда. В энтузиазме книголюбия я побежал домой, чтобы попросить три рубля на покупку. По дороге я встретил отца. Он спокойно объяснил мне, что жить можно и без 27-го тома Шеллера-Михайлова; ни одного рассказа или романа я так и не прочитал в жизни. Летом 1942 г., когда в Воронеж пришли немцы, я читал «Мертвые души». И целая полка сочинений Шеллера-Михайлова, как и любимые красные тома-фолианты Данте, сгорели в пламени войны.

Не случайно имя Данте возникает во время войны. В год начала Первой мировой войны Д.С. Мережковский выпустил свою книгу «Данте», в предисловии к которой («Данте и мы») писал о своем восприятии великого поэта: «Жив Данте или умер для нас? Может быть, на этот вопрос вовсе еще не ответ вся его в веках немеркнущая слава, потому что подлинное существо таких людей, как он, измеряется не славой – отражением бытия, слишком часто обманчивым, – а самым бытием. Чтобы узнать, жив ли Данте для нас, мы должны судить о нем не по нашей, а его собственной мере. Высшая мера жизни для него – не созерцание, отражение бытия сущего, а действие, творение бытия нового. Этим он превосходит всех трех остальных, по силе созерцания равных ему художников слова: Гомера, Шекспира и Гёте. Данте не только отражает, как они, то, что есть, но и творит то, чего нет; не только совершает, но и действует. В этом смысле высшей точки поэзии (в первом и втором значении слова ποιείν: делать, действовать) достиг он один»².

Мережковский читал Данте в Италии и вычитал в нем символ всемирного изгнания как форму отрицания существующего миропорядка. Цель «Комедии» («Божественной» ее стали называть после смерти Данте) заключается, по словам ее автора, в том, чтобы вывести человека из состояния несчастного в этой жизни и привести его к состоянию блаженному.

Для Мережковского особенно знаменательно, что в юные годы Данте слышал о явлении Новой Церкви от учеников и последователей Иоахима Флорского. Утверждая Новую Церковь в Третьем Царстве Духа, Данте выступает против римской церкви изнутри, тогда как Лютер три века спустя выступил только снаружи. Пророческое дыхание «Комедии» идет от Иоахима Флоренского, который считал, что дни римской церкви сочтены.

Писатель Борис Зайцев, пытавшийся прозой перевести дантовский «Ад», воспринимал изгнание поэта как часть собственной судьбы, забросившей его за пределы России. «Великий поэт стал собратом нам, невеликим, по изгнанию. “Данте патрон всех изгнанников”, – сказал в книге о нем Мережковский»³.

Читали Данте по-разному тогда в русском зарубежье и в России. Во время поездки в Италию В.В. Розанов слушал лекцию депутата парламента Дж. Сонино, ставшего вскоре главой правительства. «Сонино между политикой и экономикой занимается также Данте. Это, собственно, обычная итальянская слабость, в особенности флорентийская. И я тогда не мог еще вполне оценить и понять значение Данте вообще, а в особенности для Италии, и подсмеивался над экзальтированными “дантистами”. Мне трудно бывало дослушать до конца лекцию хотя бы самого знаменитого “дантиста” проф. Пио Райны о Данте. Но лекция “ярого реакционера” Сонино о Данте – это было уже слишком заманчиво! И я пошел слушать. “Magnaaula” флорентийского университета была переполнена. Студенты смотрели исподлобья и сердито на знаменитого лектора. Среди слушателей были также верхи общества, власти, масса иностранцев. На кафедру взошел высокий, худой господин лет пятидесяти, с ярко выраженным еврейским носом и с задумчивыми еврейскими глазами. Он читал одну из песней “Paradiso” из “Божественной комедии” и комментировал ее. И его речь – комментарий к песни Данте – была проста, изящна, умна и глубока»⁴.

Если для русского зарубежья Данте, его судьба, бегство из родной Флоренции имели преимущественно личностные параллели собственных судеб, то писавшие о Данте в России, оставшиеся в России, видели и другую сторону изгнанничества великого поэта. Анна Ахматова, написавшая в 1917 г. незабываемые строки любви к Родине:

*Мне голос был. Он звал утешно,
Он говорил: «Иди сюда,
Оставь свой край глухой и грешный,
Оставь Россию навсегда,*

представила себе в стихотворении о Данте (1936), что бы стало с ней, послушай она «Голос», звавший ее прочь из России:

*Он и после смерти не вернулся
В старую Флоренцию свою.
Этот, уходя, не оглянулся,
Этому я эту песнь пою. —
Факел, ночь, последнее объятье,
За порогом дикий вопль судьбы.
Он из ада ей послал проклятье
И в раю не мог ее забыть.
Но босой, в рубахе покаянной,
Со свечой зажженной не прошел
По своей Флоренции желанной,
Вероломной, низкой, долгожданной.*

Русская эмиграция осознавала различие между собой и изгнанничеством Данте. Она читала плачи Данте и сравнивала с собой. Литературный критик Георгий Адамович в 1955 г. сопоставил историческую и экзистенциальную судьбу Данте и русской эмиграции. «Между бегством Данте из одного итальянского города в другой с сохранением того же жизненного уклада, с уверенностью, что политическое преследование не связано ни с какими коренными, окончательными переменами и изменениями, в те времена и немислимыми». Иное дело русские эмигранты из большевистской России. «Мы стоим на берегу океана, — продолжает Адамович, — в котором исчез материк, — и есть, вероятно, у всех эмигрантов чувство (во всяком случае, есть оно у представителей эмиграции старой, довоенной), что если бы даже домой мы еще

и вернулись, то прежнего своего «дома» не найдем, и пришлось бы нам по-новому ко всему присматриваться, и многому переучиваться»⁵.

При чтении «Ада» возник вопрос, на который я так и не смог найти достойного ответа. Чем дольше читаешь, тем больше гнетет душу бесконечный ужас, гной и зловоние. Вы уже целиком опутаны этим всем, и не существует ничего отрадного в жизни. Все мстят всем, и за все. И делается это телесно, с реальным мясом и кожей. Даже сам Данте выдирает волосы у преступника [32, 103–104]. Есть ли еще в мировой литературе столь злосодержащее произведение?

Телесность насельников Дантова Ада наводит на мысль, что потому Данте и мог назвать свое сочинение «Комедией», что речь шла о человеческих телах. Едва ли бестелесные души могли бы составить «комедию» земного существования людей. Это подтверждает и известное письмо Данте к Кангранде делла Скала о смысле поэмы, где говорится о ее буквальности и аллегоричности.

Только земная жизнь имеет значение для потустороннего мира Данте. Ничего иного не было, нет и не будет, поскольку в вечности ничего нового не происходит. Остается только память о зле и добре. Кроме земной жизни ничего не существовало. В вечности отражение ее, не более.

Данте спасло то, утверждал поэт и философ Н.М. Минский в статье «От Данте к Блоку» (Современные Записки. Париж, 1921, № 7), что магия слова в поэме (даже в переводе) сопровождает славословие Данте, но высказанное другими, а сам он лишь смиренно вникает, сокрушенный своим величием. Уже в первом круге ада он встречает Гомера, Овидия, Горация, Лукиана, которые принимают его с свой круг шестым, считая Вергилия. От Гомера он узнает, что до него один только раз Некто уже спускался в ад. Таково сопоставление себя с Христом, но сделанное не им, а другим. Вот что такое *exegi monumentum* по-дантовски.

Читая «Божественную комедию», не всякий доходит и воспринимает ее третью часть – «Рай». Существует даже мнение, что две последние части «Комедии» слабее первой – «Ада». Так, Розанов написал: «Великий странник и благороднейшая душа, благороднейшая в мире, Данте, начертал именно “Ад” центром всей поэмы. В ней тусклы около него “Чистилище” и “Рай”, в сущности

фальшивое и чистилище, и рай»⁶. Конечно, Данте с этим не мог согласиться. «Стихами моей “Комедии” клянусь», – сказал бы он в сердцах, потому что именно там, в последних частях, содержится немало дантовского сокровища. Вплоть до завершающего стиха «Рая»: «Любовь, что движет солнце и светила».

И последнее. «Божественная комедия» – это энциклопедия Древности и Средневековья. В русских переводах отсутствует указатель тех сотен и сотен имен, которые в ней фигурируют. Без этого ее трудно читать, с нею просто затруднительно работать тем, для кого она вошла в повседневную жизнь. А существуют и такие.

¹ Розанов В.В. Собр. соч. – М., 1997. – Т. 8. Когда начальство ушло... – С. 546.

² Мережковский Д.С. Собр. соч. Данте. Наполеон. – М., 2000. – С. 13–14.

³ Зайцев Б. Данте. Судьба // Возрождение. – Париж, 1965. – № 166. – С. 8.

⁴ Розанов В.В. Собр. соч. – М., 1994. – Т. 2. Мимолетное. – С. 260.

⁵ Адамович Г. Одиночество и свобода. – СПб., 2002. – С. 16.

⁶ Розанов В.В. Собр. соч. – М., 2000. – Т. 12. Апокалипсис нашего времени. – С. 196.

Н.В. Захарова

**ПЕРЕВОДЫ «БОЖЕСТВЕННОЙ КОМЕДИИ»
ДАНТЕ В КИТАЕ**

Аннотация

В Китае «Божественная комедия» Данте Алигьери стала известна 100 лет тому назад. За это время были опубликованы ее переводы с английского, французского и итальянского языков как в прозаической, так и рифмованной форме, и оказали влияние на многих китайских писателей.

Ключевые слова: Китай, «Божественная комедия», переводы, влияние.

Zahorova N.V. The translations of the «Divine Comedy» in China

Summary. In China, the «Divine Comedy» by Dante Alighieri was known a hundred years ago and has been published in translation from English, French and Italian. Translations were performed both in prose and rhymed form, and influenced many Chinese writers.

Переводы отдельных частей «Божественной комедии» Данте в Китае начали издавать почти 100 лет тому назад. Поэтому не удивительно, что и китайские ученые, и западные исследователи и, в частности, европейские синологи в своих работах писали и о переводах, и о влиянии великого итальянского поэта на творчество китайских писателей. К сожалению, ни советские, ни российские исследователи к этой теме не обращались.

Хронологию работ китайских дантистов следует разделить на несколько периодов. Самый интенсивный приходится на последние 30 лет, когда в Китае 80–90-х годов появилось достаточно много работ на эту тематику. В эти годы, как и в начале XX в., проявился необычайный интерес к зарубежной литературе, в том числе и классической. В первые годы XXI в. внимание

китайских исследователей к творчеству Данте отмечено не только многочисленными переизданиями переводов «Божественной комедии» на китайский язык, но и научными статьями, как правило компаративистского характера. Значительную часть публикаций на тему «Божественной комедии» составляют тексты-толкования, рассчитанные на подростковую аудиторию¹ и пользующиеся большой популярностью в среде молодых интернет-пользователей Китая.

Среди европейских синологов, заинтересовавшихся названной темой, следует назвать двоих. Прежде всего это Анна Бьятти, итальянская исследовательница, выступившая с докладом «Миф о Данте в современной китайской литературе» на Втором международном симпозиуме «Китайская литература и европейский контекст», проходившем в 1993 г. в Италии. В своем выступлении Анна Бьятти рассказала об изучении творчества Данте в Китае с 1902 по 1975 г. Второй – авторитетный чешский синолог М. Галик – в статье «Восприятие и эффект Данте в Китае (1902–2000)» проделал тщательный анализ влияния сочинений Данте на китайских писателей, причем сделал акцент на христианскую составляющую этого влияния². Его статья переведена на китайский язык.

Имя великого итальянского поэта стало известно в Китае в 1902 г., когда была опубликована историческая пьеса китайского реформатора, общественного и государственного деятеля публициста Лян Цичао (1873–1929) (梁启超) «Удивительные истории нового Рима» («新罗马传奇»), главным героем которой стал Данте Алигьери, которого Лян Цичао восхвалял как лидера революционного движения. Лян Цичао обратился к личности Данте, с тем чтобы взять его за образец человека, сражающегося за освобождение своей родины. Чем объяснить обращение китайского публициста к средневековой истории Италии именно в это время?

Начало XX в. было сложным периодом в жизни Китая. В среде образованных китайцев возникает необычайный интерес ко всему иностранному, появляется стремление познать то, что на протяжении нескольких веков было скрыто от китайского общества. Этот интерес к тому, что происходило в странах, находящихся к западу от Поднебесной, к культуре и литературе других народов объясняется многими причинами. Если говорить о художествен-

ной литературе, то она привлекала китайского читателя не только тем, что знакомила его с жизнью, абсолютно отличной от собственной, но и тем, что в книгах иностранных авторов, переведенных на китайский язык, поднимались острые социальные проблемы, находившие отклик в сердцах китайской интеллигенции. Известный российский синолог Э. Синецкая, несомненно, права в том, что западная литература, как считают многие китайские просветители, явилась катализатором развития общества на Западе³. Так, прогрессивный китайский писатель первой половины XX в. Юй Дафу (1896–1945) (郁达夫) считал, что приход в западную литературу когорты талантов (Гёте в Германии, Байрона, Китса, Шелли в Англии, Бальзака во Франции) необыкновенно активизировал интеллектуальную жизнь Европы и, изменив политический климат, вызвал Великую французскую революцию⁴. Подобные взгляды разделяли и представители китайских реформаторских кругов, считавшие, что переводы иностранной литературы помогут стране обогатиться новыми знаниями, необходимыми для осуществления политических реформ. Лян Цичао прямо писал: «Если страна хочет стать сильной, нужно больше переводить иностранных книг»⁵.

Первые переводы Данте в Китае появились только в 1921 г., когда Цянь Даосунь (1887–1966) (钱稻孙) опубликовал в журнале «Сяошо юэбао» «小说月报» («Ежемесячник прозы») три песни, а в журнале «Сюэхэн» «学衡» в 1929 г. еще пять песен из «Ада» «Божественной комедии» в переводе с итальянского языка. Цянь Даосунь родился в семье маньчжурского дипломата, и когда его отца в 1900 г. отправили на службу в Японию, отправился вместе с ним. В Японии Цянь выучил японский язык и поступил сначала в школу, а потом в университет, но образование продолжил сначала в Бельгии, а потом в Италии, следуя за отцом в его переездах, вызванных дипломатическими командировками. Итальянский язык он знал в достаточной степени, чтобы взяться за перевод поэмы Данте и стать не только первым ее переводчиком на китайский язык, но и первым переводчиком с итальянского языка⁶.

В качестве языка перевода Цянь Даосунь использовал поэтический стиль чусских строф (楚辞), на котором были написаны поэмы первого китайского индивидуального поэта Цюй Юаня (340–278 гг. до н.э.) (屈原). В отличие от тех переводчиков запад-

ной литературы, которые использовали разговорный язык *байхуа* (白话), Цянь Даосунь считал, что язык классической поэзии китайского средневековья сохраняет особенность песен, созданных в Италии в начале XIV в. Его оппоненты возражали, что Данте писал на языке, понятном простым людям, чему соответствует язык *байхуа*, однако Цянь предпочел язык высокой поэзии. Среди современников Цянь Даосунь пользовался репутацией не столько хорошего переводчика, сколько одного из самых эрудированных специалистов своего времени. Свои обширные знания он использовал при составлении комментария, по объему превосходящему текст самого перевода. Комментарий знакомит китайского читателя с историей средневековой европейской литературы, жизнью и творчеством Данте, деталями итальянской истории и географии, основными положениями христианского учения, особенностями еврейского календаря. Чтобы передать понятия христианской религии, Цянь Даосунь зачастую прибегает к параллелям из буддийской терминологии. Вот уже почти 100 лет китайские специалисты по классической итальянской литературе его комментарий называют самым лучшим.

Что же касается полных переводов «Божественной комедии», то одним из наиболее удачных считается перевод Ван Вэйкэ (1900–1952) (王维克), который в 1935 г. перевел песни «Ада», а через десять лет – «Чистилища» и «Рая». Перевод был сделан с французского языка и в прозе (которую китайские комментаторы называют стилем эссе – саньвэнь ти (散文体)). Этот перевод выдержал несколько переизданий, последнее – в 2013 г.⁷

В январе 2003 г. в Китае в серии «Сокровища мировой литературы» издательства «Народная литература» был опубликован перевод «Божественной комедии» Данте, выполненный Тянь Дэваном (1909–2000) (田德望)⁸. Как известно, великий итальянский поэт работал над книгой 15 лет, китайскому переводчику потребовалось 18 лет для перевода. Издание перевода вышло уже после смерти Тянь Дэвана⁹. Рукопись перед публикацией прошла корректуру и была приведена в единообразие. Книга состоит из трех частей и сопровождается 135 иллюстрациями известного французского художника Гюстава Доре.

В 30-е годы XX в. Тянь Дэвэнь совершил путешествие в Италию, прошел стажировку в университете. В 1983 г. в возрасте

74 лет приступил к переводу «Божественной комедии» с итальянского языка на китайский. На работу ушло 18 лет, и через два месяца после завершения своего труда Тянь Дэвэнь умер. Особую ценность представляет сделанный Тянь Дэвэнем комментарий к переводу, который по объему значительно превосходит объем оригинала на итальянском языке. В комментарии приводятся сведения по истории, культуре, философии, религии, литературе, искусству, языку, нравам и обычаям эпох Возрождения и Нового времени. Перевод сделан на *байхуа*.

Заслуживает внимания перевод (2013), выполненный Чжу Вэйцзи (1904–1971) (朱维基). Во-первых, он поэтический, его отличает гладкий литературный стиль и ритм, мощь и живость. Единственным его недостатком можно считать только то, что он сделан с английского языка. Таким образом, в настоящее время в распоряжении китайских почитателей «Божественной комедии» Данте имеется несколько переводов, выполненных как с языка оригинала, так и с английского либо французского языков, как поэтические, так и на языке прозы. Как правило, издания последних лет сопровождаются иллюстрациями Гюстава Доре и отличаются высоким полиграфическим качеством. Частые переиздания и солидный тираж книг свидетельствуют о востребованности у читателей, в том числе и у молодого поколения китайцев.

«Божественной комедией» Данте восхищались многие выдающиеся писатели Китая. Из писателей старшего поколения, пришедших в литературу в первой четверти XX в., к их числу следует отнести Лу Синя (1881–1936) (鲁迅), Мао Дуня (1896–1981) (矛盾), Ба Цзиня (1904–2005) (巴金). Среди писателей, заявивших о себе в 80–90-е годы, это в первую очередь Цань Сюэ (残雪).

«Божественная комедия» оказала влияние на основателя современной китайской литературы Лу Синя. Впервые имя Данте Лу Синь упоминает в статье «О демонической силе поэзии» («论摩罗诗力»), в которой он высоко оценивает призывы поэта к объединению страны. Лу Синь пишет о том, что если учиться в Европе или Америке, то следовало бы писать статьи о Данте¹⁰. Лу Синь уже в молодые годы познакомился с творчеством Данте. В статье «Дела Достоевского» он пишет о том влиянии, которое оказал на него Данте: «Среди великих писателей, перед которыми я преклонялся, но не любил, были двое. Один из них, конечно,

Данте. В “Аду” его “Божественной комедии” мне понравилась сцена мучения еретиков. Некоторые души умерших, держа в руках тяжелые камни, поднимают их на высокий утес, это непосильный труд, но стоит ослабить усилия, как они будут придавлены этими камнями. Не знаю почему, но я чувствовал страшную усталость, я останавливался там, у меня как будто не было сил идти в рай»¹¹. Спустя несколько лет Лу Синь вновь вспоминает «Божественную комедию» Данте. Он пишет: «Когда я раньше читал “Ад” Данте, изумлялся страданиям, которые придумал ее автор, но сейчас, когда я многое узнал на собственном опыте, понял, что он еще великодушен к людям: он не мог придумать того невиданного людью ада, который стал нашей повседневностью»¹².

Лу Синь собирал книги Данте. Находясь в Японии, он купил немецкий перевод «Новой жизни» и «Собрание лирической поэзии» Данте. У него не было самого текста «Божественной комедии», но он приобрел книгу иллюстраций Гюстава Доре к ней на немецком и японском языках.

По мнению Ван Цзипэна и Ли Хунъяня, есть много общего в эссе Лу Синя из сборника «Дикие травы» («野草») и песнях «Божественной комедии» Данте. Общность эти двух сочинений, разделенных почти шестью столетиями, во многом объясняется схожестью политической ситуации в Италии времен жизни Данте и двадцатыми годами двадцатого столетия в Китае, когда Лу Синь написал этот сборник. Ситуацию в стране Лу Синь уподобляет аду из книги Данте. В эссе «Потерянный хороший ад» («Шидяо дэ хао лиюй») («失掉的好地獄») он пишет: «Мне приснилось, что я лежу на кровати в холодной и мрачной местности, рядом с адом, черти вокруг кричат презренно, но во всем соблюдается порядок: вопят те, кого жарят на огне, шипит горящее масло, гармонично и стройно звучит пение тех, кого протыкают железными вилками, все упиваются экстазом большой радости, ведь объявлено о создании трех сфер: в Поднебесной царит гармония»¹³. Не важно, где царит ад, в потустороннем мире, или его создали чиновники, подобные злым духам преисподней, мучения душ умерших или душ еще живых людей одинаковы – вот что хотел сказать Лу Синь в своем сочинении. Лу Синь писал о Данте: «Когда звучат орудийные залпы войны, нет таких, кто бы не сдавался, звучит только голос Данте».

Не меньшее влияние «Божественная комедия» оказала на выдающегося китайского современного писателя Ба Цзиня. В апреле 1982 г. ему была присуждена международная премия Данте (2 марта 1982 г.). В 1936 г. Ба Цзинь писал: Данте был не очень хороший писатель, хуже, чем Толстой, Достоевский или даже Арцыбашев. В то же время Ба Цзиня привлекал у Данте его патетический дух¹⁴. Ба Цзинь в 60-е годы прошлого века испытал много бедствий, он сравнивал пережитое с тем, что чувствовали души грешников в аду, поэтому часто цитировал терции из раздела «Ад», черпал из стихов Данте желание бороться, «подобное тому, что испытывали демоны и монстры»¹⁵.

Прогрессивный китайский писатель Мао Дунь в 1935 г. опубликовал эссе, цель которого заключалась в том, чтобы открыть «Божественную комедию» – это великое произведение мировой литературы – студентам. Позднее, в 1936 г., эссе Мао Дуня было перепечатано в книге «Беседы о великих произведениях мировой литературы» («世界文学名著讲话»), где «Божественная комедия» заняла свое место среди «Илиады» и «Одиссеи» Гомера (до 700 г. до н.э.), трагедий Эврипида (480–406 гг. до н.э.), «Дон-Кихота» Мигеля де Сервантеса (1547–1616), «Отверженные» Виктора Гюго (1802–1885) и «Войны и мира» Льва Толстого (1828–1910).

Мао Дунь в годы Войны сопротивления Японии (1937–1945) называл Данте образцом душевной стойкости и патриотизма. Мао Дунь писал: «Может быть, имеет смысл сравнить “Божественную комедию” Данте с поэмой “Скорбь отлученного” («离骚») Цюй Юаня. Оба великих поэта аристократического происхождения, оба участвовали в политической жизни страны и, после того как были сосланы, свою скорбь и печаль выразили в стихах»¹⁶. Хотя М. Галик считает подобное сравнение произведений, написанных в разные исторические эпохи и разделенные почти двумя тысячелетиями, некорректным, относительно недавно в литературоведческих кругах Китая вновь возник интерес к подобному сравнению, о чем свидетельствуют статьи на соответствующую тематику¹⁷.

Личность Данте и его «Божественная комедия» были интересны в Китае по нескольким причинам. Одна из них в том, что многие китайские исследователи видели параллели между политическими событиями во Флоренции, участниками которых стал

Данте, и периодом Борющихся царств в Китае (722–222 гг. до н.э.)¹⁸. Исторические параллели стали темой нескольких статей китайских литературоведов в последние годы¹⁹. Еще одна причина востребованности «Божественной комедии» в Китае объясняется важностью идей христианства для китайской интеллигенции, получившей образование в первой половине XX в. Многие из них учились в Китае в миссионерских учебных заведениях, и им были понятны идеи великого произведения Данте. Христианские идеи можно проследить в творчестве многих китайских писателей, как Чжоу Цзожэнь (周作人) (1885–1967), Сюй Дишань (许地山) (1893–1941), Юй Дафу (郁达夫) (1896–1945). Христианское влияние, воспринятое в основном через чтение Библии, можно наблюдать в сочинениях Го Можо (1892–1978) (郭沫若), Чжан Цзыпина (张子平) (1893–1959), Сюй Чжимо (徐志摩) (1896–1931), Се Бинсинь (谢冰心) (1900–1999).

К вышеназванным писателям в первую очередь следует отнести Лао Шэ (1899–1966) (老舍). Лао Шэ, который, если говорить о его религиозности, сочетал в себе приверженность двум верованиям – христианству (он даже хотел креститься в 1922 г. во время своего пребывания в Лондоне) и буддизму. Поэтому понятно, что «Божественная комедия» на протяжении многих лет его жизни оставалась той книгой, которая оказала на него самое сильное влияние. В статье «Писать и читать» («写与读»), написанной через 20 лет после того, как Лао Шэ в Лондоне в середине 20-х годов прочитал «Божественную комедию», он писал: «Самую большую пользу я получил от “Божественной комедии”. Прочитав эту книгу, я понял, что такое великое искусство, понял подлинную глубину искусства ...понял, что следует писать такие же совершенные вещи, как “Божественная комедия”»²⁰.

«Божественная комедия» Данте настраивала одного из самых известных поэтов XX в. Го Можо на романтический лад. В своей поэме «Три песни о скитаниях» он торжественно клялся, что Данте написал свою «Божественную комедию» ради Беатриче, а он будет писать свои романы ради тех, кто живет в его сердце.

В последнее десятилетие интерес к «Божественной комедии» стали проявлять молодые китайские писатели. В сочинении одной из самых популярных писательниц Цань Сюэ «Новое толкование главы “Чистилище”» раскрывается новый взгляд на место

«Божественной комедии» в мировой литературе. В качестве источника она обращается к переводу Чжу Вэйцзи, сделанному с английского языка²¹.

В последние годы «Божественная комедия» Данте Алигьери привлекает внимание китайских читателей в первую очередь как одно из лучших произведений мировой литературы. Доступность вариантов перевода поэмы на китайский язык, а также качественные комментарии к тексту позволяют читателям выбрать наиболее понятный текст и восполнить пробелы в своих знаниях по истории и культуре Европы. В то же время появление статей, авторы которых проводят параллели между личностью Данте и китайскими поэтами, жившими в глубокой древности, свидетельствует о стремлении их авторов вписать китайскую литературу в общемировой процесс.

-
- ¹ Цун «Шэньцхой» кань, 2011. – Даньдин дэ луныли сысян. Рассмотрим идеи Дантэ, основываясь на «Божественной комедии». 从《神曲》看但丁的伦理思想. Интернет-ресурс: wenku.baidu.com/link?u... 2011-11-18
 - ² *Gàlik Marian*. Dante 's reception and Wirkung in China (1902–2000) // *Archív orientální*. – 2002. – P. 84.
 - ³ *Синецкая Э.* Западная литература в жизни китайского общества // Общество и государство в Китае: ХLI научная конференция / Ин-т востоковедения РАН. – М.: Вост. лит., 2011. – 430 с.
 - ⁴ *Аджимамудова В.С.* Юй Дафу и литературное общество «Творчество». – М., 1971. – С. 1.
 - ⁵ *Ивлев Леонид А.* Что и как переводили китайцы в начале XX века? Интернет-ресурс: <http://sanwen.ru/2011/12/28/chto-i-kak-perevodili-kitajjcy-v-nachale-kh/>
 - ⁶ *Цянь Даосунь.* 钱稻孙. Интернет-ресурс: baike.baidu.com/ 2014-03-14
 - ⁷ *Ван Вэйкэ.* «Божественная комедия» с иллюстрациями Доре. – 王维克. 多雷图本神曲. 北京时代华文书局有限公司. – Пекин, 2013.
 - ⁸ *Тянь Дэван.* Дантэ. «Божественная комедия». 田德望. 神曲. [意大利]但丁 田德望译. Интернет-ресурс: [2013-11-29 zhidao.baidu.com/share...](http://zhidao.baidu.com/share...) 2013-11-29
 - ⁹ *Тао Лань.* «Перевод» Божественной комедии» Данте, сделанный Тянь Дэваном, вошедший в серию «Сокровища мировой литературы», опубликован: 陶澗. 翻譯家田德望翻譯的《神曲》中文版珍藏本問世, 2003. – Интернет-ресурс: 神曲. [意大利]但丁 田德望译.pdf_百度知道

- ¹⁰ Ван Цзипэн, Ли Хунъянь. «Дикие травы» Лу Синя и «Божественная комедия» Данте. – 王吉鹏, 李红艳. 鲁迅“野草”与但丁“神曲”. 辽宁师范大学学报, 2004. Т. 27, № 5. Электронный ресурс: www.cnki.com.cn/Article/2004-05-02
- ¹¹ Лу Синь. Полное собрание сочинений. Т. 6. 鲁迅全集. 第6卷. 人民文学, 1981. С. 411.
- ¹² Лу Синь. Полное собрание сочинений. Т. 6. 鲁迅全集. 第6卷. 人民文学, 1981. С. 502.
- ¹³ Лу Синь. Потерянный хороший ад. 鲁迅《野草·失掉的好地狱》Интернет-ресурс: www.sbk8.cn/mingzhu/1... 2010-11-27
- ¹⁴ Гэ Гуйлу. Стихи Данте придавали мне храбрость. Ба Цзинь и Данте. Интернет-ресурс: wenku.baidu.com/link?u... 2013-08-13
- ¹⁵ Тао Лань. Цит. соч.
- ¹⁶ Gàlik Marian. Op.cit. – P. 109.
- ¹⁷ Цун Цюй Юань дао Даньдин. От Цюй Юаня до Данте: Изучая фактор влияния на формирование литературных мастеров. 从屈原到但丁: 文学大师形成的相关因素研究 常勤毅 (2012) Интернет-ресурс: blog.sina.com.cn/s/blo....
- ¹⁸ Gàlik Marian. Op.cit. – P. 114.
- ¹⁹ Дэн Анин. Города-призраки в китайской классической литературе и мир умерших «Божественной комедии» Данте. 邓阿宁. 中国古典文学中的丰都鬼城与但丁《神曲》的亡灵世界之比较 // 《重庆师院学报(哲学社会科学版)》1997年04期. Интернет-ресурс: www.cnki.com.cn/Article/2010-02-19
- ²⁰ Ли Дань. Любовь Лао Шэ к «Божественной комедии». 李丹. 老舍的《神曲》情结. 陕西师范大学继续教育学报, 2005. № 22. Интернет-ресурс: www.cqvip.com/Main/Det... 2011-05-18
- ²¹ Цань Сюэ. Густав Доре. Новое толкование главы «Чистилище» «Божественной комедии». 残雪《神曲新解·炼狱篇》_青年文学杂志 // «Циннянь вэньсюэ», 2012, № 15. Интернет-ресурс: blog.sina.com.cn/s/blo... 2012-05-22

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

ЛИТЕРАТУРНЫЙ КОММЕНТАРИЙ К РОМАНУ Ф. РАБЛЕ «ГАРГАНТЮА И ПАНТАГРЮЭЛЬ». КНИГА ВТОРАЯ: «ПАНТАГРЮЭЛЬ»*

Данный комментарий составлен на основе следующих комментариев к роману Рабле: Rabelais, François. *Œuvres complètes*. Édition établie, présentée et annotée par Mireille Huchon, avec la collaboration de François Moreau. Bibliothèque de la Pléiade – XV. Gallimard, 2009 (repr. 1994); Rabelais, François. *The Five Books and Minor Writings Together with Letters and Documents Illustrating His Life: Volume II. Pantagruel*. Translated and annotated by W.F. Smith. London: Alexander P. Watt, 1893; Рабле Ф. *Гаргантюа и Пантагрюэль*. Пер. с фр. Н.М. Любимова. Вст. ст. И.К. Стаф. Прим. К.А. Чекалова. М.: АСТ, АСТ Москва, 2009. Под «литературным» комментарием подразумевается указание на источник различных литературных аллюзий и цитат, которыми изобилует текст Рабле, но которым уделено недостаточно внимания в отечественных комментариях.

Текст Рабле дан в переводе Н.М. Любимова, в иных случаях перевод мой (А. Ж.). Тексты античных и иных авторов цитируются по классическим изданиям и переводам.

* Продолжение. Начало см.: Литературоведческий журнал. № 36. – М., 2014.

Книга вторая: «Пантагрюэль»

Заголовок книги

...*Пантагрюэль, король дипсодов* – «дипсод» от греч. διψώδης «жаждущий», упоминается также в главе XXVI «Пантагрюэля» («величаем мы его Анархом, королем дипсодов, что значит *жаждущие*»), а также в Третьей книге (глава I). Редкое слово, в медицинском смысле не раз встречается в *De morbis popularibus* Гиппократата, трижды у Плутарха (всякий раз о жажде власти). В контексте содержания романа Рабле основной смысл очевиден (жаждущий вина), но есть интересная параллель также у Афиней в «Пирующих софистах» в главе о «мозге» финиковой пальмы (Ath. 2.85): «Дифил Сифнийский рассказывает: “Пальмовая капуста [в оригинале “пальмовые мозги”. – А.Ж.] сытна и питательна, однако это тяжелая, плохо перевариваемая еда, она вызывает *жажду* и желудочные колики”. “Мы же, Тимократ, – заключает Афиней, – докажем, что в голове у нас тоже достаточно мозгов, если завершим на этом свой перечень”» (цит. по изданию Афиней, *Пир мудрецов в пятнадцати книгах*. Книги I–VIII. М.: Литпамятники, 2004). Помимо данных случаев слово, по нашим данным, нигде более не встречается.

Десятистишие

...*Десятистишие мэтра Гюга Салеля*. – Это десятистишие появляется в издании 1534 г. Гуго Салель из Керси (1504–1553) – поэт и переводчик первых 12 книг «Илиады», приятель Клемана Маро, камердинер короля Франциска I. В год публикации «Пантагрюэля» был еще совершенно неизвестен и только опубликовал свое первое сочинение.

...*Приятное с полезным сочетав.* – В оригинале *mesler profit avec doulceur*. Гораций, «Поэтика», 343: *miscuit utile dulci* «смешал наслаждение с пользой». На это отозвался Дю Белле в «*Musagnomachie*» (1550), 219: *l'utile-doux Rabelais* «полезно-нежный Рабле», – также в «*Discours à Salmon Macrin sur la louange de la vertu*» (1552).

...*Мне кажется, я слышу Демокрита, / Чей смех бичует глупости людские.* – Сенека в трактате «О гневе» (*De ira* II, x, 5) и Ювенал в «Сатирах» (X, v, 28) рассказывают, что Демокрит,

в отличие от Гераклита, нигде не появлялся без смеха, смеясь даже над самыми серьезными предметами. Демокрит также занимает весьма важное место в «Похвале глупости» Эразма Роттердамского.

От автора

Пролог «От автора» представляет собой, как полагает Мирей Юшон (ор. cit., p. 1235), некую пародию на анонимную «Риторику для Геренния», а именно на изложенное в ней *captatio benevolentiae lectoris* (I, viii). Там, где Аноним рекомендует для расположения к себе читателей говорить: 1) о себе без претензии, «о своем отношении к государству, к родителям, друзьям или слушателям», там Рабле пишет «ваш покорнейший слуга», «узнать, кто еще из моей родни существует на свете»; 2) о врагах «с отвращением и враждебностью», там у Рабле «шайка покрытых болячками самохвалов»; 3) о слушателях и их храбрости, мудрости и пр., а также об их умнейшем мнении о чем-либо известном, там Рабле пишет в самой первой фразе «Славнейшие и доблестнейшие воители, люди знатные и простые, любители чтения увлекательного и благопристойного!» и далее указывает на правильное отношение читателей к прочитанной ими «Хронике Гаргантюа»; 4) о превосходности своей книги над другими, Рабле пишет «ныне предлагаю вашему вниманию другую книгу в таком же духе, впрочем, несколько более достоверную и правдоподобную, нежели та». Для данного текста также важен пролог Лукиана к его «Правдивой истории», где тот заявляет: «Одно я скажу правдиво: я буду писать лживо».

...Великие и неподобные хроники об огромном великане Гаргантюа. — Книга, по меньшей мере издателем (если не автором) которой был Рабле.

...точно некую религиозную каббалу. — Приятель Рабле Жан Тено (Jean Thénau) в «Трактате о христианской Каббале в прозе» (1520), созданном для короля Франциска I, уточняет, что слово Каббала было введено в оборот Пико делла Мирандолой. Интерес к Каббале (и к алхимии) Рабле совершенно неслучаен: в 1517 г. появляется *De arte cabbalistica* Рейхлина, в 1519 г. стихотворный вариант трактата Тено.

...нежели Рабле в Институтциях. – Скорее всего, имеется в виду Рэмбер Рабле, профессор права в Доле. «Институтции» – кодекс римского права, составленный в VI в. по инициативе византийского императора Юстиниана; французский перевод появился в 1490 г.

...Я готов утверждать это под страхом любой кары, вплоть до костра, но только не включительно, а исключительно. – Ср. у Плутарха в главке «О позорном стыде», 6 (Moralia 528C): μεχρί τοῦ βωμοῦ φίλος εἰμί «быть другом вплоть до алтаря», выражение приписано Периклу, которого друг просит принести ложную клятву на алтаре и который ему таким образом отказывает (с точки зрения Плутарха это все равно нехорошо, так как нельзя обещать быть другом человеку, который попросил такое, даже делая оговорку «другом почти во всем»). Об этом выражении см. G.L. Hendrickson, Amici usque ad Aras // The Classical Journal, Vol. 45, No. 8 (May, 1950), pp. 395–397 (<http://www.jstor.org/stable/3293026>) как об источнике известного выражения amicus usque ad aras.

...Феспент... Матабрюна. – Здесь перечислены как вымышленные, так и очень известные произведения XV–XVI вв.: Феспент – искажение названия романа «Персефорест» (?); Ариосто, «Неистовый Роланд» (1516); «Жизнь ужасного Робера-дьявола» (1496); Фьерабрас Александрийский – король сарацин, побежденный Оливье, герой жест и предок Пантагрюэля; Гийом Бесстрашный – Гийом Оранжский, сын Эмери Нарбоннского, также герой жест; рыцарский роман «Гюон Бордоский» (XIII век, напечатан в 1516); Montevieille – видимо, искажение имени Мандевиля, автора «Путешествия в Иерусалим» (XIV в.), тем более что до 1542 г. его имя на титуле писалось Monteville; Матабрюна – женский персонаж из легенд «Рыцарь Лебеда» и «Рождение Рыцаря Лебеда».

...quod vidimus testamur. – «Свидетельствуем о том, что видели» (лат.), Ин 3. 11.

...чтоб вас, как Содом и Гоморру, поглотили сера, огонь и пучина морская. – Быт 19. 24 «И пролил Господь на Содом и Гоморру дождем серу и огонь» – но ни слова о «пучине морской».

Глава I

Генеалогии в данной главе, безусловно, пародируют генеалогию из Евангелия (ближе всего Мф 1. 1–17) и Библии (Быт 5. 1–32, сыновья Адама, и 10. 1–32, сыновья Ноя). Но также это и пародия на ставшие невероятно популярными в Средние века генеалогии королей, которые старались возвести свой род к как можно более древним предкам. Например, в 1520 г. была напечатана гигантская украшенная генеалогия короля Франциска I в виде свитка длиной более трех метров. Ср. также генеалогии Джованни Нанни (или Анния из Витербо, 1432–1502, неопубл. «Новая хронология») и Жана Лемера де Бельжа (1473–1524, «Прославление Галлии и необычайные судьбы Трои» 1509–1513). Относительно указаний на многочисленные изобретения предков Пантагрюэля следует отметить их пародийность относительно трактата Полидора Вергилия «Об изобретателях» (1499).

...если считать по способу древних друидов, то это было более сорока сороков ночей тому назад. – О летоисчислении друидов по ночам, а не по дням пишет Юлий Цезарь в «Записках о галльской войне» (VI, 18).

...вскоре после того как Авель пал от руки своего брата Каина, земля, впитав в себя кровь праведника, уродила множество всяких плодов. – Быт 4. 1–12, однако в Библии Бог говорит Каину, что «когда ты будешь возделывать землю, она не станет более давать силы своей для тебя» (4. 12).

...но подобно тому как Ной, этот святой человек, которому мы так обязаны и признательны за то, что он взрастил для нас виноград. – Быт 9. 20–21 «Ной начал возделывать землю и насадил виноградник; и выпил он вина, и опьянел, и лежал обнаженным в шатре своем».

...В тот год греки стали считать время на календы. – Известное выражение ad Calendas Graecas (Светоний, «Жизнь двенадцати цезарей», «Божественный Август», 87).

...ибо [кизиль] был хорош на взгляд и приятен на вкус. – Быт 3. 6: «И увидела жена [Ева], что дерево хорошо для пищи, и что оно приятно для глаз и вожделенно [на вид]».

...*Ventrem omnipotentem*. – Всемогущее чрево (лат.), пародия на «Символ веры»: <credo in> Patrem omnipotentem <верую во> «Отца Вседержителя» (букв. «всемогущего»).

...*ne reminiscaris*. – Да не вспомнишь (ты) (лат.). – начало молитвы «Да не вспомнишь Ты прегрешения наши», из Тов 3. 3: «не наказывай меня за грехи мои [букв.: не воспомяни мне грехов моих] и заблуждения мои и отцов моих». Игра слов *ne* (не) и *nez* (нос) породила шуточный текст об именах всех носов *Le Dictionnaire des Noms de tous les nez* (о нем см.: M. Schowb, *Ne reminiscaris* // *Revue des études rabelaisiennes*, V, 1907. – P. 194).

...У иных росли уши <...> порода людей, благодаря которой бурбоннезские уши вошли в поговорку. – Помпоний Мела (3, 56) и Плиний в «Естественной истории» (IV, 13, 28) рассказывают о Πανώτιοι, людях с большими ушами. Большие же уши у представителей династии Бурбонов вошли в поговорку.

...А от них – Пантагрюэль. – Дальнейшая генеалогия черпает имена из «Школы» Равизия Текстора (1532), за исключением нескольких. Сам факт появления гигантов основан на Быт 6. 4: «В то время были на земле исполины, особенно же с того времени, как сыны Божии стали входить к дочерям человеческим, и они стали рождать им: это сильные, издревле славные люди».

...Немврод. – По «Генеалогии богов» Боккаччо (1531) это один из двух гигантов из Св. Писания, решивших строить против Бога башню; по трактату «Об изобретении вещей» Полидора Вергилия это главный строитель башни, сын Хама.

...Атлас. – По «Генеалогии богов» Боккаччо это девятый сын Титана.

...Эрикс. – По «Генеалогии богов» Боккаччо сын Венеры и Бутаса или Нептуна. Многие другие также встречаются у Боккаччо или у Равизия Текстора.

...Артахей. – Геродот, «История», VII, 117: Артахей, сын Артея, Ахеменид гигантского роста, самый крупный человек среди персов высотой (в пересчете) более 2,5 метров.

...Моргуан – персонаж комического эпоса итальянца Луиджи Пульчи «Большой Морганте» (1488).

...Фракасс, о котором написал Мерлин Коккай. – Фракасс – спутник персонажа Бальда в *Massaronea* (1517–1521) Мерлина

Коккая – псевдоним известного итальянского писателя Теофило Фоленго (1491–1544).

...*Феррагус*. – Гигант и король сарацин, убитый Роландом (об этом, например, в переведенной в 1527 г. хронике псевдо-Турпина).

...*Гайофф* – также персонаж из текста Фоленго, мантуанский советник.

...*Брюльфер*. – Позаимствован из книги «Ключица Соломона» (*Clavicula Salomonis*) итальянского каббалиста рабби Саломона; это демон, которого вызывают перед ночью любви.

...*Гала[х]ад* – имя короля Британии в «Ланселоте Озёрном».

...как *Икароменипп с Юпитером*. – Древнегреческий писатель-сатирик Лукиан (120–190) в диалоге «Икароменипп» рассказывает историю философа Мениппа, который взлетел в небеса, подобно Икару, и вступил в беседу с Зевсом (Юпитером). Философ наблюдает отверствия, через которые Зевс слушает мольбы людей.

Глава II

В данной главе присутствуют два основных аспекта: рождение героя и страшная засуха. Топос рождения исключительного героя восходит к «Жизни Аполлония Тианского» Флавия Филострата, «Жизни Пифагора» Ямвлиха или к рассказу племянника о жизни Пико делла Мирандолы. Образ засухи имеет также многочисленные источники: Плиний, «Естественная история», II, 40; Марк Манлий, «Астрономия», V, 212; Овидий, «Метаморфозы», II, 210–213. Кроме того, 1528–1534 гг. были периодом страшной засухи во Франции.

...*В пятисотдвадцатичетырехлетнем возрасте Гаргантюа прижил сына Пантагрюэля*. – Пародия на Быт 5. 3: «Адам жил сто тридцать [230] лет и родил [сына]...». Анний из Витербо сообщает, что «допотопная» зрелость начиналась в возрасте четырехсот лет, а старость – в возрасте шестисот лет.

...*короля амавротов*. – В «Утопии» английского гуманиста Томаса Мора (1478–1535) Амавротом именуется город (от гр. *ἀμαυρός* «труднодоступный взору»); отсюда же и Утопия дальше.

...даже во времена Илии не было такой жары – 3 Царств 17–18, о засухе по слову Илии к Богу.

...Гомер называет таких людей алибантами. – На самом деле так их называет Плутарх в «Застольных беседах» (VIII, вопрос 10, 3; 11–12), комментируя Гомера.

...им, как злому богачу из притчи о Лазаре, достанется хоть капелька. – Лк 16. 19–25.

...Один философ, поставив перед собой вопрос, отчего морская вода солона. – Речь идет об Аристотеле. Сама формулировка *philosophus auquestionem movet quare* является средневековой схоластической формулой. В трактате о «Метеорологии» (III, 3) Аристотель отвергает изложенную здесь точку зрения Эмпедокла и замечает, что это не ученое, но поэтическое метафорическое объяснение явления.

...когда Феб дал править светозарною своею колесницею своему сыну Фазтону <...> земля от страшной жары покрылась невероятно обильным потом. – У Плутарха в «Мнениях философов» (III, 6) Эмпедокл утверждает, что море – это пот земли, который появился от того, что солнце жгло, поскольку прошло слишком близко от земли. Это объяснение есть в глоссах к Аристотелю, например, в «интерпретации» Ватаблем в 1532 г. «Комментариев» св. Фомы на «Метеорологию». Миф о Фазтоне Плутарх («Мнения философов», III, 1) приписывает пифагорейцам (его классическое изложение см. в «Метаморфозах» Овидия, II, 1–366).

...философы называют *via lactea*. – Имеются в виду пифагорейцы. Возможно, Рабле вдохновился здесь комментарием Макробия к «Сну Сципиона» (I, 13).

...куда пролилось молоко Юноны, когда она кормила грудью Геркулеса. – Эратосфен, «Катастеризмы», 44; Гигин, «Басни», II, 40; Павсаний, «Описание Эллады», IX, 25.

...о каковом дожде Сенека, толкуя о происхождении и истоках реки Нила, упоминает в четвертой книге. – Сенека в «Исследованиях о природе», IV, 21, пишет об истоках Нила, но теорию о том, что Нил поднялся из-за ветров, дувших с Атлантики, он приписывает Евтимену. О дождях более подробно он пишет в третьей книге, а не в четвертой.

...отец в пророческом озарении. – Ср. Мф 1. 20–23, явление Иосифу ангела с вестью об имени Иисуса.

Глава III

...метался, как мышь в мышеловке – поговорка, см. Эразм, «Адагии», II, 3. iii 37 *Mus in rice deprehensus* «Мышь, пойманная в смоле».

...Вот что, добрые женичины, – обратился он к повитухам (а бываю ли на свете добрые женичины? Что-то я их не вижу). – Ср. Аристофан, «Плутос», 97–99: «[Хремил] И поспешишь к порядочным? [Плутос] Немедленно! Давным-давно уже ведь их не видел я. [Хремил] (смотрит на зрителей) Что ж странного! Я – зрячий, да не вижу их!»

Глава IV

Возможно, в основе повествования о чудесном детстве героя в данной главе лежит, среди прочих источников, гомеровский гимн к Гермесу.

...У древних историографов и поэтов я вычитал, что многие в этом мире появляются на свет престранным образом, но об этом долго рассказывать. Коли есть у вас досуг, прочтите VII книгу Плиния. – Плиний, «Естественная история», VII, 3. Вся четвертая книга посвящена рассказам о монструозных детских годах различных героев.

...даже Геркулес не идет с ним ни в какое сравнение, не смотря на то что он еще в колыбели убил двух змей. – Пиндар, 1 Немейская ода, 39–47; Плавт, Амфитрион 1123–1135.

...освободился от этих самых канатов так же легко, как Самсон от тетив, коими опутали его филистимляне. – Суд 16. 8–12.

...что пишет Николай Лира. – Николай (де) Лира (ум. 1340) – богослов-францисканец (выкрест из евреев), профессор Парижского университета, автор первого полного комментария к Библии, очень популярного и неоднократно переиздававшегося. Его комментарий часто отличается склонностью к буквальному и в то же время морализирующему толкованию.

...*Et Og regem Basan*. – И Ога, царя Васанского (лат.), Пс 134. 11. В комментарии к Второзаконию (Втор 3. 11) Лира критикует то, что иудейские интерпретаторы приписывают Огу

гигантский рост. Это такой же «гигант», как и Хуртали, которого Рабле упоминает в главе I.

Глава V

...прежде чем вы не напьетесь из Конского источника. – Видимо, аллюзия на источник Иппокрены, появившийся на горе Геликон в Беотии благодаря удару копыта Пегаса. Название источника – la fontaine Caballine – по первой строке из пролога к «Сатирам» Персия: Nec fonte labra prolui caballino «Ни губ не полоскал я в роднике конском» (пер. Ф.А. Петровского).

...взял отпуск. – В оригинале prit un jour *sampros*, букв. «взял день в полях». Термин, обозначавший у студентов конец учебного дня. Ср. Кл. Маро, *Coq à l'asne* (1535): «Если те, кого выселили / вне поселений вопили *Sampros*».

...*Pictoribus atque poetis*. – «Живописцам равно и поэтам / Всё дерзать искони давалось полное право» (лат.), Гораций, «Поэтика», 9–10 (пер. А.А. Фета).

...наставник Пантагрюэля Эпистемон. – Ἐπιστήμων «знающий» (греч.). Б. Ано в своем произведении «Квинтил» (Quintil) называет Меллена де Сен-Желе «Панэпистемоном».

Глава VI

Тема коверкания латыни (и неверной латинизации французского языка) стала популярна с конца XV в. Кроме Рабле, об этом гневно писали П. Фабри в «Риторике» (1521), Ж. Тори в «Цветущем луге» (1529) – из последнего Рабле позаимствовал первую строку из речи лимузинца.

...– Откуда это ты, братец, в такой час? Студент же ему на это ответил: – Из <...> академии. – В начале XVI в. слово «академия» все еще (как минимум до 1535 г.) обозначает школу Платона. Аллюзия на Эразма, «Адагии», III, iv, 19 *Ex academia venis* («Идешь из академии»), так говорится о суровом ученом человеке или же о человеке самодовольном.

...ему кажется, что он подражает Пиндару. – Во Франции времен Рабле он еще не переводился, но выражение «пиндаризи-

ровать» (говорить на выпренном, помпезном языке) было широко распространено.

...*Святой Алипентин* – Персонаж из «Жизни св. Кристофа» (1530) мэтра Шевале (Chevalet). Был убит царем Ликии Даном.

...он умер *Роландовой смертью*. – Согласно традиции, легендарный паладин Карла Великого Роланд погиб от жажды в Ронсевальском ущелье.

...подтверждает правоту одного философа у Авла Геллия, утверждавшего, что нам надлежит говорить языком общепринятым. – Фаворин, которого цитирует Авл Геллий, «Аттические ночи», I, 10.

...по выражению Октавиана Августа, избегать непонятных слов. – У Авла Геллия об этом говорит не Август, а Цезарь (De analogia, I), как и в ранней версии «Пантагрюэля» Рабле.

Глава VII

Список книг из сен-викторской библиотеки содержит как настоящие имена реальных людей, так и вымышленные, в том числе позаимствованные из религиозно-полемиического фарса «Теологастры», написанного около 1528 г., возможно Луи де Беркеном (Louis de Berquin), переводчиком Эразма.

...*Феон* – Теон Смирнский (II в. н.э.), автор трактата «Изложение математических предметов, полезных при чтении Платона» (лат. сокр. Expositio) – компиляции сведений из области «математического» цикла наук: арифметики, геометрии, гармоники («музыки») и астрономии. Также автор издания Евклида. Его схолии к Арату были опубликованы Альдом Мануцием в 1499 г.

...*Герон*. – Текста именно под таким названием механика Герона Александрийского (II в. до н. э.) не сохранилось, его трактат назывался De machinis bellicis. Здесь, возможно, De ingeniis из-за ingenium = engine («устройство», как в совр. англ. языке).

...*Pantofla Decretorum*. – Аллюзия на «Декреты» Грациана и «Декреталии»?

...*Malogranatum vitiorum*. – Аллюзия на произведение Malogranatum (1487) монаха-цистерцианца Галла.

...*Ars honeste pettandi in societate, per M. Ortuinum*. – Букв. «Искусство благопристойно пукать в обществе» магистра Ортуина

(лат.). – Ср. Ульрих ван Хуттен, *Epistulae obscurorum virorum* (1516), I, 40, где высмеивается магистр Ардуин де Грец (Hardouin de Graetz), кёльнский богослов, один из трех богословов (другие – Гингольф и Лупольд Федерфузий), стоявших в оппозиции Рейхлину, Эразму и Лефевру в диалоге, опубликованном в 1520 г. *Ex obscurorum virorum salibus cribratus Dialogus*.

...*Судейское головомороченье*. – Аллюзия на роман L'Abuzé en court (XV в.) антипапской направленности.

...*Stratagemata Francarchieri Баньоле*. – Аллюзия на комический монолог «Свободного лучника из Баньоле» (XV в.).

...*Marforii*. – Марфорио – название античной статуи речного бога в Риме, на которую прикрепляли сатирические стихи на злобу дня, нередко в ответ на те, которые прикрепляли к другой античной статуе, «Пасквино» (изображавшей изначально Аякса или Менелая). Записки писались так, что статуи вели как бы между собой диалог: М. предлагал вопросы, а П. (maestro P.) давал ответы.

...*Lyripipii Sorbonici moralisationes, per M. Lupoldum*. – Букв. «Душеполезные наставления сорбоннской докторской шапочки», сочинение мэтра Лупольда. Лупольд Федерфузий, доктор богословия из Кёльна, был, наряду с другими, в оппозиции Рейхлину, Эразму и Лефевру. Он написал трактат, в котором в стиле морализаций Овидия моральное (аллегорическое) значение придавалось каждому элементу одежды священника.

...*Винные пластыри для жаждущих архипастырей*. – В оригинале evesques potatifz, игра слов potatif («пьяница») и portatif («носитель»). Словом evesque portatif обозначался формальный носитель титула епископа, в то время как другой занимался делами епархии и получал доход. Это словосочетание присутствует уже в «Фарсе метра Пьера Патлена» (иначе «Адвокат Пьера Патлена», ок. 1465, строка 770).

...*Merlinus Coccaius, De patria diabolorum*. – Букв. «Об отечестве дьяволов». Теофило Фоленго в издании Masaronées 1517 г. называет Мерлина Коккая автором книги с подобным названием.

Глава VIII

...*достигнуть своего рода бессмертия*. – Здесь, как и в других местах письма, Рабле следует трактату Эразма Роттердамского «Воспитание христианского государя».

...что за неповиновение заповедям Господа Творца они умрут. – Быт 3.

...тогда уже прекратится деторождение <...> все придет к своему концу и пределу. – 1 Кор 15. Фома Аквинский полагал, что в конце мира наступит состояние вселенской гармонии и стабильности, когда люди достигнут совершенства и Всевышнему уже не будет необходимости продолжать род человеческий.

...душа моя покинет человеческий свой сосуд. – 2 Кор 5. 1–2: «когда земной наш дом, эта хижина, разрушится».

...я умру не всецело. – Гораций, «Оды», III, 30, строки, известные русскому читателю в переложении А.С. Пушкина («Нет, весь я не умру...», «Памятник»). Рабле, не в пример Горацию, усматривает бессмертие не в славе поэта, а в продолжении рода, следуя тому же Эразму Роттердамскому.

...хотя в письме к тебе я имею полное право себя хвалить, примером чему служат нам Марк Туллий в своей книге «О старости» и Плутарх в книге под заглавием «Как можно себя хвалить, не вызывая зависти». – Цицерон, «О старости», 9–10; Плутарх, «Как можно себя хвалить, не вызывая зависти», 20.

...пушки были выдуманы по наущению дьявола. – Ариосто, «Неистовый Роланд», IX, 91–95: «Ты, проклятое, ты, зловещее, / В преисподних недрах / Кованое ковами Вельзевула / На погибель белому свету, – / Вышедши из ада, вернись во ад!» (о пищали, которую Роланд хоронит в море).

...я на старости лет принужден заниматься греческим языком, – в отличие от Катона я и прежде отнюдь не презирал его. – Плутарх, «Жизнь Катона Старшего». Катон, желая поддержать древние римские обычаи, сопротивлялся эллинизации и гордился тем, что выучил греческий лишь в старости.

...чтобы ты превосходно знал языки: во-первых, греческий, как то заповедал Квинтилиан. – Квинтилиан, «Наставления оратора», I, i, 12.

...чтобы в греческих своих сочинениях ты подражал слогу Платона. – Эразм в прологе к «Собранию адагий» (1500) вопрошает, «есть ли что-то в мире красноречивее прозы Платона и божественнее его философии?!»

...а в латинских – слогу Цицерона. – Эразм, «О правильном произнесении греческих и латинских слов»: «Никто не будет спорить, что Цицерон – это лучшая модель для языка».

...искусство Луллия пусть тебя не занимает. – Генрих Корнелий Агриппа фон Неттесгейм осудил Раймона Луллия в отдельном трактате *In artem brevem Raymundi Lulii commentaria* за его диалектику, которая позволяет перемешивать слова и поддерживать то одну, то другую сторону.

...Затем внимательно перечти книги греческих, арабских и латинских медиков. – В 1526–1532 гг. массово публикуются трактаты Гиппократы и Галена, а также арабских врачей Авиценны и Аверроэса.

...как сказал премудрый Соломон, мудрость в порочную душу не входит. – Прем 1. 4: «В лукавую душу не войдет мудрость».

...слово Божие пребывает вовек. – Ис 40. 8: «слово Бога нашего пребудет вечно».

...не зарывай в землю талантов, коими одарил тебя Господь. – Букв. «чтобы те милости, которые тебе дал Бог, не были тобой приняты напрасно», ср. 2 Кор 6. 1: «чтобы благодать Божия не тщетно была принята вами».

Глава IX

Имя Панург – от греч. *πανοῦργος* «умеющий / делающий всё», слово довольно часто встречается, в том числе в Библии, обычно в позитивном значении.

...Итак, скажите, друг мой, кто вы такой, откуда и куда идете, куда путь держите и как вас зовут? – Пародия на традиционную эпическую формулу вопроса (например, встреча Одиссея с Цирцеей или Евмеем, Энея с Венерой и т.п.).

...будто воспоминания о былых бедах и нищете доставляют большую отраду (нем. отрывок). – Вергилий, «Энеида», I, 203: «Может быть, будет нам впредь об этом сладостно вспомнить».

...Евдемон, Карпалим, Эвсфен. – Новые персонажи (Евдемон мельком появлялся как молодой паж в «Гаргантюа»). Имена происходят от греч. слов *εὐδαίμων* «счастливы́й дух», *καρπάλιμος* «быстрый», *εὐσθενής* «сильный».

...«Ссужает Господу в долг тот, кто милосерд к бедняку» (евр. отрывок). – Притч 19. 17: «Благотворящий бедному дает взаймы Господу, и Он воздаст ему за благодеяние его».

...у голодного брюха не ищи уха (лат. отрывок). – Плутарх, «Катон Старший», 8: «трудно говорить что-то желудку, не имеющему ушей»; Эразм, «Адагии», II, viii, 84 «У желудка нет ушей».

...вырос в зеленом саду Франции. – Выражение, уже известное ко времени Рабле. Например, Франческо Флорио, «Описание Тура» (1477): *Franciae viridarium* «зеленый сад Франции».

...Ахат – один из персонажей «Энеиды» Вергилия, близкий друг Энея.

...обещаю не покинуть вас даже в том случае, если вы отправитесь ко всем чертям. – Ср. Мф 8. 19: «Учитель! я пойду за Тобою, куда бы Ты ни пошел».

Глава X

...он велел вывесить на всех перекрестках девять тысяч семьсот шестьдесят четыре тезиса. – Ср. Пико делла Мирандола, *Conclusiones nongentae, in omni genere scientiarum* («Девятьсот умозаключений во всех родах наук»), опубликованы в то же время, что и Пантагрюэль, заявил же об этом Мирандола в Риме в 1486 г.

...большинство тотчас же закусало удила. – Выражение засвидетельствовано еще в «Романе о Розе», 3051 со значением «с жаром броситься в спор».

...как лучшему греческому оратору Демосфену [356], когда одна сгорбленная старушонка, указав на него пальцем, изрекла: «Это он самый». – Цицерон, «Тускуланские беседы», V, 35 о том, что слава мешает даже самым лучшим людям и мудрецам, так как приводит к самодовольству и тщеславию.

...благоглупости Аккурсия, Бальда, Бартола, Кастро, Имо-лы, Ипполита, Панормы, Бертакино, Александра, Курция – итальянские юристы XIV–XV вв.

...свидетельство Ульпиана в *De origine juris* (книга последняя). – На самом деле это книга Помпония «О начале права», II. Ульпиана упоминает Бюде в «Аннотациях», где он противопоставляет его Аккурсию и чью отсылку Рабле, возможно, не проверил.

...бóльшая часть всегда берет верх над лучшей, как сказал по поводу карфагенян Тит Ливий. – Тит Ливий, «История Рима от основания города», XXI, 4. Газдрубал приглашал Ганнибала к себе в Испанию, а малая часть карфагенской элиты разумно возражала против этого, опасаясь соблазна войной и властью («это небольшое пламя может зажечь огромный пожар»), но возобладало мнение большинства, и Ганнибал был послан в Испанию.

Глава XI

Глава с речью сеньора Лижизада на прениях между ним и сеньором Пейвином имеет сразу несколько аспектов. Во-первых, это возможная критика Аккурсия и его учеников, которым было свойственно не обращать внимания на конкретные слова, коль скоро понятен общий смысл речи. С другой стороны, в 1530-х годах вновь появилась мода на речь «от петуха до осла», т.е. с резкими переходами из одной крайности в другую (поговорка, видимо, появилась на основе сказки о бременских музыкантах, где животные стоят друг на друге в виде пирамиды, внизу осел, а сверху петух). Само выражение впервые встречается у Клемана Маро в «Послании петуха ослу...» (1530–1531, из *Les Opuscules et petitez Traictez*), но также упоминается примерно в это же время у Евсторгия из Больё (1530–1537, «Послание петуха ослу» из «Различных рассказов»? *Les divers rapportz*). Текст напоминает средневековые фатрасы (стихотворный жанр, основанный на объединении с помощью ритма и рифмы произвольных, нарочито несочетаемых друг с другом в тематическом и логическом плане слов), например, Ватрике де Кувена (нач. XIV в.). Среди прочего текст содержит также отсылки к различным современным читателю XVI в. событиям.

...*Beati lourdes, quoniam ipsi trebuchaverunt.* – Блаженны обремененные, ибо они споткнулись (средневеков. лат.), пародия на заповеди блаженства из Мф 5. 3–12.

...*Non de ponte vadit, qui cum sapientia cadit.* – «Тот с моста не спускался, кто в воду упасть догадался» (лат.). Искажение поговорки *Non de ponte cadit, qui cum sapientia vadit* «Тот с моста не падает, кто с осторожностью идет».

...Очки для принцев, недавно изданные в Антверпене. – Название существующего труда великого риторика Жака Мешино (Meschinot, XV в.).

...изложил все, вплоть до *tu autem*. – *Tu autem Domine miserere nobis* «Ты же, Господи, помилуй нас», короткое чтение, заключающее службу первого часа.

Глава XII

...под горшком с розами таятся хитрость, плутовство, подвохи. – Выражение встречается у Карла Орлеанского, «Рондо» 124; Гийома Кокийяра, «Новые правила касательно несправедливостей»; Клемана Маро, «Второе послание петуха ослу» (1535), 1, 7. Впервые засвидетельствовано в XIII в.

Глава XIII

...Ваш параграф *Caton*, закон *Frater*, закон *Gallus* (и т.д.). – Настоящие названия законов из кодекса Юстиниана.

...к трем полным стаканам творогу, приправленного, разбавленного, трампампавленного – лингвистические новации наподобие последнего слова резко осуждал Тори, см., например, «Обращение к читателю» в «Цветистом луге» (1529).

Глава XIV

...Соломон отдал матери ребенка. – 3 Царств 3. 16–28, суд царя Соломона.

...пустота, образовавшаяся после отпадения некоторых ангелов, будет заполняться только этого звания людьми. – Согласно отдельным богословам, сотворение человека произошло вследствие падения ангелов и образования «пустоты». Например, см. св. Ансельм Кентерберийский (1033–1109), *Cur Deus homo* («Почему Бог ,<стал> человеком?») (1098), I, 16), где развивается юридическая теория сотворения человека и Искупления как удовлетворения (*satisfactio*) за оскорбление Божественного величия отпадением ангелов.

...*Страшный суд не наступит и через тридцать семь юбилейных годов.* – Здесь имеется в виду «юбилейный» год у иудеев, который отмечался каждые пятьдесят лет (см. Левит, 25: 8–17). В этом году не полагалось сеять и собирать урожай, довольствуясь дарами природы.

...*предсказания же Николая Кузанского окажутся ложными.* – Н. Кузанский (1401–1464) в *De coniecturis novissimorum temporum* (1452) полагал, что конец света произойдет в 34-м юбилейном году после Рождества Христова, т.е. в 1734 г., так как от Сотворения мира до Христа прошло именно 34 юбилея.

...*я бы уж вместе с Эмпедоклом вознесся превыше лунной сферы!* – Согласно легенде Эмпедокл (ок. 495–435 до н. э.) погиб, бросившись в кратер вулкана Этна на острове Сицилия; на самом деле он умер на Пелопоннесе. Лукиан в «Икаромениппе», 13, по этому поводу едко замечал, что душа философа, поддерживаемая вулканическими газами, взлетела прямо на Луну, где с ней и встретился Икароменипп.

...*помолился святому Лаврентию.* – Св. Лаврентий был заживо зажат на решетке, как передает «Золотая легенда», 117. Как ни странно, среди прочего является покровителем поваров.

...*по воле какого-нибудь доброго Меркурия, ловко усыпившего моего стоглавого Аргуса.* – Овидий, «Метаморфозы», I, 712 и далее. Меркурий усыпил Аргуса игрой на флейте и убил ударом камня, чтобы освободить от него превращенную в корову Ио, которую тот стерег.

...*О где же прошлогодний снег?* – цитата из «Баллады о дамах былых времен» Франсуа Вийона (1431 – после 1463).

...*обернулся, как жена Лота, и увидел, что весь город полыхает, как Содом и Гоморра.* – Быт 19. 26: «Жена же Лотова оглянулась позади его, и стала соляным столпом».

Глава XV

Помимо исторического эпизода участия женщин в обороне Марселя 1524 г. есть и литературные аллюзии на главную тему этой главы: если тела и доблесть горожан заменяют городские стены, то еще более действенна добродетель горожанок. Плутарх в трактате «О добродетели женщин» рассказывает, что женщины,

поднимая свои юбки, отгоняют врага видом своих интимных частей. Христианская идея, что тело – это камень, а женское тело – крепость, нашло отражение у Кристины Пизанской в «Книге о граде женском» (1401), где город как раз выстроен из тел дам. Еще ближе к Рабле «Защитник дам» (опубл. в 1530) Мартина ле Франка (1410–1461), где укрепленные стены – это «настолько прекрасные алмазы, что пушки их не могут разрушить». Текст Рабле сатирически перерабатывает эту аллегорическую концепцию. История про льва и лиса имеет параллель не в известной басне Эзопа, где хитер оказывается именно больной лев (к которому лис отказывается заходить в пещеру), а у Плутарха в «Жизни Лисандра», 7: Лисандр, которого Плутарх называет лукавым (букв. панургом) софистом, равно относился к правде и лжи и считал, что вместо силы иногда стоит пользоваться хитростью, а на упреки в том, что так не подобает поступать потому что Геракла, отвечал «где львиная шкура коротка, там надо подшить лисью».

...что ответил Агесилай, когда его спросили, почему великий лакедемонский город не обнесен стеною? Указав на его жителей и граждан, искусенных в ратном искусстве, сильных и хорошо вооруженных, он воскликнул: «Вот стены города!» – Эразм, «Апофтегмы», «Агесилай», I, 30, прямая цитата у Рабле; также ср. Эразм, «Адагии», III, iv, 7 «Стены железные, не земляные».

...И молния-то в <городские стены> никогда не ударит. – Известный случай удара молнии в городскую стену – это знамение рождения Августа (Светоний, «Жизнеописание Августа», 94, 2: «В Велитрах некогда молния ударила в городскую стену, и было предсказано, что гражданин этого города когда-нибудь станет властителем мира. В надежде на это жители Велитр и тогда и потом не раз воевали с римским народом, едва не погубив самих себя; но последующие события показали, что это знамение предвещало могущество Августа»; это далеко не единственный случай появления молнии в жизни Августа).

...нес в переметной суме, вроде Эзоповой, двух девочек по третьему, от силы – по четвертому годичку, одну – впереди, другую – сзади. – Эразм, «Адагии», I, vi, 90: «Мы не видим ничего в суме, которая на спине». Такая же цитата, как у Эразма, есть у Катуллы (XXII, 21), чуть иными словами у Персия, «Сатурны», IV, 23–24, и Горация, «Сатурны», II, iii, 299.

...все полезные вещи изобретаются в свое время. – Высказывание Фалеса (Диоген Лаэртский, «Жизни знаменитых философов» I, i, 17/35): σοφώτατον χρόνος: ἀνευρίσκει γάρ πάντα «время мудрее всего: оно находит все». Также у Эразма, «Адагии», II, iv, 17 «Время все открывает».

Глава XVI

Глава является как бы комментарием к имени Панурга («способный на все»), в этом Рабле опирается на двух персонажей – Тиля Уленшпигеля и Сингара из «Бальдуса» Фоленго.

...Панург был мужчина лет тридцати пяти, среднего роста, не высокий, не низенький, с крючковатым, напоминавшим ручку от бритвы носом, любивший оставлять с носом других, в высшей степени обходительный. – Портрет создан на основе портрета виконта Луи II де Ла Тремуйль (1460–1525), каким он представлен в книге Жана Буше «Панегирик рыцарю без упрёка» (Jean Bouchet, *Le Panegyric au chevalier sans reproche*, 1527).

...Безденежье – недуг невыносимый. – Популярная пословица, например, приводится у Фабри (Fabri) в «Великом и истинном искусстве полной риторики» (1521, р. 85).

...«а в сущности, чудеснейший из смертных». – Клеман Маро (1496–1544), «Послание королю по случаю того, что автора обчистили» (1531), 29.

...*Deus det.* – «Бог да ниспошлет (нам мир свой)» (лат.), фраза из молитвы после трапезы.

...Однажды, заметив, что в Большом зале суда. – Таковую же шалость (сшил одежды друг с другом, чтобы человек случайно разделся) сделал и Сингар в «Макаронических историях», V Теофила Фоленго (также см. и раздел II, приведен в издании «Пантагрюэль» Смита, с. 291–292).

...*Де Аллиако.* – Петр д'Альи (1350–1425), философ и богослов, принадлежавший к высшему управлению папского совета. Автор комментариев к «Сентенциям» Петра Ломбардского, «Предположений» (*Suppositiones*) и «Нерешаемых (задач)» (*Insolubilia*).

...пальцы у него были гибкие, как у Минервы или же у Арахны. – Согласно Овидию, «Метаморфозы», VI, 5–145, Арахна столь ловко пряла, что Минерва, побуждаемая завистью, превратила ее в паука.

Глава XVII

Основой сюжета главы (кража Панургом церковных денег) стал такой же эпизод из «Макаронических историй» Фоленго, но Рабле его немного видоизменяет, заставляя Панурга наживаться не просто на подношениях, а на индульгенциях.

...у меня есть приبلудные шесть с половиной су. – В оригинале «су, которые не видели ни отец, ни мать», такая же фраза есть в «Адвокате Патлене», 216. Кроме того, есть параллель у Вергилия, «Эклоги», III, 33, «Строгий отец у меня и придира мачеха дома» (пер. С. Шервинского).

...*Centuplum accipies*. – Мф 19. 29, *centuplum accipiet* «получит во сто крат» (тот, кто оставит ради Христа все).

...*Diliges Dominum u Dilige*. – Втор 6. 13, *diliges Dominum* «возлюби Господа» (более мягко, чем повелительное *dilige*); Мк 12. 31, Лк 20. 41 и Мф 20. 39, *dilige proximum* «возлюби ближнего».

...три тысячи из этих денег я израсходовал на бракосочетания <...> древних, беззубых старух. – Геродот, I, 196, о свадебных обычаях у вавилонян, когда красивых выдавали замуж за плату со стороны жениха, а на вырученные деньги выдавали замуж некрасивых и калек (т.е. платили уже жениху).

...отдельные места из «Сентенций». – Речь идет о «Четырех книгах сентенций» схоласта XII в. Петра Ломбардского, своего рода энциклопедии богословия.

...Что же, по-вашему, почетнее: воздух или земля? – Плутарх, «Моралии», VI, 36, 3, «Достаточно ли порочности для несчастья?» Обсуждая вопрос о важности земных богатств для счастья, Плутарх приводит в пример Диогена, Кратета Фиванского, а также Феодор из Кирины (или Феодора-атеиста). «Возможно, (кто-либо) прибьет человека к кресту или посадит его на кол? И какая разница от этого будет Феодору, гнить над землей или под землей?»

Глава XVIII

Спор между Пантагрюэлем / Панургом и Таумастом, изложенный в главах 18–20, имеет под собой несколько оснований. В первую очередь, идея общения знаками, вероятно, происходит

из популярного анекдота, который юрист Аккурсий излагает как правдивую ситуацию в своей глоссе к «Пандектам» под названием «О происхождении права» (Dig.i, tit. 2, за что его не раз высмеивали). Речь о том, что греки отправили в молодой еще Рим ученого узнать, могут ли римляне воспринять идеи права, а те выслали ему навстречу глухонемого. Ученый-грек принял простые знаки и жесты этого римлянина за нечто многоосмысленное и заключил, что римляне весьма способны в отношении права. Об общении знаками и как загадочно оно выглядит со стороны пишет Агриппа в трактате «Об оккультной философии», II, 16: сперва ему казалось, что знаки, описываемые в книгах о волшебстве, либо безумны, либо связаны с демонической силой, но затем он догадался, что это всего лишь способ жестами показать числа. Также об этом (точнее, о танце как знаке) – у Лукиана, «О танце», 62–63. Возможно, Рабле отчасти порицает попытки познать не Писание, а бесконечность Вселенной (в форме чисел или чего-то подобного), так как это превосходит силу человеческого ума. Об этом пишет и Эразм, ссылаясь на Притч 25. 27: «домогаться славы не есть слава» (буквально «ловец величия будет задавлен славой») и Ис 40. 23 буквально «Тот, Кто сделает ловцов тайн такими, словно они не князи земные, сделает их словно бы пустыми».

...*Таумаст.* – Θαυμαστός (греч.) «удивительный, чудный», по звучанию имя этого героя-англичанина напоминает распространенное английское имя Томас, поэтому персонажа часто идентифицируют с Томасом Мором, автором «Утопии».

...*Известно, что Платон <...> заметил, что когда бы мудрость и наука приняли телесные, зримые очертания, то весь мир был бы повергнут в полное смятение.* – Платон, «Федр», 250 d: «разумение недоступно зрению, иначе разумение возбудило бы необычайную любовь, если бы какой-нибудь отчетливый его образ оказался доступен зрению».

...*царица Савская, приходившая от пределов Востока и моря Персидского увидеть дом Соломона и послушать мудрости его.* – 3 Цар 10. 1–13, 2 Пар 9. 1–12, также Мф 12.42 (слова Христа) «Царица южная восстанет на суд с родом сим и осудит его, ибо она приходила от пределов земли послушать мудрости Соломоновой». Согласно исследователю М.А. Скричу в иконографии XVI в.

Соломон и царица Савская изображались обменивающимися знаками (М.А. Screech, Rabelais, Лондон: 1979. – Р. 130).

...Анахарсис, пришедший из Скифии в Афины, чтобы увидеть Солона. – Элиан, «Пестрые рассказы», V, 7; Диоген Лаэртский, «О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов», I, 8, 3.

...Пифагор, посетивший прорицателей мемфисских <...> Платон, посетивший магов египетских и Архита Тарентского <...> Аполлоний Тианский, достигший гор Кавказа (далее перечисляются многие другие места) <...> стекались ученые люди в Рим, чтобы повидать и послушать Тита Ливия. – О них всех сказано у бл. Иеронима в «Письме к Павлину. Об изучении священного Писания», причем географическое перечисление мест, через которые ехал Аполлоний Тианский, является прямым переводом Иеронима. Безусловно, все эти эпизоды упоминаются и у Диогена Лаэртского, у Порфирия в «Жизни Пифагора», у Филострата в «Жизни Аполлония Тианского», Плиния в «Письмах» и т.п.

...как намеревался диспутировать в Риме Пико дела Мирандола. – Повторная отсылка к 900 тезисам Пико дела Мирандолы.

...я хочу диспутировать только знаками, молча, ибо все эти предметы до того трудны, что слова человеческие не выразят их так, как бы мне хотелось. – Аполлоний Тианский хранил молчание пять лет, общаясь только знаками; того же требовал от своих учеников и Пифагор.

...найти решение на дне того неисчерпаемого кладезя, в котором, как сказал Гераклит, таится истина. – Здесь, а также в третьей книге (глава 37) Рабле приписывает Гераклиту высказывание, традиционно относимое к Демокриту (Диоген Лаэртский, «О жизни...», IX, 11 «Пиррон»: «Демокрит говорит: <...> По существу мы ничего не знаем, ибо истина – в глубинах», ср. Цицерон, «Академики», I, 12, 44 «как говорил Демокрит, “истина сокрыта в бездне”»).

...Анаксагора *Peri semion*. – В отличие от большинства остальных пар «автор – книга», такое произведение «О знаках» Анаксагора неизвестно.

...Инария *Peri arphata*. – Инария, «О неизреченном», неизвестный персонаж.

Глава XIX

...прокаженный может быть по-своему счастлив, как то некогда открыл нам Господь. – Лк 16. 19–31, аллюзия на притчу о богаче и нищем Лазаре.

...он поднял обе руки, три главных пальца сжал, затем пропустил большие пальцы между указательными и средними, мизинцы же вытянул во всю длину и поднес к лицу Панурга <...Панург> приставил ноготь указательного пальца левой руки к ногтю большого пальца той же руки, так что внутри образовалось как бы колечко. – Эти жесты можно найти в трактате Беды Достопочтенного «О счете и разговоре посредством пальцев рук» (Венеция, 1525), они означают цифры или иные, тайные, знаки.

...поднял правую руку и сложил вместе кончики пальцев, а левую приложил к груди. – Согласно трактату «Об оккультной философии» Агриппы этот жест означает 20 тыс.

Глава XX

...*Et ecce plus quam Salomon hic.* – Мф 12. 42, Лк 11. 31 «и вот, здесь больше Соломона» (о Христе и Его мудрости). Гуманисты считали царя Соломона предтечей Христа; Пантагрюэль и в этом эпизоде, и в эпизоде разрешения судебной тяжбы оказывается выше Соломона. В контексте интересов Рабле немаловажно, что Соломона среди прочего считали открывателем философского камня (см., например, Бонавентура Деперье, «Новые развлечения и веселые эмблемы» (1558), XIII).

...*non est discipulus super magistrum.* – Мф 10. 24; Лк 6. 40 «Ученик не выше учителя», ср. Ин 13. 16.

...*Sicut terra sine aqua.* – Пс 142. 6 «душа моя – к Тебе, как жаждущая земля».

Глава XXI

Глава написана под влиянием платонической и петрарковской поэзии, в начале XVI в. появляется сразу несколько сборников: «Корабль добродетельных женщин» Симфорьена Шампье (1503); «Азоланские беседы» Пьетро Бембо (1505); «Книга о при-

роде любви» Марио Эквиолы (1525, комментарий к общим местам и стилю любовной поэзии римлян, греков, провансальских жонглеров и т.п.). Панург подражает изысканному стилю, но наполняет его почти обценным содержанием.

...*Отыскать таких красоток, / Нрав которых был бы кроток.* – Общеизвестное выражение, использующее прием, ставший популярным в поэзии XVI в. – *adynaton* («невозможное»). Он восходит к античности, но был очень распространен в итальянской поэзии Кваттроченто (например, у Мориса Сэва в «Делии», XVII «Скорее разойдутся Рона и Сола, / Чем мое сердце разъединится с твоим»).

...*Панург, засунув в рукав большой кошелек с дворцовыми экю и жетонами.* – Кусочки дерева, которые красили «под монету» и которые служили фишками. Положить их на полу перед идущим придворным было распространенной шалостью пажей. На жадность таких людей намекает еще Гораций, «Послания», I, xvi, 63 «припавший к дороге / Скрыга, который гроши, оброненные там, поднимает» или Персий, «Сатиры», V, 111, «Можешь ли мимо пройти ты в грязь засевшей монеты?»

Глава XXII

...*нашел суку в течке.* – В оригинале *lycisque* – видимо, тип собаки (помесь волка и собаки), а имя позаимствовано у Вергилия, «Буколики», III, 18 «залаяла громко Лициска» или Ювенала, «Сатиры», II, vi, 123, «всем отдавалась под именем ложным Лициски» (то же имя повторяется у Бонавентуры Деперье в приписываемом ему «Кимвале мира» (1537), IV).

Глава XXIII

История войны с дипсодами, которая начинается в этой главе, перекочевала сюда из «Великих хроник великанов».

...*как некогда были унесены Енох и Илия.* – О вознесении патриарха Еноха и пророка Илии см. Быт 5. 22 и 4 Царств 2. 11. В более поздних изданиях Рабле заменил библейских Еноха и Илию на Ожье и Артура – персонажей рыцарских романов.

...*Маротус дю Лак*. – Имя-компиляция? Marot + Lancelot du Lac?

...*король Фарамонд*. – Согласно некоторым историографам первый король Франции (V в.). В 1527 г. приятель Рабле Жан Буше (Jean Bouchet) опубликовал «Древние и новые генеалогии французских королей и короля Фарамонда с их эпитафиями и изображениями».

Глава XXIV

История с фальшивым камнем в кольце и надписью «Лама савахфани» (Мф 27. 46) неоригинальна: то же самое излагается в ХLI новелле «Новеллино» Мазуччо Гвардати (1476), но там герой возвращается к возлюбленной. Подобный же сюжет встречается и у Бонавентуры Деперье в «Новых развлечениях» (1558), СХХIII. Также важной темой здесь является тема прощания / расставания с дамой. В 1529 г. в Париже в рукописном виде ходил текст «Изящных расставаний с дамами Парижа», который описывал прощания с женщинами легкого поведения и который приписывали Клеману Маро. Маро отказался признать авторство и в 1529 г. выпустил два произведения, как бы «заглаживающие вину»: «Послание с извинениями Маро, которого обвинили в создании кое-каких Расставаний в ущерб лучшим дамам Парижа» и «Дамам Парижа, которые не захотели принять предыдущее послание в качестве оплаты за обидное произведение “Шесть парижских Дам Маро”». Помимо расставания в конце главы спутники Пантагрюэля прославляют каждый свою доблесть, что в свою очередь уходит корнями в «Морганте» Пульчи и «Макаронические истории» Фоленго.

...<различные упомянутые Панургом способы проявления тайнописи> – См. книгу Ключик и толкование содержания и пяти книг о полиграфии и общей каббалистической письменности, Париж: Ж. Кервер, 1561, где упомянуты многие приведенные здесь способы.

...*здесь кроется та самая хитрость, о которой говорится у Авла Геллия*. – Авл Геллий, «Аттические ночи», XVII, 9. Спартанцы, обмотав папирусной лентой палку, писали сверху вниз на этом «цилиндре». Адресат наматывал ленту на точно такую же палку и таким образом мог прочесть письмо.

...напомнил ему прощание Энея с Дидоной. – Вергилий, «Энеида», IV.

...совет Гераклида Тарентского. – Этого античного врача-эмпирика упоминает Диоген Лаэртский, «О жизни философов», V, и несколько раз цитирует Гален, но именно такого совета у него нет.

...дабы не уподобиться афинянам, которые сперва действовали, а потом уже совещались. – Эразм, «Адагии», I, viii, 44, «Опрометчивое безрассудство афинян», где он ссылается на Аристофана, «Облака», 585. По одной из версий, «безрассудство» наслал на афинян Посейдон, поссорившийся с Афиной, и даже она не смогла с ним совладать, но как покровительница города просто старалась приводить к благому исходу все результаты этого «безрассудства».

...я веду свое происхождение от Зопира. – Перс, изуродовавший себя, чтобы сойти за перебежчика. Эразм, «Адагии», II, xx, 64 «Таланты Зопира».

...я веду свое происхождение от Синона. – Синон убедил троянцев завезти к себе в горол троянского коня, о чем Вергилий, «Энеида», II, 57–198.

...лошадка Паколе. – Паколе – имя лошади Валентина, главного героя романа «История двух смелых и благородных рыцарей, Валентина и Орсона, племянника короля Пепина», или же имя гнома, который изготовил эту лошадь из дерева, и она могла скакать со сверхскоростью.

...я веду свое происхождение от амазонки Камиллы. – Вергилий в «Энеиде» (VII, 808–811) пишет, что ее походка была столь легка, что она могла пройти по полю, не примяв ни единого колоска.

Глава XXV

...виновата масленистость морской воды, ведь морская вода всегда бывает жирная. – Плутарх, «Застольные беседы», I, ix, 3 (105), «все жирное мало поддается отмыванию и производит пятна, а морская вода жирна, то в этом и состоит, скорее всего, причина того, что моет она плохо. А что морская вода жирна, об этом говорит сам Аристотель: ведь соль содержит жир, и ее добавка улучшает горение светильников; если плеснуть морскую воду в огонь, то она и сама в нем вспыхивает, и никакой другой воде не свойственна такая горючесть».

Глава XXVI

...*Клянусь чревом святого Обжория.* – В оригинале St. Quenet, бретонский святой, чьи атрибутом был гусь. Исследователь Регис полагает, что Рабле таким образом хотел намекнуть на клятву Сократа «клянусь гусём!» и, соответственно, здесь отсылка к Филострату, «Жизнь Аполлония Тианского», VI, 19, и далее.

...*Эпистемон нимало не медля смастерил во имя девяти муз девять деревянных вертелов античного образца.* – Вергилий пишет о палках из ореха («Георгики» II, 396, «Потрох будем потом на ореховом вертеле жарить»), Овидий – об ивовых («Фасты» II, 363 «Тут, покамест жрецы потроха натыкают на прутья / Ивы»).

...*Все будут кататься, а я буду осла водить?* – Аллюзия на древний обычай сажать на осла задом наперед оскорбленного мужа провинившейся жены и водить «обоих ослов» по округе. Например, об этом Гийом Кокийяр в «Монологе париков» (II, 278): «всякий этим занят, а осла вожу я».

...*Qui potest capere capiat.* – Мф 19. 12, «не все вмещают слово сие, но кому дано», игра слов на оттенках значения глагола *capio* (хватать, брать, вмещать).

...*Их меньше, чем было у Ксеркса, ибо его войско насчитывало триста тысяч воинов, если верить Геродоту и Помпею Трогу, а между тем Фемистокл с горсточкой бойцов разгромил Ксеркса.* – Геродот, «История», VII, 186 (150), пишет о общем количестве войска Ксеркса 5 282 220 человек, из них 2 641 610 воинов; Помпей Трог во «Всеобщей истории» (II, xx, 18) называет цифру в 700 тыс. воинов и 300 тыс. человек обоза. Редкий случай, когда Рабле не преувеличивает, а преуменьшает цифры.

Глава XXVII

В данной главе отразилась любовь XVI века к трофеям в античном стиле (самый классический из которых, конечно, трофей Энея после убийства им Мезенция, Вергилий, «Энеида», XI, 6–16), ср. описание у Алессандро Алессандри, «Весёлые деньки» (1522), I, 22, и у Франческо Колонны в «Любовном борении во сне Полифила» (1499).

...словно Фабий или Сципион. – Имеются в виду Фабий Кунктатор, Сципион Африканский и Сципион Эмилиан, одолевшие Ганнибала.

...журавли ведут с (пигмеями) непрерывную войну. – Гомер, «Илиада», III, 6, «Крик таков журавлей раздается под небом высоким, / Если, избегнув и зимних бурь и дождей бесконечных, / С криком стадами летят через быстрый поток Океана, / Бранью грозя и убийством мужам малорослым, пигмеям». Также битва журавлей и пигмеев упоминается у Аристотеля в «Истории животных», VIII, xii, 3.

Глава XXVIII

Образ Пантагрюэля в данной главке близок образу Геракла у Боккаччо в «Генеалогии богов» (f. 216 v.), встречается немало классических формул из рыцарских романов, например, «Но оставим Пантагрюэля с его апостолами и поговорим о короле Анархе и его войске»; «А теперь возвратимся к доброму Пантагрюэлю и расскажем».

...крикните во весь свой громоподобный голос. – В издании Доле добавляется «пугающий, как голос Стентора» (аллюзия на «Илиаду», 785).

...потоп был бы еще страшнее, чем при Девкалионе. – Девкалион, сын Прометея, и его жена Пирра – единственные люди, кто остался после потопа (Овидий, «Метаморфозы», I, 318).

...Они умерли лютой смертью. Смотрите, сколько крови! Однако они ошибались – при свете пылающих шатров и бледном сиянии луны они приняли мочу Пантагрюэля за кровь врагов. – 4 Царств 3. 22–23, «Поутру встали они рано, и когда солнце воссияло над водою, Моавитянам издали показалась эта вода красною, как кровь. И сказали они: это кровь; сразились цари между собою и истребили друг друга; теперь на добычу, Моав!»

...О моя Муза, о Каллиона, о Талия! – Несвоевременное призывание Муз, пародия на классические эпические образцы.

Глава XXIX

На эпизод битвы Пантагрюэля с великаном Вурдалаком, видимо, повлияло сражение Роланда с гигантом Феррагусом, изло-

женное в хронике Псевдо-Турпина, перевод которой на французский вышел в 1527 г. («Хроника и история, созданная и составленная его преподобием отцом Турпином») и которого Рабле упоминает в главе. Роланд убивает Феррагуса ударом в пупок.

...подобно тому как Эней вынес отца своего Анхиза. – Отец римского героя был наказан Юпитером за то, что похвалялся своей связью с Венерой; по одной из версий, громовержец наслал на Анхиза паралич.

...Давид без особых усилий убил Голиафа, ну а я-то справился бы с дюжиной таких, как Давид: ведь он тогда еще был маленький за...нец. – 1 Царств 17. 33, «И сказал Саул Давиду: не можешь ты идти против этого Филистимлянина, чтобы сразиться с ним, ибо ты еще юноша, а он воин от юности своей».

...Сам Геркулес не решался идти против двоих. – Эразм, «Адагии», I, v, 39, «И Геракл не решался идти один против двоих». Имеется в виду помощь Иолая, которого Геракл задействовал в борьбе против Лернейской Гидры, когда на него также напал Рак.

...Человек стоит столько, во сколько он сам себя ценит. – Плиний, «Письма», I, 3, 5, «Будь для себя такой (ценности), какой бы ты виделся со сторонними другими, как если бы самому себе».

...Вурдалак между тем вышел на Пантагрюэля с палицей из халибской стали. – О халибской стали пишет Вергилий, «Георгики», I, 58, «Энеида», VIII, 421; X, 174. Согласно Ксенофону и Страбону, Халибы были воинственным народом с Понта (Халдеи).

...ибо в такого рода деле Ты не желаешь иметь никаких других помощников. – 1 Кор 3. 9 «Ибо мы соработники у Бога».

...Ты, кому подвластны тысячи тысяч сотен миллионов ангельских сил. – Мф 26. 53, «или думаешь, что Я не могу теперь умолить Отца Моего, и Он представит Мне более, нежели двенадцать легионов Ангелов?»

...каковую твою кару испытал на себе стан Сеннахериба! – 4 Царств 19. 35–36, «И случилось в ту ночь: пошел Ангел Господень и поразил в стане Ассирийском сто восемьдесят пять тысяч. И встали поутру, и вот все тела мертвые. И отправился, и пошел, и возвратился Сеннахирим, царь Ассирийский, и жил в Ниневии».

...Нос fac et vinctes, то есть: «Делай так – и победишь». – Смешение двух высказываний: Нос signo vinctes («Этим символом / знаком победишь») на кресте, явившемся имп. Константину (Евсе-

вий, «Жизнь Константина», 28–30), и *Nos fac et vives* («так поступай, и будешь жить»), из беседы Христа с законником, который спросил, что надо делать, чтобы унаследовать вечную жизнь, Христос сказал, что надо поступать по закону, который сам же законник по Его просьбе и привел (любить Бога и ближнего), далее законник лукаво спрашивает, кто его ближний, и следует притча о добром самарянине (Лк 10. 28).

...диким криком он нагонит на него страху, как учили лакедемоняне. – Плутарх, «Сравнительные жизнеописания: Ликург» 22, «царь <...> приказывал играть Касторов напев и одновременно сам затягивал походный пеан». Этот напев упоминается и у Ксенофонта, («Лакедемонская полития» 13, 8), и у Пиндара.

Глава XXX

Чудесные исцеления – одна из тем средневекового эпоса, например, см. «Фьерабрас и Четыре сына Эмона». Кроме того, Эпистемон здесь исполняет классическую функцию эпического героя – сходит во ад (ср. «Одиссея», X, «Энеида», IV). Изменение посмертной судьбы героев есть у Лукиана в «Мениппе, или Некиомантии».

...Вдруг Эпистемон вздохнул, потом открыл глаза, потом зевнул, потом чихнул, потом изо всех сил трахнул. – Ср. 4 Царств 4. 35 (воскресение сына сунамитки) и 3 Царств 17. 21 (воскресение пророком Илиёй сына вдовы).

...Ксеркс торгует на улице горчицей. – В этом списке персонажи античной и средневековой литературы, т.е. лица вымышленные, соединены с реальными.

...Кайет и Трибуле. – шуты французских королей Людовика XII и Франциска I.

...у стены, на которой был намалеван антонов огонь. – Антонов огонь изображали на стенах больниц, где содержались больные гангреной.

Глава XXXI

...Казалось, что вернулись времена Сатурна – т.е. золотой век.

...когда те, выйдя из Египта, переходили через Чермное море. – Исх 13. 18, ничего не говорится об этом «отменном порядке». Чермное море – Красное море.

...Нужно ковать железо, пока оно горячо! – Карл Орлеанский, «Рондо», 181.

...зеленый соус. – Острый соус из щавеля, широко использовался во времена Рабле и ранее (например, упоминается Боккаччо в «Декамероне», VIII, 2, и в «Макаронических историях», I, Мерлина Коккая (Теофила Фоллонго).

...Бери выше: соль-ре-до! – В оригинале «соль-соль-ре-до», ср. Лоренс Стерн, «Тристрам Шенди», VI, 10, «я торжественно заявляю, что будь я Ослом, я бы орал соль-соль-ре-до с утра и до ночи».

Глава XXXII

Эпизод с походом внутрь рта позаимствован у Лукиана, «Правдивая история» I, 30–40.

...накрыл всех, как наседка цыплят. – Ср. Мф 23. 37, «сколько раз хотел Я собрать детей твоих, как птица собирает птенцов своих под крылья, и вы не захотели!»

...я, рассказчик правдивых этих историй. – Как и у Лукиана в «Правдивой истории», рассказчик настаивает на истинности рассказа.

...один добрый человек, сажавший капусту. – Ср. Лукиан, «Правдивая история», I, 33, где рассказчик также встречается человека, сажающего овощи.

...в Ларинге и в Фаринге, двух больших богатых торговых городах. – Названия от греч. *larunx* «гортань» и *pharynx* «глотка», части тела, которые впервые отдельно обозначил Гален в «De usu partium», которые раньше, у Аристотеля, считались единым органом.

Глава XXXIII

...*побольше того (шара), что украшает памятник Вергилию в Риме.* – Видимо, имеется в виду *gnomon*-obelisk, установленный Августом на Марсовом поле (Плиний, «Естественная история», XXXVI, 10, 15), впоследствии перенесен на площадь Монтечиторио (в 1792 г.). Согласно Плинию, отличительной особенностью памятника было наличие большого позолоченного шара наверху, таким образом, obelisk служил солнечными часами. Атрибуция его Вергилию, считавшемуся в Средние века «волшебником», не удивительна.

...*Болота Камарины.* – Эти болота находились на Сицилии (Вергилий, «Энеида», III, 700).

...*Зловонное Сорбонское озеро, которое описывает Страбон.* – Здесь использована излюбленная школярами и гуманистами шутовская этимология: слово «Сорбонна» рассматривалось ими как производное от названия этого озера, которое у Страбона в «Географии», 16, называется Сербонис (Serbonis).

Глава XXXIV

Глава, также написанная под влиянием Лукиана (особенно – упоминание «ужасающей истории» и путешествия на Луну). Интересно, что перевод на французский «Правдивой истории» Симона Бургойна (Simon Bourgoyn), вышедший в 1529 г., был снабжен в конце книги «Речью грека Лукиана против клеветы, злословия, обмана и ложных доносов» (ср. концовку главы и обличения Рабле).

...*Et Curios simulant, sed bacchanalia vivunt.* – «И те, что себя выдают за Куриев, на самом деле – вакханты» (лат.), Ювенал, «Сатиры» II, 3. Курий Дентат – типичный образ древнего римлянина.

Составление А.В. Журбиной

ПУБЛИКАЦИИ

В.В. Розанов

ТАЙНА. ИЗ ЗАПИСНОЙ КНИЖКИ ПИСАТЕЛЯ (Главы XVII–XXV)

В истории розановедения немало загадок. Не все его рукописи найдены. Недавно в Российском государственном архиве литературы и искусства обнаружена большая рукопись книги Розанова «Тайна. Из записной книжки писателя» (Ф. 419. Оп. 1. Ед. хр. 170. Л. 1–173).

В 1903 г. П. Перцов готовил рукопись к печати в виде приложения к журналу «Новый Путь» (вместо «Записок Религиозно-философских собраний»). К каждому из 12 номеров журнала в 1903 г. предполагалось давать 2-3 листа приложения этого труда Розанова. Однако замысел не был осуществлен, поскольку руководство журнала (Д.С. Мережковский, З.Н. Гиппиус) понимали, что цензура текст Розанова не пропустит.

Это религиозно-философское исследование Розанова будет впервые опубликовано во 2-м томе Полного собрания сочинений Розанова, 1-й том которого в 2014 г. выпустило петербургское издательство «Росток». Мы предлагаем главы XVII–XXV этого сочинения писателя (всего LXIII главы). Текст печатается по правилам Полного собрания сочинений, в частности с прежним различным написанием слов «мир» и «мір», «всемірний». Кириллова из «Бесов» Достоевского Розанов писал с одним «л». Прямые скобки в тексте принадлежат Розанову.

Текстологическая подготовка осуществлена И.В. Логвиновой. Перевод с греческого выполнен С.В. Суховым. Комментарии А.Н. Николюкина.

XVII

Мне хочется передать читателю мысль мою теми самыми темпами, как она входила в меня; по крайней мере – некоторыми из этих темпов. Это было в 88 году, когда я впервые приехал в Петербург, привезя с собою несколько литературных интересов и не имея никакого личного здесь знакомства. Сцеплением случайностей, однако, первый же шаг мой здесь был в семью полупоэта, полумыслителя, но полного человека; я хочу сказать – полного в бытии своем. Семья уже старела в старших своих членах, и совершенно еще зеленела в младших; полупоэт, как он объяснил, имел время сочинять стихи «только на извощике», т.е. возвращаясь со службы; прекрасная, только что переставшая быть прекрасною, хозяйка дома в такой мере была погружена в заботу «свести концы с концами» в столовых деньгах своих, что очевидно за самым недосугом ей нельзя было схитрить в поступке или слове, притвориться, «сделать вид»; но очевидно было мне, что – помимо этого какая-то удивительная ясность светила из семьи. Все было потно здесь, работно; исполнено нужды, но не истощающей; обилием рождения, которое читалось в целом ряде белых головок, высовывавшихся за обедом из-за тарелок. Была замужняя дочь, разошедшаяся с мужем и вернувшаяся к отцу с чудным ребенком-девочкой; и негодующий отец рвался удержать от замужества другую дочь, которая так мало понимала и даже интересовалась судьбой сестры. В углу кабинета хозяина, на круглой тумбе, стоял чудный по жизненности выражения темно-бронзовый бюст его давно умершей матери. «Работа моего брата, за которую он получил премию в Академии художеств». Я этого брата увидел в канун нового года, еще крепкого и юного почти, когда с выводком взрослых мужественных же детей он вошел, чтобы встретить «12 часов» у старшего летами и положением брата-поэта. Захваченный обилием, я почти забыл, зачем приехал, и только 4-го января, накануне выезда в обратный путь, он повез меня к знаменитому и увенчанному поэту, для бесцельного и, может быть, интересного знакомства, может быть для нужного знакомства.

Поэт кашлял и был в домашнем пальто; мы прошли залу, где посреди передней стены на белой и, вероятно, мраморной тумбе стоял мраморный же бюст поэта; кабинет был сейчас направо;

и множество никогда не виданных мною предметов показало, что он много и внимательно путешествовал. Кашель часто прерывал беседу, и при всех усилиях теперь, но может быть и тогда бы, я ничего не могу и может быть не мог бы из нее вспомнить; только когда речь случайно зашла о роли христианства в истории, я, занятый чрезвычайно тогда этою темою, что-то заговорил, но полупоэт остановил меня, чтобы я сперва выслушал. Я выслушал, и в это время забыл, что сам хотел сказать. Предмет беседы вероятно сменился; вероятно зашла речь о сочинениях, или, также может быть, о старости; но я услышал и стал внимательно слушать, когда поэт заговорил о смерти...

Это, однако, оказалось не действительная смерть, но стихотворение о смерти, которое раньше, чем напечатать, он имел неблагоразумие показать нескольким навязчивым «друзьям». Дурная сторона этого заключалась в том, что они списали текст, между тем как он не был окончательно поправлен. «Все усилия я потом употребил, чтобы собрать эти экземпляры, заменяя их печатными; но кто же может поручиться, что в свою очередь у них не списывали; и не только возможно, но и вероятно, что после вашей смерти разные любители литературной библиографии откроют такие ваши стихи, которые из могилы заставят вас покраснеть...» Он был так стар и хил, что «как бы уже из могилы». Подали чай и при нем хлеб на подносе, и вот мне показалось, что и самый хлеб как-то необыкновенно черств и хил; «как бы из могилы»; и мне показалось, что «из могилы» выглядывают и золотые рамы, с иностранными пейзажами, на стене, перед которою я сидел.

Великий саркофаг с шуршащими около него мышами тления; я вспомнил ряд беленьких головок за обеденным столом, которые не хотели и не умели замолчать, как ни убеждали их, и даже чувствительно, что «сперва нужно выслушать». Я спросил себя, т.е. внутри шуршащего мышами саркофага, почему каждая из этих головок не может быть рассматриваема как томик чудных стихотворений, действительно написавшихся, и которые будут прочтены, изучены со временем, и притом действительно, но только не сейчас и не нами, но когда мы уже будем не аллегорически, а в самом деле, тлеть. «В самом деле» и «не в самом деле...» <Зачеркнуто карандашом. Не без необходимости, по связи с главной

мыслью, я упомянул об угасающих, о пробуждающихся менструациях.> Это – «в самом деле», в самой природе, от самих небес

Восторг внезапный ум пленил

т.е. порыв, но какого-то действительного вдохновения, и из которого рождается действительная поэма-младенец, которая наполнит особенностями своего течения, своим тембром, цезурами, рифмою, не говоря уже о содержании, великое множество голов человеческих, и некоторые из них также заставит закружиться, тогда как очень много еще иных только раздосадует. Напротив, неудавшаяся редакция, но уже к несчастью писавшаяся, есть в самом деле достойный слез выкидыш, а та редакция, на которую поэт не мог нарадоваться, т.е. как он вероятно чувствовал, исполненная жизни и движения бессмертных, есть в точности правильно рожденный плод; однако с различием, что – «не в самом деле». Жизнь *in verbo*¹ есть вторая и подражательная, которая лишь несовершенно и условно-нужно воспроизводит то, что расцветает красками и ароматом... из стебля лилии, из этой прекрасной «бабушки», которая «перестала теперь танцевать», потому что у ней «уже есть внучка». Здесь есть равноценность, равнозначительность; есть, собственно, даже одно и то же, но относящееся между собою как свет лунный и солнечный, как «любовь» Сенеки к чувству Ромео и Юлии, и, наконец, как заботы филантропа о бедных относятся к заботе, памятником которых остались эти слова:

О, Иерусалим, Иерусалим! Сколько раз хотел я собрать детей твоих, как птица собирает птенцов; но все не захотели...

XVIII

Но аналогия может быть продвинута, т.е. она в самом деле коренится и может быть прослежена – глубже. Мы вспоминаем плоское наблюдение французов: *le mariage est tombeau de l'amour*², о котором заметили уже, что в нем есть истина. Поэт

¹ В словах (лат.).

² Брак – могила любви (фр.).

в тлене забот о списанной, ранее чем она удалась, редакции, мне показался именно бедною tombeau, которая осталась пустынно от человека над тремя томиками действительно живых стихотворений:

Восторг внезапный...

о нем уже нельзя сказать, что он

...ум пленил

как только он вылился в стихах, прозвучал в струнах; плененное освободилось, т.е. душа увяла частично и временно, относительно этого именно «восторга». И точно так же шопот Юлии

Тс, тс... Ромео, здесь ты?

переходит в совершенно обыкновенный и громкий, не затаивающийся более в волнении, разговор вечером того дня, об утре которого так хорошо поет Офелия:

*Занялась уже денница;
Валентинов день настал;
Под окном стоит девица –
«Спишь ли, милый? или встал?»*

*Он услышал, встрепенулся
Быстро двери отворил;
С девой в комнату вернулся
Но не деву отпустил.*

Самая тенденция затаивания, которую мы наблюдаем в природе относительно всего многоценного, есть собственно инстинкт самосохранения всего по крайней мере живого в ней. Дать жизнь значит умереть в той самой доле и относительно того самого, чему и в какой доле дана жизнь. И поэтому самое творение, «бара» – мы повторяем еврейский термин, который безотчетно, но многозначительно привыкли употреблять о поэтах – есть акт, решимости на который должно предшествовать глубокое внутреннее сомнение, и лишь по требованию глубочайшей внутренней необходимости оно может переходить, снова повторим термин Библии, в решение:

«Сотворим...»

Вот символ колыбели и могилы; и снова — от цветка лилии и даже до Скинии. Здесь раскрывается мысль аскетизма, этого странного требования, чтобы человек, посвящающий себя молитве в ее усиленной и исключительной степени —

...горе имея сердце

в одном определенном направлении, именно sexual'ного «бара» был совершенно воздержан¹. Здесь, как и относительно затаивания в природе, так плоско и грубо понимаемого, есть также поверхностный и грубый, совершенно аналогичный взгляд. Почему — только в этом отношении? Разве обман и клевета, с их длительными, на годы простирающимися последствиями, не тягостнее? Но в них нет «бара» и не оговорено, что священник, долженствующий на завтра служить литургию, в ночь перед этим не должен ни слукавить, ни на кого-либо солгать. Все простится; все может быть искуплено через покаяние; но для «бара»... что может быть сделано тут покаянием? Молитва завтрашнего дня уже умерла, пролившись сегодня, и завтра таинство литургии будет совершено холодно, как и молитва фарисеев, о которой сказано:

Вы же не будьте, как фарисеи, которые любят становиться на торжищах и перекрестках улиц; и умащают лица свои...

Все будет внешне; «по форме»; как наша беседа в тот памятный вечер с поэтом, при молчаливом и очевидно скуцавшем полупоэте, но полном человеке.

Вот тайна черной, монашеской тени, которую с таким удивлением мы видим проходящую около религии, и вовсе не только христианской, но всякой, какая, возникая на земле, имела о себе какое-нибудь сознание; опыт, опять вековой, может быть тысячелетний, и снова — молчаливый, подметил странное соотношение,

¹ Архиепископ Никанор, в записках своих «Из истории ученого монашества» (Русское обозрение за 1896 г.) записал наблюдение, что в римско-католических коллегиумах чрезвычайно тщательно наблюдают и всеми средствами оберегают от плотского «бара» воспитанников. Мы знаем, какие тонкие наблюдатели католики; понимаем, что в юношах им нужно возбудить религиозный энтузиазм, и знаем также, как легко в этих интернатах прощается лукавство, обман, и едва ли даже практически не преподается.

что именно в этом одном акте как бы умирает душа; не ниспадает, не извращается – это следует помнить, это было бы поправимо покаянием: но она совершенно перестает быть, правда по закону природы человеческой на несколько часов и много – дней. Как бы становится скелетом души, без ее семяточивости в сторону ли устного слова, горящей беседы, подвига на поле битвы (вероятно), великодушного поступка и, наконец – что́ для религии единственно существова́нно – для молитвы. Остается скелет поступков, слов, без всякого

...горе имеем сердце

– к Богу ли, к человеку ли.

И здесь, опять в этом соотношении, лежит объяснение всемірного юродства:

*...Из городов бежал я, нищий
.....в пустыне я живу
Как птицы – даром Божьей пищи*

*Когда же через шумный град
Я пробираюсь торопливо,
То старцы детям говорят
С улыбкою самолюбивой:*

*«Смотрите, дети, на него:
Как он угрюм, и худ, и бледен;
Смотрите, как он наг и беден
Как презирают все его».*

Риторично, но во внешних, по крайней мере, чертах, здесь верно отмечено, что «пророк» есть как бы «выбывший» из міра человек, который не умеет делом отнестись к міру, к которому мір не найдется, как отнестись делом же, поступком, фактом. Он сказал – и нет его; горы потрясены словом, действительно удивительным: но ему если не принесут «враны» пищу, нужно чтобы принес и подал ее кто-нибудь, какая-нибудь вдовица – как Елисею, или даже нищий, бредущий мимо за подаянием. Вечная и наконец удивительная, наконец странная неустроенность жизни присуща была не только ветхозаветному пророку; она свойственна и мудрецу, от

Эпиктета и Сократа до Канта; поэту, как автору приведенного стихотворения и, собственно, всякому, если он истинен, если у него

...горе сердце

И все они, весь этот ряд длинный скитальцев и обыкновенно страдальцев, с потерянным отношением к жизни, на упреки ли, жалость ли, на глубокое ли презрение к себе или страстное сожаление мира, который у них учится и ими мается, могли бы в объяснение своей странной жизни ответить только этим ответным стихом «лика», поющего на литургии

...имамы ко Господу

«Имамы» – и ничего больше; ничего перед этим, ничего потом. «Имамы» – и умер человек, умер до неспособности ответить, что ему нужно; до неспособности сделать простейшее дело, на которое ему указывают и которое он хотел бы, но не понимает, как исполнить; «зрит» и «не видит». Вот всемирное юродство, и также – всемирный гений. То, без чего жизнь человечества была бы тускла; то, с чем она так мучительна. Вожди, не умеющие прокормить себя; но, к удивлению, они именно и есть истинные вожди, накормляющие, напояющие, сохраняющие даже человечество. Нам хочется и эту мысль закончить, как предыдущую, словом Спасителя:

Се, дом ваш оставляется вам пуст...

В применении к явлению, о котором мы говорим и к которому по содержанию эти слова не могут быть отнесены, они в формальной своей части обозначают то странное запустение человека, «дом ваш пуст», все бытие которого сжалось в каплю жгущего сердца глагола и когда стекла она – скиния без завета более, лилия – с опавшими лепестками, «пророк» – берущий подавание из рук брата-нищего; пожалуй – поэт как саркофаг над поправленною, наконец, и действительно удачно поправленною, редакциею благоуханного стихотворения.

*Как под ногой пастуха гиацинт на горах погибает
Сохнет и блекнет в пыли и ничьих не манит уж взоров...*

XIX

Одну из странных особенностей новой цивилизации составляет явление так называемых религиозных «апологий». От времен почти Тертуллиана, т.е. почти от зари христианства, и до наших дней, мы находим в европейской цивилизации не прерывающийся ряд усилий, и частнее – ряд книг, которые имеют своим предметом не разъяснять религию, не прояснять религиозное чувство, не направлять его в надлежащее русло; но – защищать самое существо религии, и, частнее, возбуждать, возрождать религиозное чувство. Это – странный цветок, слабой силы роста, который нуждается в бережных заботах о себе, в усиленном солнце, усиленных поливках. Есть какая-то принужденность, что-то подневольное, в религиозном чувстве новых народов, и бесспорно субъективная сторона этой принужденности, т.е. в совести каждого, многозначительнее, чем внешняя, сказавшаяся в великих объективных фактах преследования, костров, тюрьмы, *index*'ах запрещаемых к чтению книг. Цветок вечно готов упасть; и все великие апологии до известной степени напоминают собою искусственное подклеивание посредством *hummi arabici*¹ лепестков, которые не держатся и не сохраняют формы цветка своею собственно с ним связью. Великих мистиков, как Паскаль, как наш Гоголь, которые очевидно для себя не нуждались ни в какой апологии, можно перечесать по пальцам: это – редкие и исключительные люди, сфинксы какого-то умершего мира, затерявшиеся среди нового и которые стоят в нем не разгаданные, возбуждая удивление и даже недоверие к правде бытия своего, к истине своей религиозности. Удивительное зрелище, т.е. этого недоверия, этих апологий, если в него вдуматься. В последних какое множество аргументаций: «доказательство» космологическое, «доказательство» онтологическое, «доказательство» моральное; их подразделения и варианты; «доказывал» Анзельм Кентерберийский; родился Кант и почувствовал, что ему опять нужно «доказывать». Но доказательства действуют только на мысль; и как продукт мысли, они могут быть мыслью же и разрушены, через какой-нибудь новый «ход» ее, через не предугадываемую теперь комбинацию силлогизмов. Совершенно ясно, что

¹ Гуммиарабик (лат.).

в основе этого, т.е. самой нужды доказывать, лежит отсутствие «касания міров иных», как выразился Достоевский¹, от чего все религиозные явления стали для ^{999.999}/1.000.000 собственно явлениями памяти, или – доверия, уважения; «не спорим – может быть»; «на всякий случай и ничего не теряя – присоединяемся и мы». Религия, среди нового міра, вовсе не имеет в себе того глубокого затаивания, при котором тяготение к предмету затаившемуся тем кажется могущественнее, чем он не приступнее, непостижимее; чем менее, в грубом смысле, он касаем. Евреи, в мистическом трепете, ужасались произносить имя «Иегова» заменяя его всегда другими (эпитетами) «Адонай», «Саваоф», «Елогим»; от чего даже тайна звукового произнесения его затерялась в веках, оставшись только как буквенное начертание²; у нас имя Бога и все, к Богу относящееся – на каждой странице, на всех перекрестках, во всех разговорах; поистине, «произносим имя Господа Бога всуе», и еще: «устами чтем Его, сердцем же далече от Него отстоим». Бог для нас это – слово; манера разговора, привычка тысячелетий; в общем – великая, всеобъемлющая риторика бытия нашего, в которой апологии – только лучший цвет, без всякого однако действительного значения.

Вошел в исторические обзоры рассказ о том, как умирал Вольтер; священник с св. Дарами стоял у его двери, дожидаясь позволения войти; легенда разделяется в утверждении, вошел или нет; но одна версия, именно католическая, утверждает, что вошел, т.е. был допущен; и великий остроумец, перед тем как умереть, причастился, т.е. собственно признал Бога, в этом смысл легенды и источник ее живучести в двух вариантах. Однако несомненно, что Буланже умер без покаяния, застрелившись на какой-то могиле; и печальная весть об этом облетела, смущая многих, Европу. Два человека, замечательный и почти великий, манкировали в своем уважении к религии; и религия, т.е. ее выразители, апологеты и пр., с мучительным стыдом затаивает обиду. Религия существует как *мнение* – это очевидно; и вот отчего отпадение даже одного «мнящего» есть умаление ее, сужение, исчезновение – хоть на чуточку – самого бытия ее. Узор мысли и, точнее, мыслящих о рели-

¹ «Братья Карамазовы» – «из поучений старца Зосимы» – конец.

² Без гласных, которые у древних евреев не писались; от этого и затерялся способ произнесения.

гии умов, где всякая нить изнашиваясь, выдергиваясь, если не заменяется равною новою – уменьшает, так сказать, тело религии.

Отсюда великие и постоянные поиски человека всякою религиозною толпою; сектою, церковью; законы о крещении, смешанных браках; пропаганда, миссии. Сумма верующих есть объем религии. Отсюда эти скрупулезные усилия к распространению религиозного мнения; каждая в интересах религии написанная книга приветствуется во всей Европе; еще надежда, еще опора – очевидно для безнадежного, ни на что в природе вещей, в природе сердца человеческого не опирающегося. Всякое открытие научное тщательно исследуется с этой стороны; рассматривается как внутренности жертвенного животного жрецами древности, читавшими в расположении их будущее и судьбу. «Ignorabimus»¹ Дюбуа-Реймонда оживило все сердца, стало точкою нового счета дней; дарвинизм нанес религии до сих пор болящую и никогда, как многим кажется, не обещающую зажить рану. Явления спиритизма, как они ни смешны², мелочны, противорелигиозны по самому характеру своей пустоты и ничтожества, чего-то скользящего, поверхностного, *касающегося* без всякой даже тенденции пройти глубже, в человека, в душу – однако разрабатываются³ в видах бесспорного и уже фактического доказательства «потустороннего мира». Если бы возможно было, мы все хотели бы верить некоторым нотариальным способом; и собственно никаким другим мы не умеем верить. Вереочки⁴, как-то перепутанные и припечатанные, а потом вот с свободными концами, с коих 1) снята фотография, 2) экземпляр коих, за печатями и подписями хранится в официаль-

¹ «Не узнаем» (лат.).

² Я отказался бы от религии даже действительной и истинной в тот день, когда несомненно было бы доказано, что к ней имеют какое-нибудь отношение спиритические явления (в реальности которых не имею причин сомневаться); и предпочел бы остаться вовсе без всякой религии, полным атеистом. Тот Бог, который обнаружился бы для меня в спиритических явлениях, был бы презренен для меня; я был бы врагом ему, не писал бы его с большой буквы, и вовсе никак не писал бы; игнорировал бы его, хотя бы он меня убил. Такого бога «Соньку Золотую ручку» я убил бы.

³ См. вполне в этом отношении неуважительные книги г. Аксакова.

⁴ Не отвергая этого, мы утверждаем, что это относится к метафизике мира, которая с религиею не имеет ничего общего. Религия начинается не ранее как где начинается *святое*.

ном учреждении – вот наша религия, «столп и утверждение», с которого правда мы не сумели бы сойти. Мы ищем волшебства, когда думаем, что ищем религии.

Но и оставляя в стороне это поверхностное, останавливаясь на серьезном, мы должны признать всеобщим фактом в новом мире, что не человек от Бога, но скорее Бог от человека как-то представляется зависящим:

Трава сельная – прошел день и нет ее

– не она взыскует Бога, лепится к Нему, скорбит о потере Его (в своем ощущении), но, напротив, эту «траву» взыскует Бог, не по состраданию, но по нужде для себя, по необходимости для самого бытия своего. Мы говорим не о внутреннем существе религии, но как она представляется в исторических перспективах, в человеческих усилиях. Нас *манят* к религии, *нудят* к ней – это так очевидно еще от времен Тертуллиана; человечество в какой-то странной красоте, которую оно почувствовало в себе, представляется Обольстительным Иосифом, которую хочет и не может обнять бедная стареющая египтянка. Лев XIII и пастор Штепер с разных сторон ищут связей с социализмом, чтобы поправиться – один как священник и другой как папа; Шатобриан больше надеялся на церемонии; германский «центр» на успехи в политике; и, наконец, все разрешалось общей молчаливою уверенностью, что религия есть состояние детского, неразвитого, не обогащенного сведениями ума, и что вражда к знанию, «малолетство Иосифа», есть единственное средство, чтобы он лобызал смуглую чужеземку, которая так очевидно ему не нравится. Религия... в *себе* самой она даже не решается показываться, и ищет внимания скрываясь под одежды моральных привесок (англиканизм), работы в пользу просвещения (протестантизм); по связи с этим, по нужде для этого, не смея показываться *одна*.

Неужели так окончательно оставил Господь человека, и не может он, как издыхающая от жажды Агарь, проговорить: «Я видела здесь вслед Видящего меня». Но повторим полнее прекрасный текст:

И нашел ее Ангел Господень у источника воды в пустыне, у источника на дороге к Суру.

И сказал ей: Агарь, служанка Сарина! Откуда ты пришла и куда идешь? Она сказала: Я бегу от лица Сары, госпожи моей.

Ангел Господень сказал ей: умножая умножу потомство твое, так что нельзя будет и счесть его от множества.

И еще сказал ей Ангел Господень: вот, ты беременна и родишь сына; ибо услышал Господь страдание твое.

И нарекла Агарь Господа, Который говорил с ней, сим именем: *Ты Бог видящий меня*. Ибо сказала она: *Точно я видела здесь вслед видящего меня* (Бытие, 16, ст. 7–13).

XX

Поэтому и источник этот называется – Беэр-лахай-рой, т.е. Источник Живого, видящего меня (*ib.*, ст. 14).

Мы уже говорили о «худогласных законодательных устах» в противоположность «велеречивому Аарону», у которого нет *своих* слов. Вот связь чего с религиозным, религиозностью, с какою-то странною – и тогда не нуждающеюся ни в каких апологиях – тенденцией к религии не может никто отвергнуть. «Прииди и виждь». Самые порицания религии, самые злые на нее изветы, именно и открывают вход к *действительному*, более не *риторическому*, не *номинальному* присутствию того, что утвердить, хоть риторически, пытаются все апологии. «Он болен» – не называют имени болезни, гнушаясь – «и от этого религиозен»; самое чувство гнусности есть образ безотчетного затаивания, есть продолжение космического затаивания, о коем сказали мы, что им прикрывается все многозначительное. Почему больной раком – не религиозен? Чахоточный, диабетик – не молится усиленно? Но мы оставляем все это; мы не хотим доказывать; мы открываем только: «прииди и виждь», почти не добавляя даже: «размышляй», почти не желая размышлений. Вот «рана», в которую можно наконец «вложить персты». Пусть те, которые благочестиво относятся к предмету, удержат порицания, что мы начинаем с такого «худогласия» в бытии человеческом; ибо это временно, ибо тут уже бесспорное, открывшаяся «рана», через которую мы поведем в глубины, к чистотам, к святостям, которые прорежут всякую слепоту и приведут в ликующее движение парализованные ноги. Итак, мы перечтем

вот эти отрывки; несколько отрывков, несколько требующих внимания штрихов:

...Однажды хозяйка дома нашла его (Гоголя) там в необыкновенном состоянии. Он держал в руке *Чети-Миней* и смотрел сквозь отворенное окно в поле. Глаза его были какие-то восторженные, лицо оживлено чувством высокого удовольствия: он как будто видел перед собой что-то восхитительное. Когда вошедшая А.О. Смирнова заговорила с ним, он как будто изумился, что слышит ее голос, и с каким-то смущением отвечал ей, что читает житие такого-то святого (*Барсуков*, «Жизнь и труды Погодина», XI, 520).

.....

Гоголь в этот день молился в своем приходе, у Симона Столпника, где в то время священствовал Алексей Иванович Соколов, некий претопресвитер храма Христа Спасителя. В тот же день он посетил Аксаковых и они заметили, что Гоголь находится под впечатлением этой службы; мысли его были обращены к тому миру. Он был светел, даже весел, говорил много и все об одном и том же. Он говорил, что надобно посоветовать Хомякову читать самому *Псалтирь* по своей жене [только что в это время скончавшейся], что это для него и для нее будет утешение, и что тогда только имеет смысл чтение *Псалтыря* по умершем, когда читают близкие; говорил о впечатлении смерти на людей, о том, возможно ли человека воспитать так с малых лет, чтобы он понимал значение жизни и смерти, чтобы смерть не поражала как будто нечаянность (*ib.*, 531–532).

Теперь несколько слов человека, особенно важных потому, что человек этот недружелюбно посмотрел на «Переписку с друзьями», и вообще практически смотрел на всю последнюю фазу его жизни:

«Гоголь умер... Я не знаю, любил ли кто-нибудь Гоголя исключительно как человека. Я думаю, нет; да это и невозможно. У Гоголя было два состояния: творчество и отдохновение. Первое давно уже, вероятно вскоре после выхода «Мертвых душ», перешло в мученичество, может быть сначала благотворное, но потом перешедшее в бесполезную пытку. Как можно было полюбить человека, тело и дух которого отдыхают после пытки? Всякому было очевидно, что Гоголю ни до кого нет никакого дела... Я думаю, женщины любили его больше и особенно те, в которых наименее было художественного чувства, как например Смирнова. Вот до какой степени Гоголь для меня не человек, что я, который в молодости ужасно боялся мертвецов и который не выдывал их до смерти собственных детей, я, постоянно

до сих пор боявшийся несколько ночей после смерти каждого знакомого человека – не мог произвести в себе этого чувства во всю последнюю ночь! Несколько раз просыпался, думал о Гоголе, воображал его труп, лежащий в гробе со всем страшным для меня окружением; и, не чувствуя никакого страха, вскоре засыпал. Я признаю Гоголя святым, не определяя значения этого слова. Это истинный мученик высокой мысли, мученик нашего времени, и в то же время мученик христианства. Я это предчувствовал и еще в 1844 г., когда он прислал нам подарки¹, написав прежде такое письмо, что я ждал уже второго тома «Мертвых Душ»; я писал тогда к обоим этим Петровичам о своем отчаянии. Долго хлопотали надо мною эти умные... прочитав в моем письме, что или художник погиб и выйдет святой отшельник, или Гоголь умрет в сумасшедшем доме. Слава Богу, не сбылось последнее; но зато он ничего не произвел нового и умер... Жалею, что я не в Москве. Меня не расстроили бы все эти церемонии. Напротив, мне было бы весело увидеть все улицы около церкви, покрытые толпами людей. Но едва ли это будет. Десять лет молчания. Шесть лет пропадания из России, слухи об отчаянной болезни и даже смерти, наконец похорон себя в известной книге², ослабили общее участие. Бедный, бедный Гоголь! Боюсь, что чувство жалости сильно мною овладеет; а притом это еще вопрос: как-то мы будем жить при мысли, что нет Гоголя? Прощайте, друзья мои. Крепко обнимаю и благословляю вас. Отец и друг С. Аксаков». Сбоку приписка: «только одним сыновьям» (т.е. не предназначается для прочтения посторонним). – Барсуков, *ib.*, 541–543.

И, наконец, о его кончине – из письма Жуковского:

«Какое пустое место оставил в этом маленьком мире мой добрый Гоголь!.. Настоящее его призвание было монашество... Его авторство, по особенному свойству его гения, в котором глубокая меланхолия соединялась с резкостью иронии, было в противоречии с его монашеским призванием и ссорила его с самим собою... Гоголь, стоявший четыре дня на коленях, не вставая, не евши и не пивши, окруженный образами и говорящий кротко тем, которые о нем заботились: *Оставьте меня, мне хорошо*, – как это трогательно! Нет, тут я не вижу *суеверия*: это набожность человека, который с покорностью держится установлений православной церкви. Что возмутило эту страждущую душу в последние минуты, я не знаю: но он молился, чтобы успокоить себя, как молились многие Святые Отцы нашей церкви; и конечно ему было в эти минуты хорошо, как он сам говорил; и путь, которым он вышел из жизни, был самый успокоительный и утешительный для души его.

¹ С.Т. Аксакову, Погодину и Шевыреву – книжки «Подражание Христу» Фомы Кемпейского.

² «Выбранные места из переписки с друзьями».

Оставьте меня, мне хорошо. Так никому нельзя осуждать по себе того, что другому хорошо по его свойству; и эта молитва на коленях, продолжавшаяся четверо суток, есть нечто вселяющее глубокое благоговение: так бы он умер, если б, послушавшись своего естественного призвания, провел жизнь в монашеской келье. Теперь, конечно, душа его нашла все, чего искала» (*ib.*, 546–547).

И, наконец, голос почти улицы, тревожный в эти же минуты, недоумевающий:

«Гоголь для меня совершенная загадка; видел его¹ в Москве совершенно здоровым и бодрым, а из прочитанных журнальных статей² не видел даже, был ли он наконец болен. Попроси Олю, чтобы она позаботилась отыскать и прислать мне статьи Аксакова, Тургенева, Погодина и письмо Жуковского...» (письмо А.О. Росетт к сестре, в замужестве А.О. Смирновой (*ib.*, с. 547)).

Так умер человек, первые строчки которого были следующие:

Как упоителен, как роскошен летний день в Малороссии! Как томительно-жарки те часы, когда полдень блещет в тишине и зное, и голубой, неизмеримый океан, сладострастным куполом нагнувшийся над землею, кажется, заснул, весь потонувши в неге, обнимая и сжимая прекрасную в воздушных объятиях своих! На нем ни облака; в поле ни речи. Все как будто умерло; вверху только, в небесной глубине, дрожит жаворонок, и серебряные тени летят по воздушным ступеням на влюбленную землю, да изредка крик чайки, или звонкий голос перепела³ отдается в степи. Лениво и бездумно, будто гуляющие без цели, стоят подоблачные дубы, и ослепительные удары солнечных лучей зажигают целые живописные массы листьев, накидывая на другие темную, как ночь, тень, по которым только при силь-

¹ То есть вот только что перед кончиною.

² То есть о кончине Гоголя.

³ Если бы отыскать первоначальные рукописи Гоголя, можно предвидеть, что по ним оказалось бы, что все имена как «перепел», «чайка» (кроме, может быть, очень характерного «жаворонка») были вставлены потом, придуманы позднее; и первоначально Гоголю предносилась картина только воздушных токов, только взаимопроницающих звуков, ласкающихся, лобзающихся «под сладострастным куполом»... ну, пусть «океана». Вообще, об образах Гоголя можно заметить, что и все они, генетически, развились из центра к периферии, распустились как цветок из мочки; и нисколько не набраны, не собраны из своих подробностей, там и здесь подмеченных (Тургенев).

ном ветре *прыщет золото. Изумруды, топазы, яхонты эфирных насекомых сыплотся над пестрыми огородами, осеняемыми статными подсолнечниками. Серые скирды сена и золотые снопы хлеба станом располагаются в поле и кочуют по его неизмеримости. Нагнувшиеся от тяжести плодов широкие ветви черешень, слив, яблонь, груш; небо, его чистое зеркало – река в зеленых, гордо поднятых рамах...* Как полно *сладострастия*¹ и неги мало-российское лето. («Сорóчинская ярмарка», начало).

Когда появились эти строки, все дивясь, чаруясь, подпадая им, не почувствовали, что это совершенно новый язык в нашей литературе, которым никто не смел бы, не умел бы написать страницы. Как ясно видно из слов «подоблачные дубы», «удары лучей», «зажигают массы листьев», «накидывая темную как ночь тень», «изумруды, топазы, яхонты эфирных насекомых», «снопы хлеба кочуют по неизмеримости поля» – автор их не только не имел в виду малороссийского летнего дня, но и никакого определенного: это – фата-моргана его воображения, но столь блистательно-великолепная, что около живого дня, вот положим 27 июня 1844 г. около Глухова, она стоит как равная, ничем ей не уступая и даже, может быть (по крайней мере, по нашему мнению) превосходя ее. Все ново в этой фата-моргане, и главное – нов человек, дух его. В подчеркнутых словах мы ясно читаем сладострастие, но какое-то эфирно-тонкое и гораздо глубже проникающее, равно как и текущее из какого-то более глубокого источника, нежели чувственность грубых слов, фигур и той грязи, которая так обыкновенна в обыкновенной литературе:

*Чтобы тайный яд страницы знойной
Смутил ребенка сон покойный
.....
О, нет...
Такой тяжелою ценою
Я вашей славы не куплю.*

¹ Если бы произвести лексическое исследование, можно бы убедиться, что ранее Гоголя, два раза употребившего это слово в первом, им написанном абзасе, оно вообще не было почти употребительно в нашей литературе; т.е. не было *почувствовано* – оно и его *понятие*. Мы не помним этого слова у Пушкина, даже в «Египетских ночах»; чрезвычайную употребительность оно получает у Достоевского. «Страдание» и «сладострастие» у него неразделимы и постоянны; т.е. в лексическом составе его языка.

– эти слова Лермонтова, также многозначительные, также требующие к себе внимания, удивительно выражают дух страницы, по-видимому невинно описывающей малороссийский день и в действительности не имеющей к нему никакого отношения¹.

...голубой, неизмеримый океан, сладострастным куполом нагнувшийся над землею, кажется, заснул, весь потонувши в неге, обнимая и сжимая прекрасную в воздушных объятиях своих...

как это напоминает древнюю-древнюю песнь, читаемую – это замечательно, это опять требует внимания – в самый радостный день (Пасху) религиознейшим на земле народом:

¹ Скелет или, точнее, эмбрион, первичный очерк этой картины, «томительно-долго» «дрожающий» в глуби воображения Гоголя, был собственно следующий: «Как упоителен, как роскошен... Как томительно-жарки часы... в тишине и зное... Неизмеримый океан, сладострастным куполом нагнувшийся над землею, кажется заснул, весь потонувши в неге, обнимая и сжимая прекрасную в... объятиях своих. На нем ни...; в... ни речи. Все как будто умерло; ...только в... глубине дрожит... и серебряные тени летят по воздушным ступеням на влюбленную землю, ...изредка крик... или звонкий голос... отдается... Лениво и бездумно, будто... без цели, стоят... ослепительные лучи... зажигают..., накидывая... темную, как ночь, тень, по которой... прышет золото. Изумруды, топазы, яхонты ...сыплются над пестрыми... осеняя статными... Располагаются... по неизмеримости. Нагнувшиеся от тяжести... широкие... Небо... зеркало... Река в... гордо поднятых рамах... Как полно [все] сладострастия и неги...» Позднее, – и, кто знает, может быть годами позднее – начав «Сорочинскую ярмарку» он случайно и без всякой связи с последующим, без всякой для него необходимости, взял этот абстрактно-дивный, космически-чувственный образ, и вставил в него «землю», «небо», «перепела», «дубы», «скирды», «снопы» и пр., что все совершенно не лепится собственно к образу и опадает с него как маленькие восковые фигурки сосен или белых медведей, как бы чья-нибудь капризная рука бросила их на раскаленный песок Ливийской пустыни. – Это, собственно, как и все творчество Гоголя – платонизм воображения, в поле которого разбросаны реальные словечки («пришлите мне что-нибудь, какой-нибудь анекдот, описание костюма – из быта, из нравов»). Он молил извне «словечек», сам неустанно создавая, невольно создавая лишь пустынные и плоские равнины, «жаждущие напоения», платонизма».

«Да лобзает он меня лобзанием уст своих! Ибо ласки твои лучше вина. От благовония мастей твоих имя твоё, как разлитое муро, поэтому девицы любят тебя.

Влеку меня, мы побегим за тобою; – царь ввел меня в чертоги свои, – будем восхищаться и радоваться тобою, превозносить ласки твои больше, нежели вино; достойно любят тебя!

Дщери Иерусалимские! черна я, но красива, как шатры Кидарские, как завесы Соломоновы.

Не смотрите на меня, что я смугла, ибо солнце опалило меня: сыновья матери моей разгневались на меня, поставили меня стеречь виноградники, – моего собственного виноградника я не стерегла.

Скажи мне, ты, которого любит душа моя: где пасешь ты? Где отдыхаешь в полдень? К чему мне быть скиталицею возле стад твоих?» (*Песнь песней*, I, ст. 1–6).

Нам хочется теперь вставить выпущенные было строки из Лермонтова:

*И сердце слабое увлек
В свой необузданный поток...*

В неясности образа, здесь и несколько выше, в образе, с которым мы этот сравниваем, и заключено то безмолвие, «ни речи...», то «худогласие» чувства, где «необузданным потоком» увлекая, оно не объясняет, не обосновывает себя; чуждо сознания о себе, и в другом этого сознания не хочет. Самый сгиб речи, здесь и там – один; в сущности – один образ. Даже «солнце опалило меня...», «удары солнечных лучей зажигают»... Эта маленькая подробность, в оба отрывка замешавшаяся, сплетает, сливает их...

И вот мы в центре глубоких и странных тайн. Гоголь весь сжался после первого же отрывка, нечаянно вырвавшегося и никем в смысле своем незамеченном, – и, как свидетельствуют все, знавшие его, душа его осталась непроницаема¹ для самых близких людей. Только в языке его созданий, в структуре художества, мы чувствуем, до чего закон его, сказавшийся в первом же отрывке,

¹ С.Т. Аксаков, в обширных своих «Воспоминаниях» (см.: «Сочинения»), не раз говорит, что никто из самых близких людей, долгие годы знавших Гоголя, не имел ключа к разгадке его души; что Гоголь был совершенно и для всех непонятен.

сохранился всегда, сохранился до последних дней¹; воспоминания² свидетельствуют, что и весь он сохранился... Теперь, если в целом мы окинем его фигуру и жизнь, окинем под углом некоторого космического вопроса, мы увидим, что медленно, без перемены в этот день и в этот год, та фата-моргана свежего и светского, легкомысленного и самонадеянного молодого человека, какую он дал нам увидеть первым ударом своей кисти, как-то углубляясь, темнея, проникаясь лиризмом, как-то неуловимо меняя свои краски и поющие в ней звуки, преобразается в «купол» же, пожалуй, но уже вечного храма Божия, и под ним мы находим уже не того Гоголя, который приехал, в 30-х годах, в Петербург, но – подвижника, чудный гений которого, погаснув для смеха, лился молитвою, неудержимою, пламенною. Если, пытливо сомневаясь, мы стали бы всматриваться так сказать в состав костей его, в нервы, мускулы – мы ответили бы: да, это *он* же; и самый грех в нем не умер; но, чудно: из него, от этого самого корня бежит неудержимый и подлинный свет, свет удивительной душевной тишины и радости, свет подвига для ближнего, служения ему... Какое-то странное видение Бога; Его ощущение – в изможденных костях, до того боящихся холода, что, кажется, только солнце Италии еще умело согреть их³...

¹ Уленька – во 2-й части «Мертвых Душ», тождественная в законе своего создания с *Аннунциатой* «Рима» и с *Акакием Акакиевичем* «Шинели» – есть тот же абстрактный «упоительный, роскошный день Малороссии». Только «имя» взято из русских *Святцев*, как «Аннунциаты» – из католических.

² Особенно Вельегорского (в «Русском Архиве»), из самого последнего времени жизни Гоголя, показывающие, как первичная чувственность стала наконец переходить в низменную чувственность фигур и слов.

³ Письмо его, от 15 сентября 1857 г., к А.С. Стурдзе: «...Россия всё мне становится ближе и ближе. Кроме свойства родины есть еще в ней что-то ближе родины, точно как бы это та земля, откуда ближе к родине небесной. Но, на беду, пребывание в ней зимою вредоносно для моего здоровья. Не столько я хлопочу и грущу о здоровье, сколько о том, что в это время бываю неспособен к работе. Последняя зима в Москве у меня почти пропала даром... Обыкновенно работается у меня там, где есть не натопленное тепло... без него у меня голова не свежа и не годится к делу. Но верю, что Бог властен сделать все и Его милосердию нет границ: можно и под суровым воздухом Черного моря, в самой Одессе, все еще холодной для меня, найти свежее расположение духа – и тогда, разумеется, я ни за что не выеду за границу. С радостью проведу несколько месяцев с вами» (*Барсуков*, XI, с. 516–517).

И вот, этот свет, изнутри исходящий, преодолевает всякое внутреннее сомнение. Мы снова вспоминаем «апологии», так обильно и бесплодно написанные: можно ли представить себе Гоголя, читающего для удостоверения в бытии Божиим – «Бог в природе» Ульрици; для оживления веры – красноречивые труды Фаррара; или, для неколебания веры – воздерживающегося от чтения Штрауса. Бог ему *открыт* – это мы ясно чувствуем; он Его ощущает – с твердостью дня, свет которого видит, в лучи которого выставляет холодеющие руки. «Апологии»... – это все – в «том» мире, «лжеименного разума», который доказывает себе и себе не верит, и с которым, собственно, нет даже средств общения у этого иного и нового мира, который ему медленно, десятилетиями открывался. «Совершенно очевидно было, что ему нет никакого и ни до кого дела» (свидетельство С.Т. Аксакова); мост общения, средства соприкосновения душевного были разрушены; и все, что он мог, без этих средств, сделать для человека, так страстно (см. «Переписка с друз.»), нежно, так «свято» (свидетельство *того же* С.Т. Аксакова) им любимого – это опубликовать документы своей частной жизни («Выбранные места etc.»), показать, так сказать, реликвии, среди которых он молится, вериги, которые он носит (авторская исповедь и завещание), несколько раньше – переслать по почте томики «О подражании Христу». Слова, слова... но тайна услышанной им, где-то в недрах существа своего, апологии – он ее не раскрыл, бесспорно – дивясь, чудясь, смущаясь¹.

XXI

Те – до известной степени – мистические сосцы, от которых напояет великий человек народы, и народы, чуя под ними духовное молоко, ищут их, припадают к ним, в противоположность Пушкину мы находим у Гоголя. Удивительно, несмотря на необозримое богатство и красоту Пушкина перед Гоголем, ни потомство, ни современники не припадали к нему, всегда и любовались им

¹ Не от этого ли, т.е. от какой-то недосказанности, и притом о главном, колорит все-таки притворства, фальши, лицемерия, который лежит на всех его последующих трудах и не без причины всеми (и С.Т. Аксаковым) был почувствован: как ни правдивы, и точно преднамеренно сгущены, ограничены, прерваны молчанием эти его слова, где, конечно, он «горе имел сердце...»

только как художником; Пушкин заканчивает, но ничего не начинает; он весь обращен к прошлому, и ни одним утренним лучем – к будущему; это – вечер литературного (пожалуй – и вообще жизненного) движения, от Петра и до него; осень, прекраснейшая чем лето, полная душистых плодов, хлеба, осыпающихся зерен, но без весеннего цвета, без плодотворной несущейся по ветру пыльцы и тайн завязи и рождения, которые из нее следуют.

*...Еще надеясь жить, готовясь умереть
Безмолвен он сидел, и с ним в плаще широком
Под черным куколом с Распятием в руках
Согбенный старостью беседовал монах.
Старик доказывал страдальцу молодому,
Что смерть и бытие равны одно другому,
Что здесь и там одна бессмертная душа,
И что подлунный мир не стоит ни гроша.
С ним бледный Клавдио печально соглашался,
А в сердце милою Джульетой занимался.
Отшельница вошла: мир вам! Etc. (Анджело).*

Это – душистая груша-«бессемянка», соком которой упивается наш рот, но когда вкусовое ощущение прошло, нам остается только надписать: «съедена такого-то числа»¹; тут – мы перечитываем стихотворение еще раз – именно нет «купола сладострастно согнувшегося над землей и сжимающего прекрасную в воздушных объятиях своих», после чего земля, конечно, понесет плод:

«Плетнев в общем не любил Гоголя. Он говорил о нем: «Талант Гоголя удивителен, но его заносчивость, самонадеянность и, так сказать, самопоклонение бросают неприятную тень на его характер». Однако *Переписка*, эта «высочайшая книга нравственности», по выражению Плетнева, заставила его безусловно преклониться перед Гоголем. – «Начнем-ка, – пишет он Як. Гроту, – мы с тобой литературу новую, живую, насущно-необходимую, истинную, по образу и подобию той, что я усматриваю в письмах Гоголя. Это не искусство, а ощущения. Помнишь того шведа, что любил сочинять письма? То был умный сочинитель, а Гоголь – трепетный жилец, вопиющий не о законах изящества, а о том, что благо, душеспасительно и неизбежно, да

¹ Гоголь есть до известной степени феномен всемирной истории: изумительно, до чего мы можем у него отыскать формулы всякого отрицания, относящегося к тому миру, который для него умер.

вопиющий не оратором, а как велел Христос поучать земнородных. Да, я чувствую, что с этой книги в Европе станут вести летоисчисление появления в мире русской литературы. До сих пор мы бродили около жизни, а он в нее врезался» («Переписка Як.К. Грота», Сб. 96 г.).

Вот «земля, понесшая плод в нее вложенный» и совершенно противоположный тому, какова ее собственная природа; пожалуй – «груша-бессемянка», в которую через длинный яйцевод опущено зернышко ей непонятной и чуждой жизни каким-то насекомым, после чего в себе она гибнет, а к концу лета из нее вылетает крылатое существо... Замечательны слова «земнородный», «по образу и подобию»: это после

А в сердце милою Джульетой занимался

есть, конечно, «vita nuova»¹ в оплодотворенной женщине, которая не помнит ни дня, ни ночи, с которых она «понесла» и стала говорить новым, ей самой непонятным, языком.

Узкоуродливый Гоголь, Гоголь как художник, не сумевший нарисовать ни одной женской фигуры и, что хуже и примечательнее, нарисовавший такие искаженно-передернутые образы, как «Уленька» (пожалуй, и «Аннунциата») и, кажется, в лучших и ясных своих созданиях не сказавший человеку ничего, кроме горького издевательства, имеет около сосца своего тысячи тех самых ртов, которыми он так, по-видимому, пренебрег; и обильно льющееся, какое-то неиссякающее молоко мы все и желая и не желая пьем; отраву или нектар – равно пьем. Его «Переписка с друзьями», говорят – «безумие»; но почему же о всем Пушкине так не спорят, как об этом «безумии»? Что есть в ней – но, очевидно, есть, даже для отвергающих – интересного и многозначительно? Во всяком случае, в противоположность подсыхающему² Пушкину,

¹ «новая жизнь» (ит.).

² С этим связана его *чистота*, то изумительное целомудрие мысли и фантазии, несмотря на игривость «Руслана и Людмилы», «Графа Нулина» etc. Чистота бедности, мы скажем, т.е. имея в виду грязь весны. Игра с семинаристом «прекрасной Солохи» («Ночь перед Рождеством») в ужимках своих, конечно, многозначительнее, и потребовала более грязного воображения, нежели напр. страдания Черномора около Людмилы, которые, в своем роде –

А в сердце милою Джульетой занимался,

как и все однородное у Пушкина.

это – мутно-мощная весна, с семенами несущимися в грязи бурных потоков, с оплодотворяющей пылью в воздухе; и, как мы окончательно формулируем свою мысль – сосец «юродивого», который вечно в странствованиях, не умеет прокормить себя, вечно помещается у кого-то, и «на время», то «в антресолях» Погодинского дома, то в «Абрамцево» у Аксаковых и, в сущности, всегда маясь не на свои деньги:

*Завет Предвечного храня
Мне тварь послушна там земная
И звезды слушают меня
Лучами радостно играя*

Не это ли Гоголь, которому «как очевидно было для всех – ни до кого не было никакого дела».

*И вот – в пустыне я живу
Как птицы – даром Божьей пищи.*

Относительно же научения, опять какое сходство:

*В очах людей читаю я
Страницы злобы и порока*

и о периоде «Переписки с друзьями» –

*Провозглашать я стал любви
И правды чистые ученья*

И тоже внешняя судьба именно в этот период «любви», «Уленьки» и «Костанджогло»:

*– ближние мои
Бросали бешено каменья.*

Фигура русского литератора вся входит, не оставляя пустот, не оставаясь какою-либо частью своею и вне, в художественный образ, который, однако, начертан был с предносившегося мысли ветхозаветного пророка: и, что для нас особенно значительно, был начертан ранее, чем выявился и прошел свой жизненный путь Гоголь.

XXII

«Божий человек», «юродивый», «себя прокормить не умеет, а людей поит» и как не зрячее облако над пустынею вело Израиль – ведет народ свой к каким-то нужным точкам впереди, и все за ним следуют, хотя и знают хорошо, что оно «видит» менее, чем каждый из «следующих»... Зрение не по земным способам, не земных точек и, собственно, каким-то неземным взглядом. Мы его, обертываясь, находим еще у двух – Толстого, Достоевского.

«26 января он был, по-видимому, совершенно здоров, но хотел поздороваться с докторами на счет кровотечения. В 4 часа пополудни сделалось первое кровотечение горлом. Точнее привезли всегдашнего доктора Федора Михайловича, Якова Богдановича фон-Бетцеля. Уже при нем, часа через 1½ после первого кровотечения, произошло второе, более сильное, причем больной потерял сознание. Когда он пришел в себя, то тотчас пожелал исповедаться и причаститься. До прихода священника, он простился с женой и детьми и благословил их. После причащения почувствовал себя гораздо лучше.

Весь день 27 января кровотечение не повторялось и Федор Михайлович чувствовал себя сравнительно хорошо. Очень заботился он о том, чтобы «Дневник Писателя» вышел непременно 31 января. Просил Анну Григорьевну прочесть принесенные корректуры и поправить их. Потом просил читать ему газеты.

28 января до 12 часов все шло благополучно, но затем опять полила кровь и Федор Михайлович очень ослабел.

В это время к нему заехал А.Н. Майков и провел у него все предобеденное время, наблюдая и ухаживая за ним вместе с домашними. Разговоров не было, потому что больному было строго запрещено говорить.

Около двух часов ему было, по-видимому, лучше. Часу в пятом А.Н. Майков уехал домой обедать.

Во всю свою жизнь в решительные минуты Федор Михайлович имел обыкновение, по словам Анны Григорьевны, раскрывать наудачу то самое Евангелие, которое было с ним в каторге, и стать верхние строки открывшейся страницы. Так поступил он и тут и дал прочесть жене. Это было: Матф. гл. III, ст. II: «Иоанн же удерживал его и говорил: мне надобно креститься от тебя и ты ли приходишь ко мне? Но Иисус сказал ему в ответ: не удерживай, ибо так надлежит нам исполнить великую правду». Когда Анна Григорьевна прочла это, Федор Михайлович сказал: «Ты слышишь – *«не удерживай»*, – «значит я умру», и закрыл книгу. Предчувствие вскоре оправдалось. За два

часа до кончины Федор Михайлович просил, чтобы Евангелие было передано его сыну, Феде» (*Биогр. и письма*, изд. 82 г., I, с. 323–324).

Не правда ли, это смерть, которую не сумел бы, и, может быть, не захотел бы умереть Тургенев, Гончаров, Писемский. Совершенно не этою, совершенно иной смертью, хоть полной героизма и великодушия, но земного, но только человеческого, умирал прекрасный Пушкин¹. Луч с неба, как мы его отвергнем здесь, в совершенном и исключительном колорите этой кончины, и, да позволено будет выразиться – в музыке этой кончины, в тайной, не слышимой и не зримой, мелодии...

«А Евангелие передайте Феде»; «ты слышала: *не удерживай* – значит я умру». Материнство какое-то; какое-то «касание миров иных» сплелось в этих двух его последних полупрощальных ли с землею, полуобращенных ли к небу, фразах. Кстати, – о «мирах иных»:

«Многое на земле от нас скрыто, но взамен того даровано нам тайное и сокровенное ощущение связи нашей с миром иным, горним и высшим; да и корни мыслей наших и чувств не здесь, а в иных мирах. Вот почему сущности вещей на земле постичь нельзя. Бог взял семена² из миров иных и посеял на сей земле и взрослил сад³ Свой, и возшло все, что могло взойти, но взрощенное живет и живо лишь чувством сопрокосновения своего таинственным миром иным. Если ослабевает или уничтожается в тебе сие чувство, то умирает и взрощенное в тебе; тогда станешь к жизни равнодушен и даже возненавидишь ее» («*Бр. Карамаз.*», изд. 82 г., с. 357).

Едва потеряв жену, он женится вторично, сейчас почти, без промедления; это какой-то израильтянин в нашей литературе, который как Иов мог бы повторить о себе, если бы кажется был так же поражен проказой:

¹ Господствующий колорит в смерти Пушкина, наиболее остающийся в памяти, это – забота, чтобы жена не услышала его стонов и не забеспокоилась.

² В самых способах сравнения в образах сравнивания и параллелизма – какое материнство.

³ То есть опять представление о земле, об истории, человечестве вовсе не в форме сухих хлопот, но скорее «травы сеющей семя свое по роду ее» (*Бытие*, 2).

«Дыхание мое опротивело жене моей и я вынужден умолять ее ради детей чрева моего» (20, ст. 17).

В его кончине, которая по спокойствию¹ своему неизмеримо выше кончины Гоголя, есть опять чисто израильская безбоязненность смерти: «Бог дал, Бог взял – да будет благословенно имя Господне» (Иов, I, ст. 21). И какая радость несения жизни: «живуч как кошка»; но мы приведем полнее:

«О, друг мой, я охотно бы пошел в каторгу на столько же лет, чтобы только уплатить долги и почувствовать себя опять спокойным. Теперь опять начну писать роман из-под палки, т.е. из нужды, наскоро. Он выйдет эффектен, но того ли мне надобно! Работа из нужды, из-за детей задавила и съела меня.

И все-таки для начала мне нужно теперь 3 тысячи. Бьюсь по всем углам, чтоб их достать, – иначе погибну! Чувствую, что только случай может спасти меня. Из всего запаса моих сил и энергии осталось у меня в душе что-то тревожное и смутное, что-то близкое к отчаянию. Тревога, горечь, самая холодная суетня, самое ненормальное для меня состояние, и вдобавок – один, прежних и прежнего, сорокалетнего нет уже при мне. А между тем все мне кажется, что я только что собираюсь жить. Смешно, не правда ли? Кошачья живучесть» (письмо к А.Е. Вронченко, см. *«Биогр. и письма»*, отд. I, с. 282).

Не правда ли, это какой-то жидок из Вильны, который, перебиваясь с хлеба на воду и обсеменя жену, кричит: «есмь и буду». Общее эта неиссякаемая жажда бытия, и опять бесспорно по внутреннему самоощущению, вылилась в знаменитом восклицании Митеньки Карамазова, т.е. вложенная ему в уста:

«В корче мучусь – но есмь, в тысяче мук – но есмь»

– далекий, едва через туман тысячелетий распознаваемый отзвук дивного и непостижимого в простоте своей, а также без сомнения и в своей глубине самоопределения Божия:

«Аз есмь Сый...»

¹ Гоголь почти не принимал пищи в течение 1½ – 2 недель перед смертью, и хотя, конечно, дико и неверно сказать, что «уморил себя», но в жажде отойти к Богу допустил вмешаться преднамерению и рассуждению.

которое, конечно, должно отразиться сходным же самоощущением и в том, кто «по образу, по подобию»¹. Творчество Достоевского, опять как не похоже оно на осторожные создания Гончарова, Тургенева:

«Вот утроба моя, как вино неоткрытое: она готова прорваться подобно новым мехам;

поговорю – и будет легче мне, открою уста мои – и отвечу» (*Иов*, 32, ст. 19–20)

– эти слова Елиуя, приготовляющегося возражать трем друзьям страдальца, удивительно выражают собственно всего Достоевского.

«Я полон речами, и дух во мне теснит меня.

На лице человека смотреть не буду и ни какому человеку льстить не стану» (*ib.*, ст. 18 и 21).

Все родовое, родственное, родовитое сильно и как-то цепко в нем: без всякой личной необходимости он принимает на себя огромный долг брата, чтобы только не легло на его память сомнительное пятно; заботится, и горячо, внимательно, о пасынке; и, бежав за границу от долга, живет здесь уединенно с женою, и, вместо того чтобы искать здесь литературных знакомств, делит время между рулеткою, обещающе разом снять с него многогодовую петлю долга, и колясочкою первого родившегося у него ребенка – девочки; потеряв его что-то на 11-м месяце жизни, через несколько лет поменяет маршрут заграничного путешествия, чтобы заехать в Женеву, и посетить там могилку его. В «Дневнике писателя», мешаясь в текущие судебные процессы, он вступает или за женщин, или за истязуемых детей. Начало детское, начало

¹ Сюда примыкают и этою аналогией разъясняются, *оправдываются* все соображения Ив. Карамазова о том, что «нужно жизнь полюбить раньше, чем смысл ее»... «это непременно»; о «клеяких листочках»; о «чисто карамазовской безудержности бытия», и пр. Вообще «Карамазовы» если, с одной стороны, представляют некоторую причину нашей расшатанной действительности, то, при другой точке зрения на них и, может быть, более истинной они представляют выражение глубочайших мистических идей Достоевского о бытии, о корне бытия и жизни на земле.

женственное, и, в последнем анализе, то, что мы выше назвали соит'альным чувством к міру, выражено в нем бурно и страстно:

«Молчит-то молчит, да ведь тем и лучше. Не то что Петербургскому его научить, сам весь Петербург научит. Двенадцать человек детей, подумайте» («Бр. Кар.», II, 468, изд. 82 г.).

Это – совершенно новая квалификация человека, новое мерило его мудрости и глубины суждения (о купце с медалью, в составе присяжных, которые будут судить Карамазова).

Отсутствие женских фигур есть глубоко родственная черта у Достоевского с Гоголем; женщины у него мелькают среди огромной толпы богато разработанных мужских фигур; и, замечательно, среди продолжительных монологов этих последних или исполненных многозначительности диалогов, оне или молчаливы, или бессмысленны и, во всяком случае, краткословны:

Злы мы, мать, с тобой! Обе злы! Где уж нам простить, тебе да мне? Вот спаси его (*Митю*) и всю жизнь на тебя молиться буду («Бр. Кар.», II, 482).

Так говорит «Грушенька», эта финикиянка, перебегающая между молитвою, терзанием и всегда несущая у себя на хребте самца – типичнейшее из созданий Достоевского, вдруг вырезавшееся среди бледно-зеленых ундин нашей литературы, как Лиза Калитина, и все бесчисленные «Катерины», «Веры», «Елены» Тургенева и Гончарова:

«Смугла я, солнце опалило меня... Виноградника своего я не устерегла.

.....

Доколе царь был за столом своим, нард мой издавал благовоние свое.

Мировый пучек – возлюбленный мой у меня, у груди моих пребывает» (*Песнь песней*, I, 5, 8, 11, 12).

Все ранее им созданные женские образы не имеют ничего индивидуально разнородного с этим, и суть только его эмбрионы; даже походка, темп речи – у всех один: Дуни («Преступл. и наказ.»), Настасья Филипповны и Аглаи («Идиот»), Лизы («Бесы»), Нелли («Униж. и оскорбл.»):

«В комнату внезапно, хоть и совсем тихо, вошла Грушенька; никто ее не ожидал» (*ib.*, II, 482).

Она вся полна затаивания, и вместе – порывистости, отчего поступки ее сплетают узор неожиданного:

«Возлюбленный мой протянул руку сквозь скважину, и внутренность моя взволновалась от него.

Я встала, чтобы отпереть возлюбленному моему, и с рук моих капала мирра, и с перстов моих мирра капала на ручки замка.

Отперла я возлюбленному моему, а возлюбленный мой повернулся и ушел. Души во мне не стало... Я искала его и не находила; звала, и он не отзывался мне» (*Песн. песн.*, V, 4–6).

Она вся в легенде о «луковке спасения», которую рассказывает Алеше; олицетворение сладострастия¹, как высшей настроженности sexual'ного внимания к миру, как тяготения обнявшего и покорившего ее всю, без свободы для спокойного поступка, для обдуманного решения:

«Неистовая я, Алеша, яростная. Сорву я мой наряд, изувечу я себя, мою красоту, обожгу себе лицо и разрежу ножом, пойду просить милостыни» (*ib.*, II, 40).

Это, даже по внешности жестов, какая-то сидонянка, что-то из финикийского Тира, о котором несколько расходясь с привычными для нас понятиями, сказал некогда подлинный человек Божий:

«И было ко мне слово Господне: Сын человеческий! Плачь о царе Тирском и скажи ему: так говорит Господь Бог: ты печать совершенства, полнота мудрости и венец красоты.

Ты был помазанным херувимом, чтоб осенять, и Я поставил тебя на то; ты был на святой горе Божией, ходил среди огнистых камней...

Ты находился в Едеме, в саду Божием; твои одежды были украшены всякими драгоценными камнями; рубин, топаз и алмаз, хризолит, оникс,

¹ Без всякой похотливости, конечно, которая есть след sexual'ной слабости (Федор Павлович; «мы все Федоры Павловичи» – «Записная книжка» Д-ского), и в свою очередь она ведет за собою холодность темперамента, остывшую кровь.

яспис, сапфир, карбункул и изумруд и золото, все искусно усаженное у тебя в гнездышках и нанизанное на тебя, приготовлено было в день сотворения твоего» (*Иезекииль*, 28, ст. 13–14).

Конечно, это могло быть отнесено только к духу этих, к духу аналогичных, подобных слов:

«Не знаю я, не ведаю, ничего не ведаю, что он мне такое сказал, сердцу сказалося, сердце он мне перевернул... Пожалел он меня первый, единый... Зачем ты, херувим, не приходил прежде... Я всю жизнь такого, как ты, ждала; знала, что кто-то такой придет и меня простит. Верно, что и меня кто-то полюбит, гадкую, не за один только срам» (*ib.*, II, 40).

Отчего и в *Песни песней* сплетаются два эти определения:

«Кобылице моей в колеснице фараоновой я уподобил тебя, возлюбленная моя» (I, 8).

И –

«единственная – она, голубица моя, чистая моя; единственная она у матери своей, отличенная у родительницы своей» (VI, 9).

И еще, пожалуй, как дополнение, как объяснение этих определений:

«Половинки гранатового яблока – ланиты твои под кудрями твоими» (VI, 7).

Гранатовое яблоко, вследствие чрезвычайного обилия в нем зерен, было символом в древнем Востоке рождения, плодоношения; стих хочет сказать, что даже и то, что никакого отношения, казалось бы, к рождению не может иметь, у «единственной», «отличенной» у «матери» как бы насыщено рождением, или, как уже чудно было сказано:

С рук моих капала мирра, с пальцев моих мирра капала...

Или, как в неприведенном еще стихе:

Сосцы у меня как башни: буду в глазах его как достигшая полноты
(*Песнь песней*, VII, 10).

Заметим, что «Грушенька» есть первая и единственная женская фигура, которая хочет (потому что роман не кончен и даже, собственно, он только начат) играть какую-то роль, которая не подает только немые реплики мужским фигурам, но, оставаясь затаенною, немою, — входит в толпу их как мощное я, как властительный темперамент, который соотносится со всеми Карамазовыми и, собственно, соотносится с «карамазовщиною», есть необходимое ее дополнение, без коего она «не достигла бы полноты». Таинственное, мистическое движение, которое проходит по роману и мы его ясно чувствуем, в сущности есть соит'альные сопряжения этих двух, определенно мужского и определенно женского, начал; и идея Карамазов в точности обнимает полноту жизни, чем и объясняется эпиграф, взятый к ним, и который, чуть-чуть перефразировав в форме, мы могли бы прочесть так: «Истинно, истинно говорю вам: пшеничное зерно, если бы оно не пало в землю и не умерло, осталось бы одно; а павши и умерев — приносит многий плод».

*Травку выманила к свету
В солнце хаос развила
И в пространствах, звездочету
Неподвластных, разлила.*

Вот идея Карамазовых, в этом гимне Церере, который читает Митя, и который сольется с «гимном из-под земли» Богу (II, 293), о котором он же уже заговаривает, его идею постигая.

*Чтоб из низости душою
Мог подняться человек
С древней матерью землею
Он вступил в союз навек.*

Это – то же, что и в эпиграфе; та мысль и почти те же слова.

*Душу Божьего творенья
Радость вечная почти
Тайной силою броженья
Кубок жизни пламенит.
.....
У груди благой природы
Все что дышет – радость пьет;
Все созданья, все народы
За собой она влечет;
Нам друзей дала в несчастьи
Гроздий сок, венки Харит
Насекомым – сладострастье...
Ангел – Богу предстоит.*

См. Карамазовы, I, с. 122–123. Достоевский, в замыслах этого романа, в самом деле хотел сорвать покров с тайны жизни, успев только поднять руку; может быть, случайно-загадочно-роковая смерть постигла его, прервав эту именно работу, потому что, прильнув лицом к таинственному покрову, он все-таки не окончательно рассмотрел черты скрытого под ним. «Не убо прииде час...»

XXIII

Первая же значительная, им выведенная, мужская фигура как бы раздвояется в лице своем: это близнецы Раскольников и Свидригайлов. Вполне замечательно, что и все его последующие фигуры, насколько они не были бытовою рисовкою, а идейным выражением художника, представляют развитие этого двулицкого образа, но с различною судьбою: лицо, выраженное в Раскольникове, это лицо мысли, теоретизма – суживается, беднеет, сохнет; роль его переходит к Петрам Верховенским («Бесы»), по существу тем же занятым, чем был и он занят; и, наконец, в «Братьях Карамазовых» оно смарщивается в вечно рассуждающую фигуру Смердякова, с его «контроверзами»:

«Свет создал Господь Бог в первый день, а солнце, луну и звезды – на четвертый: откуда же свет-то сиял в первый день?» (I, 141).

Вот в какую карикатуру могучий и действительно несколько злобный гений сжал некогда любимый свой образ. В подробностях этой фигуры мы собственно наблюдаем все черты Раскольников, но только подвергнувшиеся какому-то обратному развитию, дегенерации:

Надменен был и, как будто, всех презирал... Рос мальчиком диким и смотря на свет из угла... Все так же был нелюдим и ни в чьем обществе не ощущал ни малейшей надобности... Женский пол так же презирал, как и мужской, держал себя с ним степенно, почти недоступно... Иногда в доме же, или хоть на двери, на улице случалось останавливался, задумывался и стоял так по десятку даже минут; физиономист, взглядевшись в него, сказал бы, что тут нет ни думы, ни мысли нет, а так какое-то созерцание. Есть одна картина, у Крамского, под названием Созерцатель: изображен лес зимою, и в лесу, на дороге, в оборванном кафтанишке и лаптишках стоит один-одинешенек, в глубочайшем уединении забредший мужиченко, стоит и как бы задумался, но он не думает, а что-то «созерцает». Если его толкнуть, он вздрогнул бы и посмотрел на вас точно проснувшись, но ничего не понимая. Правда, сейчас бы и очнулся, а спросили бы его, о чем это он стоял и думал, то наверно бы ничего не припомнил, но зато наверно бы затаил в себе то впечатление, под которым находился во время своего созерцания. Впечатления же эти ему дороги и он наверное их копит, неприметно и даже не сознавая — для чего и зачем, конечно, тоже не знает: может быть, накопив впечатлений за многие годы, бросит все и уйдет в Иерусалим, скитаться и спастись, а может и село родное вдруг спалит, а может быть случится и то и другое вместе. Вот одним из таких созерцателей был и Смердяков... («Бр. Кар.», I, 141–144), —

это — Раскольников, в его мотивах развития, с его характером, вопросами, но только состаревшийся до эмбриона. «Из банной мокроты зародился», характеризует Григорий своего приемыша; и чуть-чуть ведь если не из «мокроты» и уж конечно не «банной», а из чудной морской пены, то однако по этому же закону и все-таки не из семени женского зародился и Раскольников, с его также «контроверсами», очень напоминающими в существе дела дилемму о том, был ли и мог ли быть очень грешен в отречении от Христа и крещения тот русский солдат, у которого этого требовали захватившие его в плен азиаты под угрозой содрать с живого кожу («Бр. Кар.», I, 145–150). — Напротив, второе лицо, «худогласное», той же фигуры, Свидригайлов не только не исчезает,

не сходит на тень, но ширится, раздвигается; речи его, почти как речи женщин Достоевского короткие и афористические в «Преступлении и наказании», распутны, увиваются обилием, и в «Братьях Карамазовых», в знаменитой «Легенде о Великом Инквизиторе», мы в сущности слушаем вовсе не целомудренного, не познавшего женщины Раскольников, но раскрывшего во всю глубину свою, во всех своих зияниях, тогда еще чуть-чуть брезжавших (т.е. в «Прест. и наказ.»), Свидригайлова:

Из всех трех братцев вы именно на папашу больше всего походите. Красоту женскую очень любите; деньги тоже любите, чтобы комфорт и покой...

– говорит перед смертью Смердяков Ивану Карамазову; или, как полнее он себя определяет:

Не веруй я в жизнь, разуверься я в дорогой женщине, разуверься в порядке вещей, убедись даже, что все, напротив, беспорядочный, проклятый и, может быть, бесовский хаос, порази меня хоть все ужасы человеческого разочарования, – а я все-таки захочу жить и уже как припал к этому кубку, то не оторвусь от него, пока его весь не осилю (I, 258).

Конечно, это Свидригайлов, как Смердяков, конечно, есть Раскольников; самое понятие «карамазовщины», могуче введенное Достоевским в литературу нашу есть в сущности понятие «свидригайловщины», членораздельно о себе заговорившее:

Впрочем, к тридцати годам наверно брошу кубок, хоть и не допью всего, и отойду... не знаю куда.

Мы припоминаем, при первом же свидании с «Родей», приведшее последнего в трепет рассеянно-задумчивое замечание Свидригайлова о «том свете», что «там наверно пауки, и ничего больше...».

Но до тридцати моих лет, знаю это твердо, все победит моя молодость, – всякое разочарование, всякое отвращение к жизни. Я спрашивал себя много раз: есть ли в мире такое отчаяние, чтобы победило во мне эту иступленную и неприличную, может быть, жажду жизни, и решил, что, кажется, нет такого, т.е. опять-таки до тридцати этих лет, а там уж сам не захочу, мне

так кажется. Эту жажду жизни иные чахоточные сопляки – моралисты называют часто подлюю, особенно поэты. Черта-то она отчасти Карамазовская, это правда, жажда-то эта жизни, несмотря ни на что, в тебе (*Алеше Кар.*) она тоже непременно сидит, но почему же она подлая? Центростремительной силы еще страшно много на нашей планете, Алеша. Жить хочется и я живу, хотя бы и вопреки логике. Пусть я не верю в порядок вещей, но дороги мне клейкие, распускающиеся весной листочки, дорого голубое небо, дорог иной человек, которого иной раз, поверишь ли, не знаешь за что и любишь, дорог иной подвиг человеческий, в который давно уже, может быть, перестал и верить, а все-таки по старой памяти чтить его сердцем. Вот тебе уху принесли, кушай на здоровье. Уха славная, хорошо готовят. Я хочу в Европу съездить, Алеша, отсюда и поеду; и ведь я знаю, что поеду лишь на кладбище, но на самое, на самое дорогое кладбище, вот что! Дорогие там лежат покойники, каждый камень над ними гласит о такой горячей минувшей жизни, о такой страстной вере в свой подвиг, в свою истину, в свою борьбу и в свою науку, что я, знаю заранее, паду на землю и буду целовать эти камни и плакать над ними, – в то же время убежденный всем сердцем моим, что все это давно уже кладбище и никак не более. И не от отчаяния буду плакать, а лишь просто потому, что буду счастлив пролитыми слезами моими. Собственным умилением упыюсь. Клейкие весенние листочки, голубое небо люблю я, вот что. Тут не ум, не логика, тут нутром, тут чревом любишь первые свои молодые силы любишь... Понимаешь ты что-нибудь в моей ахинее, Алешка, аль нет? Засмеялся вдруг Иван.

– Слишком понимаю, Иван: нутром и чревом хочется любить, – прекрасно ты это сказал, и рад я ужасно за то, что тебе так жить хочется, воскликнул Алеша. – Я думаю, что все должны прежде всего на свете жизнь полюбить.

– Жизнь полюбить больше, чем смысл ее?

– Непременно так, полюбить прежде логики, как ты говоришь, непременно чтобы прежде логики, и тогда я только и смысл пойму. Вот что мне уже давно мерещится. Половина твоего дела сделана, Иван, и приобретена: ты жить любишь. Теперь надо постараться тебе о второй твоей половине и ты спасен.

– Уж ты и спасаешь, да я и не погибал, может быть! А в чем она вторая твоя половина?

– В том, что надо воскресить твоих мертвецов, которые, может быть, никогда и не умирали. Ну, давай чаю. Я рад, что мы говорим, Иван.

– Ты, я вижу, в каком-то вдохновении. Ужасно я люблю такие professions de foi¹ вот от таких... послушников. Твердый ты человек, Алексей. Правда, что ты из монастыря хочешь выйти?

¹ Символ веры (*фр.*).

– Правда. Мой старец меня в мір посылает.

– Увидимся еще, стало быть, в міру-то, встретимся до тридцати-то лет, когда я от кубка-то начну отрываться. Отец вот не хочет отрываться от своего кубка до семидесяти лет, до восьмидесяти даже мечтает, сам говорил, у него это слишком серьезно, хоть он и шут. Стал на сладострастии своем и тоже будто на камне... хотя после тридцати-то лет, правда, и не на чем, пожалуй, стать, кроме как на этом... Но до семидесяти подлю, лучше до тридцати (I, 258–260).

Так говорит эта Тирская Ашера в современных нам панталонах; «живуч как кошка» – припоминаем мы; «в корчах мучусь, но емь»; «и не будут тебе бози инии разви Мене». Но как Тебе имя, Господи, если о нем у меня спросят

«Аз емь Сый...».

Припоминаем зерна Цереры:

*Тайной силою броженья
Кубок жизни пламенит*

и «половинки гранатного яблока» Песни песней – помним и их. «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно падши в землю не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода».

XXIV

– Подивись на меня, Алеша, я тоже ужасно люблю деточек. И заметь себе, жестокие люди, страстные, плотоядные, Карамазовцы, иногда очень любят детей. Дети, пока дети, до семи лет, например, страшно отстоят от людей: совсем будто другое существо и с другою природой. Я знал одного разбойника в остроге: ему случалось в свою карьеру, избивая целые семейства в домах, в которые забирался по ночам для грабежа, зарезать заодно несколько детей. Но сидя в остроге, он их до странности любил. Из окна острога он только и делал, что смотрел на играющих на тюремном дворе детей. Одного маленького мальчика он приучил приходить к нему под окно и тот очень сдружился с ним... Ты не

знаешь, для чего это я все говорю, Алеша? У меня как-то голова болит и мне грустно.

– Ты говоришь с странным видом, с беспокойством, – ответил Алексей: точно ты в каком безумии... («*Бр. Кар.*», I, 264).

Этою эпизодическою вставкой в «Легенду об Инквизиторе» всего удобнее начать ряд странных полупризнаний, полунаблюдений Достоевского. «“Характер тоски”, испытываемой им по временам, состоял по собственным его словам в том, что он чувствовал себя каким-то преступником; ему казалось, что над ним тяготеет неведомая вина, великое злодейство», записал Н.Н. Страхов («*Биография и письма*», отд. I, с. 214).

«Знаете ли, что когда-то я из каприза даже был метафизиком и филантропом и вращался чуть ли не в таких же идеях, как вы?»

– читаем мы, уже узнавая распущенно-твердый тон Свидригайлова, хотя говорит его эмбрион.

«Это впрочем, было ужасно давно, в златые дни моей юности. Помню, я еще тогда приехал к себе в деревню с гуманными целями и, разумеется, скучал на чем свет стоит; и вы поверите, что тогда случилось со мною? От скуки я начал знакомиться с хорошенькими девочками... Да уж вы не гримасничаете ли? О, молодой мой друг? Да ведь мы теперь в дружеской сходке. Когда ж и покутить, когда ж и распахнуться! Я ведь русская натура, неподдельная русская натура, патриот, люблю распахнуться, да и к тому же надо ловить минуту и насладиться жизнью. Умрем и – что там!¹ Ну, так вот-с и волочился. Помню, еще у одной пастушки был муж, красивый молодой мужичек. Я его больно наказал и в солдаты хотел отдать (прошлые проказы, мой поэт!), да и не отдал в солдаты... Умер он у меня в больнице... У меня ведь в селе больница была, на двенадцать кроватей, – великолепно устроенная; чистота, полы паркетные. Я, впрочем, ее давно уж уничтожил, а тогда гордился: филантропом был; ну, а мужика чуть не засек за жену... Ну, что вы опять гримасу состроили? Вам отвратительно слушать? Возмущает ваши благородные чувства? Ну, ну, успокойтесь! Все это прошло. Это я сделал когда романтизировал, хотел быть благодетелем человечества, филантропическое общество основать... в такую тогда колею попал. Тогда и сек. Теперь не высеку; теперь надо гримасничать; теперь дурак Ихменев. Я уверен, что

¹ «Отойду (через 30 лет)... не знаю куда»; замечательно, как эта гримаса Свидригайлова по *ту сторону* гроба, повторяется в его предварительных очерках и последующих развитиях.

он знал весь этот пассаж с мужичком... и что-ж? Он из доброты своей души, созданной, кажется, из патоки, и оттого что влюбился тогда в меня и сам же захвалил меня самому себе, – решился ничему не верить и не поверил; т.е. факту не поверил и 12 лет стоял за меня горой до тех пор, пока до самого не коснулось. Ха, ха, ха! Ну, да это все вздор! Выпьем, мой юный друг. Послушайте же, любите вы женщин?

Я ничего не отвечал. Я только слушал его. Он уже начал вторую бутылку.

– А я люблю о них говорить за ужином. Познакомил бы я вас после ужина с одною M-lle Philiberte, – а? как вы думаете? Да что с вами? Вы и смотреть на меня не хотите... гм!

Он было задумался. Но вдруг поднял голову, как-то значительно взглянул на меня и продолжал.

– Вот что, мой поэт, хочу я вам открыть одну тайну природы, которая, кажется, вам совсем неизвестна. Я уверен, что вы называете меня в эту минуту грешником, может быть, даже подлецом, чудовищем разврата и порока. Но вот что я вам скажу! Если б только могло быть (чего, впрочем, по человеческой натуре никогда быть не может), если б могло быть, чтоб каждый¹ из нас описал всю свою подноготную, но так, чтобы не побоялся изложить не только то, что он боится сказать и ни за что не скажет людям, не только то, что он боится сказать лучшим своим друзьям, но даже и то, в чем боится подчас признаться самому себе², то ведь на свете поднялся бы тогда такой смрад, что нам бы всем надо задохнуться³. Вот почему, говоря в скобках, так хороши наши светские условия и приличия. В них глубокая мысль – не скажу нравственная, но просто предохранительная, комфортная, что, разумеется, еще лучше, потому что нравственность в сущности тот же комфорт, т.е. изобретена единственно для комфорта. Но о приличиях после, я теперь сбиваюсь, напомните мне о них потом. Заключу же так: вы меня обвиняете в пороке, разврате, безнравственности, а я, может быть, только тем и виноват теперь, что откровеннее других, и больше ничего; что не утаиваю того, что

¹ «Все, все Федоры Павловичи» (Карамазовы), собственноручное записание Достоевского в Записной книжке, *посмертно* изданной. Параллельные места мы будем указывать, дабы читатель не остановился на мысли, что это Достоевский только рисует быт, что он *объективно*, а не *субъективно*, как мы утверждаем, правдив здесь.

² «В эти минуты (перед расстреляньем) некоторые из нас, я знаю положительно (т.е. *только* по себе это можно знать), инстинктивно углубляясь в себя и проверяя мгновенно всю свою, столь юную еще жизнь, – может быть и раскаивались в иных тяжелых делах своих, *из тех, которые у каждого человека всю жизнь лежат в тайне на совести*», и т.д. («Биогр. и письма», I, 120).

³ В «Дневнике писателя» (где-то) есть выражение: «Лицемерие есть дань, которую порок отдает добродетели».

другие скрывают даже от самих себя, как сказал я прежде... Это я скверно делаю, но я теперь так хочу...

...Да, мой поэт, если еще есть на свете что-нибудь хорошенькое и сладенькое, так это женщины...

– Знаете ли, князь, я все-таки не понимаю, почему вам вздумалось выбрать именно меня конфидентом ваших тайн и любовных... стремлений.

– Гм... да ведь я вам сказал, что узнаете после. Не беспокойтесь; а впрочем хоть бы и так, без всяких проблем; вы поэт, вы меня поймете, да я уж и говорил вам об этом. Есть особое сладострастие в этом внезапном взрыве маски, в этом цинизме, с которым человек вдруг высказывается перед другим в таком виде, что даже не устает и постыдиться перед ним. Я вам расскажу анекдот: был в Париже один сумасшедший чиновник; его потом посадили в сумасшедший дом, когда вполне убедились, что он сумасшедший. Ну, так когда он сходил с ума, то вот что выдумал для своего удовольствия: он раздевался у себя дома, совершенно, как Адам, оставлял на себе одну обувь, накидывал на себя широкий плащ до пят, закутывался в него, и с важной величественной миной выходил на улицу. Ну, сбоку посмотришь, – человек как и все, прогуливается себе в широком плаще для своего удовольствия. Но лишь только случалось ему встретить какого-нибудь прохожего, где-нибудь наедине, так чтобы кругом никого не было, он молча шел на него, с самым серьезным и глубокомысленным видом, вдруг останавливался перед ним, развертывал свой плащ и показывал себя... во всем чистосердечии¹. Это продолжалось одну минуту, потом он завертывался опять и молча, не пошевелив ни одним мускулом лица, проходил мимо остолебеневшего от изумления зрителя, важно, плавно, как тень в Гамлете. Так он поступал со всеми, с мужчинами, женщинами и детьми, и в этом состояло все его удовольствие. Вот часть-то этого самого удовольствия и можно находить, внезапно огорошив какого-нибудь Шиллера и высунув ему язык, когда он всего менее ожидал этого...

– Ну, так то был сумасшедший, а вы...

– Себе на уме?

– Да.

Князь захохотал... Вы отбили меня от предмета. *Bouvons, mon ami*, позвольте мне налить. А я только то было хотел рассказать одно прелестнейшее и чрезвычайно любопытное приключение. Расскажу его вам в общих чертах. Был я знаком когда-то с одной барыней: была она не первой молодости, а так лет двадцати семи – восьми; красавица первостепенная: что за бюст, что за осанка, что за походка! Она глядела пронзительно, как орлица,

¹ Это – болезнь, известная в медицине под именем «флагеллоитства». Интересна однако почва, на которой она возникает. Ибо даже на завтра разрушающееся здание строится на каком-нибудь все-таки «песце»?

но всегда сурово и строго; держала себя величаво и недоступно. Она слыла холодной, как крещенская зима, и запугивала всех своею недосыгаемою, своею грозною добродетелью. Именно грозною. Не было во всем ее круге такого нетерпимого судьи как она. Она карала не только порок, но даже малейшую слабость, в других женщинах, и карала безвозвратно, без апелляции. В своем кругу она имела огромное значение. Самые гордые и самые страшные по своей добродетели старухи почитали ее, даже заискивали в ней. Она смотрела на всех бесстрастно-жестоко, как абесса средневекового монастыря. Молодые женщины трепетали ее взгляда и суждения. Одно ее замечание, один намек ее уже могли погубить репутацию, – уж так она себя поставила в обществе, – боялись ее даже мужчины. Наконец она бросилась в какой-то созерцательный мистицизм, впрочем тоже спокойный и величавый... И что же? Не было развратницы развратнее этой женщины, и я имел счастье заслужить вполне ее доверенность. Одним словом я был ее тайным и таинственным любовником. Сношения были устроены до того ловко, до того мастерски, что даже никто из ее домашних не мог иметь ни малейшего понятия; только одна ее прехорошенькая камеристка, француженка, была посвящена во все ее тайны, но на эту камеристку можно было вполне положиться; она тоже брала участие в деле, – каким образом, я это теперь опущу. Барыня моя была сладострастна до того, что сам маркиз де Сад мог бы у ней научиться. Но самое сильное, самое пронзительное и потрясающее в этом наслаждении, – была его таинственность и наглость обмана¹. Эта насмешка над всем, что графиня проповедывала в обществе как о высоком, недоступном и несокрушимом, и наконец этот внутренний, дьявольский хохот и сознательное попираание всего, чего нельзя попираť – и все это без пределов, доведенное до самой последней степени, до такой степени, о которой самое горячее воображение не смело бы и помыслить, – вот в этом-то, главное, и заключалась самая яркая черта этого наслаждения. Да, это был сам дьявол во плоти, но он был непобедимо очарователен². Я и теперь не могу припомнить о ней без восторга. В пылу самых горячих наслаждений, она вдруг хохотала, как исступленная, и я понимал, вполне понимал этот хохот, и сам хохотал. Я еще и теперь задыхаюсь, при одном воспоминании, хотя тому уже много лет. Через год она переменила меня. Если б я и хотел, я бы не мог повредить ей. Ну, кто бы мог мне поверить? Каков характер? Что скажете, молодой мой друг?

– Фу, какая низость, отвечал я, с отвращением выслушав это признание.

¹ Из строк этих, очень слабых, видно, что пока здесь, во всем приводимом отрывке, полунаблюдение, полуразмышление. Нельзя, в самом деле, предположить форму извращения ради наслаждения посмеяться, без Ding an und für Sich <вещ в себе и для себя (нем.)>.

² Все это – очень слабое место.

– Вы бы не были молодым моим другом, если бы отвечали иначе. Я так и знал, что вы это скажете. Ха, ха, ха! Подождите, mon ami, поживете и поймете, а теперь вам еще нужно пряничка. Нет, вы не поэт после этого: эта женщина понимала жизнь и умела ею воспользоваться.

– Да зачем же доходить до такого зверства?

– До какого зверства?

– До которого дошла эта женщина и вы с нею.

– А, вы называете это зверством, – признак, что вы еще на помочах и на веревочке. Конечно, я признаю, что самостоятельность может явиться и совершенно в противоположном, но... будем говорить попроще... ведь согласитесь, что все это вздор?

– Что же не вздор?

Не вздор – это личность, это я сам¹. Все для меня и весь мир для меня создан. Послушайте, мой друг, я еще верую в то, что на свете можно хорошо пожить. А это самая лучшая вера, потому что без нее даже и худо-то жить нельзя: пришлось бы отравиться. Говорят, так и сделал какой-то дурак. Он зафилософствовался до того, что разрушил все, все, даже законность всех нормальных и естественных обязанностей человеческих и дошел до того, что ничего у него не осталось; остался в итоге нуль, вот он и провозгласил, что в жизни самое лучшее синильная кислота². Вы скажете: это Гамлет, это грозное отчаяние, одним словом что-нибудь такое величавое, что нам и не приснится никогда. Но вы поэт, а я простой человек, и потому скажу, что надо смотреть на дело с самой простой, практической точки зрения. Я, например, уже давно освободил себя от всех пут и даже обязанностей. Я считаю себя обязанным только тогда, когда это мне принесет какую-нибудь пользу. Вы, разумеется, не можете так смотреть на вещи; у вас ноги спутаны и вкус больной. Вы толкуете по идеалу, по добродетелям. Но, мой друг, я ведь сам готов признавать все, что прикажете; но что же мне делать, если я наверно знаю, что в основании всех человеческих добродетелей лежит глубочайший эгоизм. И чем добродетельнее дело, тем больше тут эгоизма. Люби самого себя – вот правило, которое я признаю. ...Идеалов я не имею и не хочу иметь; тоски по ним никогда не чувствовал. В свете можно так весело, так мило прожить и без идеалов... и en somme³, я очень рад, что могу обойтись без синильной кислоты. Ведь будь я именно *добродетельнее* (курс. Д-го), я бы, может быть, без нее не обошелся, как тот дурак философ (без сомнения немец). Нет, в жизни так много еще хорошего. Я люблю заключение, чин, отель; огромную ставку в карты (ужасно люблю карты!). Но

¹ Отсюда начинается «самоутверждение» Карамазовское.

² Писано в 61 г. замечательное предварение учения Гартмана.

³ В общем (*фр.*).

главное, главное – женщины... и женщины во всех видах¹; я даже люблю потаенный, темный разврат, постранные и оригинальнее, даже немножко с грязнотой для разнообразия... Ха, ха, ха! Смотрю я на ваше лицо: с каким презрением вы смотрите на меня теперь!

– Вы правы, отвечал я.

– Ну, положим, что и вы правы, но ведь во всяком случае лучше грязнотца, чем синильная кислота. Не правда ли?

– Нет, уж синильная кислота лучше.

– Я нарочно спросил: «Не правда ли?», чтобы насладиться вашим ответом: я его знал заранее. Нет, мой друг, если вы истинный человеколюбец, то пожелайте всем умным людям такого же вкуса, как у меня, даже и с грязнотой, иначе ведь умному человеку скоро нечего будет делать на свете и останутся одни только дураки. То-то им счастье будет! Да ведь и теперь есть пословица: дуракам счастье, и знаете ли, нет ничего приятнее, как жить с дураками и поддакивать им: выгодно. Вы не смотрите на меня, что я дорожю предрассудками, держу известных условий, добиваюсь значения; ведь я вижу, что живу в обществе пустом: но в нем покамест тепло, и я ему поддакиваю, показываю, что за него горой, а при случае я первый же его и оставляю. Я ведь все ваши новые идеи знаю, хотя и никогда не страдал от них, да и не от чего. Угрызений совести у меня не было ни о чем. Я на все согласен, было бы мне хорошо, и нас таких легион, и нам действительно хорошо. Все на свете может погибнуть, одни мы никогда не погибнем. Мы существуем с тех пор, как мир существует. Весь мир может куда-нибудь провалиться, но мы всплывем наверх. Кстати, посмотрите хоть уж на одно то, как живучи такие люди, как мы. Ведь мы примерно, феноменально живучи²; поражало вас это когда-нибудь? Значит, сама природа нам покровительствует, хе, хе, хе! Я хочу непременно жить до девяноста лет³. Я смерть не люблю – боюсь ее. Ведь черт знает еще, как придется умереть! Но к чему говорить об этом! Это меня отравившийся философ раззадорил. К черту философию. *Buvons*,

¹ Бр. Карамазовы: «Деточки, поросяточки вы маленькие, для меня... даже во всю мою жизнь не было безобразной женщины, вот мое правило! Можете вы это понять? Да где же вам это понять: у вас еще вместо крови молочко течет, не вылупились! По моему правилу во всякой женщине можно найти чрезвычайно, чорт возьми, интересное, чего ни у которой другой не найдешь, – только надобно уметь находить, вот где штука! Это талант! Для меня мовешек не существовало: уж одно то, что она женщина, уж это одно половина всего... да где вам это понять! Даже вельфилки и в тех иногда отыщешь такое, что только диву даешься на прочих дураков, как это ей состариться дали и до сих пор не заметили! Босоножку и мовешку надо сперва наперво удивить...» etc. I, 155.

² См. выше – Ив. Карамазов об отце, но тоже и вообще можно повторить о «карамазовщине»: «В корчах мучусь, но есмь».

³ Фед. Павлов. «До восьмидесяти».

mon cher! Ведь мы начали было говорить о хорошеньких девушках. Куда это вы?» («Униженные и оскорбленные», стр. 244, изд. 82 г. в «Сочинениях»).

Вот еще неясный, «бе яко туман вод», лепет о предмете, который позднее поглотит столько внимания Достоевского. Тон недоумения разлит по всему монологу, где мы очень мало слышим *субъекта* автора, и только – любопытствующий его взгляд. Отношение к предмету вполне и только отрицательное. Строки этих рассуждений, однако, вкрадываются позднее в монологи Свидригайлова, лица, к которому отношение автора уже совершенно иное, чем к князю Вальковскому «Униженных и Оскорбленных», и, наконец, в диалоги всех почти Карамазовых. Достаточно вспомнить «неутолимую жажду жизни», «нас охраняет какой-то закон природы», «до 90 лет», и, наконец, «созерцательный мистицизм» странной женщины, в который уже по крайней мере впала она не для злорадства над обществом, как несколько по-детски объяснил он весь факт ее поведения, чтобы понять, что мы имеем в приведенных страницах еще не очерк, но указание на явление, на котором потом почilo столько дум его.

Фигура Свидригайлова так известна, самый роман – так любим, что мы не будем на ней останавливаться. Только разве несколько строк. В монологе князя Вальковского чувственность выражена в самой ее общей форме, без указания на какой-нибудь частный ее вид; напротив, начиная с «Преступления и наказания» мы постоянно будем встречать почти одну только ее форму, и ее имея в виду мы взяли слова Ивана Карамазова, вставленные эпизодически в «Легенду об Инквизиторе»:

«...жестокие люди, страстные, плотоядные, карамазовцы иногда очень любят детей... Ты не знаешь, зачем я это говорю?.. У меня голова болит и мне грустно».

В «Преступлении и наказании» замешана фигурка Полечки, девочки лет девяти, сестры Сони Мармеладовой, и целомудренный Раскольников как-то пристально на нее глядит, слишком принимает ее в мысленное свое внимание:

«...Это была Поленька; она бежала за ним (выходившим из квартиры Мармеладовых) и звала его: “Послушайте! Послушайте!”

Он обернулся к ней. Та сбежала последнюю лестницу и остановилась вплоть перед ним, ступенькой выше его. Тусклый свет проходил со двора. Раскольников разглядел худенькое, но милое личико девочки, улыбавшееся ему и весело, по-детски, на него смотревшее. Она прибежала с поручением, которое видимо ей самой очень нравилось.

– Послушайте, как вас зовут?.. а еще: где вы живете? Спросила она торопливо, задышающим голосом.

Он положил ей обе руки на плечи и с каким-то счастьем глядел на нее. Ему так приятно было на нее смотреть, – он сам не знал почему.

– А кто вас прислал?

– А меня прислала сестрица Соня, отвечала девочка, еще веселее улыбаясь.

– Я так и знал, что вас прислала сестрица Соня.

– Меня и мамаша тоже прислала. Когда сестрица Соня стала посылать, мамаша тоже подошла и сказала: “Поскорей беги, Поленька!”

– Любите вы сестрицу Соню?

– Я ее больше всех люблю! С какою-то особенною твердостью проговорила Поленька, и улыбка ее стала вдруг серьезнее.

– А меня любить будете?

Вместо ответа он увидел приближающееся к нему личико девочки и пухленькие губки, наивно протянувшиеся поцеловать его. Вдруг тоненькие, как спички, руки ее обхватили его крепко-крепко, голова склонилась к его плечу, и девочка тихо заплакала, прижимаясь лицом к нему все крепче и крепче.

– Папочку жалко! – проговорила она через минуту, поднимая свое заплаканное личико и вытирая руками слезы; – все такие теперь несчастья пошли, прибавила она неожиданно, с тем особенным солидным видом, который усиленно принимают дети, когда захотят говорить вдруг как “большие”.

– А папаша вас любил?

– Он Лидочку больше всех нас любил, продолжала она очень серьезно и не улыбаясь, уже совершенно как говорят большие, – потому любил, что она маленькая и оттого еще, что больная, и ей всегда гостинцу носил, а нас он читать учил, а меня грамматике и Закону Божию, прибавила она с достоинством, – а мамочка ничего не говорила, а только мы знали, что она это любит, и папочка знал, а мамочка меня хочет по-французски учить, потому что мне уже пора получить образование.

– А молиться вы умеете?

– О, как же, умеем! Давно уже; я, как уж большая, то молюсь сама про себя, а Коля с Лидочкой вместе с мамашей вслух; сперва “Богородицу” прочитают, а потом еще одну молитву: “Боже, прости и благослови сестрицу Соню”, а потом еще: “Боже, прости и благослови нашего другого папашу”,

потому что наш старший папаша уже умер, а этот ведь нам другой, а мы и об том тоже молимся.

– Полечка, меня зовут Родион; помолись когда-нибудь и обо мне: “и раба Родиона” – больше ничего.

– Всю мою будущую жизнь буду о вас молиться...» (*etc.*, изд. 84 г., с. 172–173).

Эти строки как бы просятся на страницы Священного Писания: до того это чудно, до того высоко, до того трогательно и, наконец, прямо свято. По крайней мере списывая, т.е. в каждую букву и медленно вникая, почти невозможно удержать слез: конечно – это «касание мірам иным», без коего «жизнь свою возненавидишь»; «Бог насадил в землю семена свои»... Но мы *исследуем*; и вот *alter ego*¹ Раскольников, имеющий с ним «какую-то общую точку касания», умирает с странным сновидением.

«Он ходил (т.е. это ему видится) по всему длинному и узкому коридору, не находя никого, и хотел уже громко крикнуть, как вдруг в темном углу, между старым шкафом и дверью, разглядел какой-то странный предмет, что-то будто бы живое. Он нагнулся со свечей и увидел ребенка – девочку лет пяти не более, в измокшем, как поломойная тряпка, платьишке, дрожавшую и плакавшую. Она как будто и не испугалась Свидригайлова, но смотрела на него с тупым удивлением своими большими черными глазенками и изредка всхлипывала, как дети, которые долго плакали, но уже перестали и даже утешились, а между тем, нет-нет, и вдруг опять всхлипнут. Лицо девочки было бледное и измученное; она окостенела от холода, но – “как же она попала сюда? Значит, она здесь спряталась и не спала всю ночь”. Он стал ее расспрашивать. Девочка вдруг оживилась и быстро-быстро залепетала ему что-то на своем детском языке. Тут было что-то про “мамасю” и что “мамасы прибьет”, про какую-то чашку, которую “лязбила” (разбила). Девочка говорила не умолкая; кое-как можно было угадать из всех этих рассказов, что это нелюбимый ребенок, которого мать, какая-нибудь вечно пьяная кухарка, вероятно из здешней же гостиницы, заколотила и запугала; что девочка разбила мамашину чашку и что до того испугалась, что сбежала еще с вечера; долго, вероятно, скрывалась где-нибудь на дворе, под дождем, наконец пробралась сюда, спряталась за шкафом и просидела здесь в углу всю ночь, плача, дрожа от сырости, от темноты и от страха, что ее теперь больно за все это прибьют. Он взял ее на руки, пошел к себе в номер, посадил на кровать и стал раздевать. Дырявые башмаченки ее, на босу ногу, были так мокры, как будто всю

¹ Второе я (*лат.*).

ночь пролежали в луже. Раздев, он положил ее на постель, накрыл и закутал совсем в головой в одеяло. Она тотчас заснула. Кончив все, он опять угрюмо задумался.

“Вот еще вздумал связаться!” – решил он вдруг с тяжелым и злобным ощущением. – “Какой вздор!” В досаде взял он свечу, чтоб идти и отыскивать во что бы то ни стало оборванца (хозяина гостиницы) и поскорее уйти отсюда. “Эх, девчонка!” – подумал он с проклятием, уже растворяя дверь, но вернулся, еще раз посмотреть на девочку, спит ли она и *как она спит?* Он осторожно приподнял одеяло. Девочка спала крепким и блаженным сном. *Она созрела под одеялом, и краска уже разлилась по ее бледным щекам. Но странно: эта краска обозначалась как бы ярче и сильнее, чем мог быть обыкновенный детский румянец.* “Это лихорадочный румянец”, подумал Свидригайлов, это – точно румянец от вина, точно как будто ей дали выпить целый стакан. *Алые губки точно горят, пышут, но что это?* Ему вдруг показалось, что длинные черные ресницы ее как будто вздрагивают и мигают, как бы приподнимаются, и *из-под них выглядывает лукавый, острый, какой-то не детски-подмигивающий глазок, точно девочка не спит, и притворяется.* Да, так и есть: *ее губки раздвигаются в улыбку, кончики губок вздрагивают, как бы еще сдерживаясь. Но вот уже она совсем перестала сдерживаться, это уже смех, явный смех; что-то нахальное, вызывающее светится в этом совсем не детском лице; это разврат, это лицо камелии, нахальное лицо продажной камелии из француженок. Вот, уже совсем не таясь, открываются оба глаза: они обводят его огненным и бесстыдным взглядом, они зовут его, смеются...* Что-то бесконечно безобразное и оскорбительное было в этом смехе, в этих глазах, во всей этой мерзости в лице ребенка. “Как! Пятилетняя!” прошептал в настоящем ужасе Свидригайлов, “это... что ж это такое?” *Но вот уже она совсем поворачивается к нему всем пылающим личиком, простирает руки...* “А, проклятая!” вскричал в ужасе Свидригайлов, заноса над ней руку... Но в ту же минуту проснулся» («Преступ. и наказ.», изд. 84 г., с. 466–467).

Сны – часто ответы на наши желания, на те «тайные и глубокие желания, в которых мы не смеем сознаться не только другу или брату, но и себе самим», как, кстати, вспомнил Достоевский (см. выше) и о минуте своей на эшафоте, перед расстрелянием; и это собственно Свидригайлов протягивает руки к девочке, и ему брезжилось, что она ответно протягивает к нему свои, «с бесстыдно раскрасневшимися щеками...» Он не мог вынести, и проснувшись – пошел и убил себя. В одном месте он говорит, почему не любит отлучаться из России:

«За границу я прежде ездил, и всегда мне тошно бывало. Не то чтобы, а вот заря занимается, залив Неаполитанский, море, смотришь – и как-то грустно. Всего противнее, что ведь действительно о чем-то грустишь! Нет, на родине лучше: тут, по крайней мере, во всем других винишь, а себя оправдываешь...» (*ib.*, с. 261).

Вот «точка общения», роднящая его уже не с Раскольниковым, но с Достоевским; один раз, в художественном сновидении, он бросил украдкой взгляд на Полечку, в котором мы видим угол внимания, с которого и Свидригайлов посмотрел «на пятилетнюю». Дело было у Сони:

«Раскольников встал и начал ходить по комнате. Прошло с минуту. Соня стояла, опустив руки и голову, в страшной тоске.

– А копить нельзя? На черный день откладывать? спросил он, вдруг останавливаясь перед ней.

– Нет, прошептала Соня.

– Разумеется нет! А пробовали? Прибавил он чуть не с насмешкой.

– Пробовала.

– И сорвалось! Ну, да разумеется! Что и спрашивать!

И опять он пошел по комнате.

– Не каждый день получаете-то?

Соня больше прежнего смутилась, и краска ударила ей опять в лицо.

– Нет, прошептала она с мучительным усилием.

– *С Полечкой наверно то же самое будет.*

– Нет! Нет! Не может быть, нет! как отчаянная громко вскрикнула Соня, как будто ее вдруг ножом ранили. – Бог, Бог такого ужаса не допустит» (*ib.*, с. 293–294).

Последний, молчаливо-бесстыдный диалог, прошедший между Свидригайловым и девочкою, не только подобен и аналогичен, но он есть собственно повторение первого диалога, прошедшего между девятилетней Полечкой и Раскольниковым: это – две чаши качающиеся, но каких-то одних весов, с какою-то мистическою стрелкою наверху, показывающею цифры отклонения. К концу романа Раскольников почти забывается, и выступает гораздо шире Свидригайлов; заключительный эпизод в каторге – искусствен, скомкан; обещанное возрождение главного героя почти названо только, а не описано, во всяком случае несколько не

объяснено. Время возрождения, минута возрождающих догадок, скажем мы уже от себя – еще не наступила для автора романа, и он, конечно, правильное сделал, когда, вместо того, чтобы рисовать фальшиво незнакомые ему состояния, устремил (во второй половине романа) испытующее око в те бездны, которые почувствовал в другом лице той же единичной, собственно, фигуры, одно лицо которой назвал Раскольниковым. «Две чашки качающиеся», с мистическою стрелкою наверху: в самом деле, в этих двух видениях, из которых одно только переписав мы невольно назвали святым, другое и очевидно генетически родственное не только грешно, но и представляет как бы зияние ада. Ад и рай... вот уже два древние имени, два космические намека. Мы понимаем, почему он бросил Раскольникова, с его «социологическими» рассуждениями о «бедных» и «богатых», «дозволенном» и «недозволенном», «героических» в истории фигурах, как Наполеон, и человеческом «стаде» вокруг их: одна сцена с Полечкою, святым колоритом своим, уже в сущности содержит более новое и колоссальное, нежели все победы и походы этого «бронзового человека», который под конец оказался такою «глиной». Все это, т.е. все терзания и сомнения Раскольникова, как-то поверхностны; они ясно «от мира сего»; и великий мистик, очевидно носивший «небесное семя» в себе (см. «Из поучений старца Зосимы»), рассеянно забывает их, чтобы приникнуть ухом туда, где может быть и «не от мира сего», где уже по странности мы узнаем «не от мира сего»... Кстати, начало стиха о Церере, приведенное в «Братьях Карамазовых», и который представляет многословное повторение эпиграфа (к роману) из Ев. от Иоанна, читается так:

*Робок, наг и дик скрывался
Троглодит в пещерах скал,
По полям номад скитался
И поля опустошал.
Зверолов с копьем, стрелами,
Грозен бегал по лесам...
Горе брошенным волнами
К неприютным берегам!*

*С Олимпийския вершины
Сходит мать-Церера вслед*

*Похищенной Прозерпины:
 Дик лежит пред нею свет.
 Ни угла, ни угощенья
 Нет нигде богине там;
 И нигде богопочтенья
 Не свидетельствует храм.*

*Плод полей и грозды сладки
 Не блистают на пирах;
 Лишь дымятся тел остатки
 На кровавых алтарях.
 И куда печальным оком
 Там Церера ни глядит –
 В унижении глубоко
 Человека всюду зрит.*

(«Бр. Кар.», изд. 82 г., I, 122).

По отношению к приведенному ранее светлому концу этого стихотворения, это его начало о «глубоком унижении человека», «дикого», «нагого», без следа в нем «богопочтения», в своем роде есть то же, что страшное видение, от которого в ужасе просыпается Свидригайлов, к тому другому святому видению, которое так напоминает эти тоже почти святые строки, уже цитированные нами:

*Душу Божьего творенья
 Радость вечная поит.

 У груди благой природы
 Все, что дышет – радость пьет;
 Все созданья, все народы
 За собой она влечет (ib.).*

Образы, так отчетливо и выпукло, так членораздельно вырисовавшиеся у Достоевского, каким-то общим очерком прошли и в воображении Шиллера, и в сущности они прошли в той же связи во всем древнем мире, создавшем замечательный миф о Церере:

*Насекомым – сладострастье
 Ангел – Богу предстоит.*

Почти трудно предположить, чтобы две последние строчки принадлежали Шиллеру, а не составляют прибавку Достоевского. Но мы возьмем еще две, и уже очень короткие, цитаты из «Преступления и наказания»:

«...С этою-то Ресслих господин Свидригайлов находился издавна в некоторых весьма близких и таинственных отношениях. У ней жила дальняя родственница, племянница кажется, глухонемая, *девочка лет пятнадцати и даже четырнадцати*, которую эта Ресслих беспредельно ненавидела и каждым куском попрекала; даже бесчеловечно била. Раз она найдена была на чердаке удавившеюся. Присуждено, что от самоубийства. После обыкновенных процедур тем дело и кончилось, но впоследствии явился донос, что ребенок был... жестоко оскорблен Свидригайловым... Благодаря, однако, стараниям и деньгам Марфы Петровны, все окончилось этим слухом и дело было замято» (изд. 84 г., с. 273). Свидригайлову, в самом деле, снится перед смертью, но только не этот, а еще какой-то другой гроб, и в странном окружении почти «клеяких весенних листочков», о которых заговаривался Иван Карамазов: «Он ни о чем не думал, да и не хотел думать; но грёзы вставали одна за другою. Как будто он впадал в полудремоту. Холод ли, мрак ли, сырость ли, ветер ли, завывавший перед окном и качавший деревья, вызвали в нем какую-то упорную фантастическую наклонность и желание, — но ему все стали представляться *цветы*. *Ему вообразился прелестный пейзаж: светлый, теплый, почти жаркий день, праздничный день, Троицын день...*»

Не правда ли: только читать бы:

*Душу Божьего творенья
Радость вечная поит.*

...богатый, роскошный, деревенский коттедж, в английском вкусе, весь обросший душистыми клумбами цветов, обсаженный грядами, идущими кругом всего дома; крыльцо, увитое вьющимися растениями, заставленное грядами роз; светлая, прохладная лестница устланная роскошным ковром, обставленная редким цветами в китайских банках. Он особенно заметил в банках с водой, на окнах, букеты белых и нежных нарциссов, склоняющихся на своих *яркозеленых, тучных и длинных стеблях* с сильным ароматным запахом. *Ему даже отойти от них не хотелось*, но он поднялся по лестнице и вошел в большую, высокую залу, и опять и тут везде, *у окон, около растворенных дверей на террасу, на самой террасе, везде были цветы*. Полы были усыпаны свежее накошенной травой...

Мы особенно тут припоминаем «клейкие зеленые листочки...

...окна были открыты, *свежий, легкий, прохладный воздух проникал в комнату, птички чирикали под окнами*, а посреди залы, на покрытых белыми атласными пеленами столах, стоял гроб. Этот гроб был обит белым гроденапем и обшит белым густым рюшем. *Гирлянды цветов обвивали его со всех сторон*. Вся в цветах лежала в нем *девочка*, в белом тюлевом платье, *со сложенными и прижатыми к груди*, точно выточенными из мрамора, руками. Но распущенные волосы ее, *волосы светлой блондинки*, были мокры; веночек из роз обвивал ее голову. Строгий и уже окостенелый профиль ее лица был тоже как бы выточен из мрамора, *но улыбка на бледных губах ее была полна какой-то не детской, беспредельной скорби и великой жалобы*. Свидригайлов знал эту девочку; ни образа, ни зажженных свечей не было у этого гроба и не слышно было молитв. Эта девочка была самоубийца, – утопленница. Ей было только *четырнадцать лет*, но это было уже разбитое сердце, и оно погубило себя, оскорбленное обидой, ужаснувшись и удивившись это молодое, детское сознание, залившее незаслуженным стыдом ее ангельски-чистую душу и вырвавшего последний крик отчаяния, не услышанный, а нагло поруганный в темную ночь, во мраке, в холоде, в сырую оттепель, когда выл ветер... (изд. 84 г., с. 464–465).

XXV

Но нам, делая эти ужасные выписки, полугреззы, полусознания, полухудожественные, полудействительные, давно пора огрadyть себя словами святого Псалма:

«Господь прибежище мое – кого убоюсь?»

Ибо мы в самом деле спускаемся в какую-то челюсть Вельзевула, где цветы и гробы, жизнь и смерть странно перемешиваются.

«Господь – Пастырь мой...

.....

Если я пойду долиною смертной тени, не убоюсь зла, потому что Ты со мною; Твой жезл и Твой посох – они успокаивают меня» (псалом XXII, 1 и 4).

Так подписал Давид, перед пятидесятым псалмом которого читается краткое историческое надписание:

«Начальнику хора. Псалом Давида
когда приходит к нему пророк Нафан, после того как Давид
вошел к Вирсавии» (Пс. 50, 1–2).

Эта не умерла; но супруг ее, друг и раб святого царя, бездыханен лежал на поле брани, когда Псалом, три тысячи лет утешающий человеческие сердца, коснулся впервые и стал перебирать не вещественные струны душевной арфы Пророка и Государя.

После приведенного видения, цветов и гроба, Свидригайлову и привиделся сейчас почти последний сон-порыв «к пятилетней», после которого он умер; Раскольников – не в видении, но в действительности – перед убийством процентщицы шел по одному из петербургских бульваров и встретил сцену, т.е. в художественном видении она приснилась Достоевскому:

«Шагах в двадцати он заметил впереди себя идущую женщину, но сперва не остановил на ней никакого внимания, как и на всех мелькавших перед ним до сих пор предметах... Однако в идущей женщине было что-то такое странное и с первого же взгляда бросающееся в глаза, что мало-помалу внимание его начало к ней приковываться, – сначала нехотя и как бы с досадой, а потом все крепче и крепче. Ему вдруг захотелось понять, что именно в этой женщине такого странного? Во-первых, она должно быть женщина очень молоденькая, шла по такому зною простоволосая, без зонтика и без перчаток, как-то смешно размахивая руками. На ней было шелковое, из легкой материи, платьице, но тоже как-то очень чудно надетое, едва застегнутое, и сзади у талии, в самом начале юбки, разорванное; целый клочок оторван и висел болтаясь. Маленькая косыночка была накинута на обнаженную шею, но торчала как-то криво и боком. К довершению, девушка шла нетвердо, спотыкаясь и даже шатаясь во все стороны. Эта встреча возбудила, наконец, все внимание Раскольникова. Он сошелся с девушкой у самой скамейки, но дойдя до скамейки, она так и повалилась на нее, в угол, закинула на спинку скамейки голову и закрыла глаза, по-видимому, от чрезвычайного утомления. Вглядевшись в нее, он тотчас же догадался, что она совсем была пьяна. Странно и дико было смотреть на такое явление. Он даже подумал, не ошибается ли он. Пред ним было чрезвычайно молоденькое личико, *лет шестнадцати, даже может быть только*

пятнадцати, – маленькое, белокуренькое, хорошенькое, но все *разгоревшееся* и как будто припухшее. Девушка, кажется, очень мало уж понимала; одну ногу заложила за другую, *причем выставила ее гораздо больше, чем следовало*, и, по всем признакам, очень плохо сознавала, что она на улице»¹ (*etc.*, с. 45–46).

Из всех этих сопоставлений мы видим, что как-то и почему-то факты из жизни Свидригайлова текут в существе по одному закону, что и творчество Достоевского; имеют какой-то параллелизм направления; потому Достоевский и оглянулся, каким-то кривым взглядом, на Свидригайлова так пристально, и, как у Раскольникова в приведенном отрывке, «внимание его начало приковываться, сначала нехотя и как-то с досадой, а потом все крепче и крепче»... к этой фигуре, что...

Мне все кажется, что в вас есть что-то к моему подходящее (с. 261), как улыбаясь объясняет Свидригайлов Раскольникову в заключение первого с ним разговора...

Не то чтоб, а вот зря занимается, залив Неаполитанский, море, смотришь и как-то грустно. Всего противнее, что ведь в самом деле грустишь... На родине лучше, тут себя *оправдываешь* (с. 261).

«– А у вас бывают привидения? – спросил Раскольников». Тот странно объяснил сперва несколько похоже на старца Зосиму, и даже до буквы совпадая:

«Привидения... это – *клочки и отрывки других миров, их начало*... Чуть заболел, чуть нарушился нормальный земной порядок в организме – тотчас и *начинает сказываться возможность другого мира*, и чем больше болен, тем и *соприкосновений с другим миром больше*». Раскольников возвращает его к себе, к минуте текущей и лицу говорящего:

¹ Это – только что опоенная и растленная, по вероятным и правдоподобным догадкам Раскольникова. Рассуждения последнего о % таких уже специфически принадлежат последнему, его «социологическому» направлению. Только цвет волос, одинаковый с «лежавшею в гробу», и лета, даже с каким-то усилием к «пятнадцати», как-то не хотящие *остановиться* на шестнадцати, показывают нам, что в сущности это *один* образ, имеющий или имевший в себе что-то мучительное и дразнящее.

«— Нам все представляется вечность, — поправляется Свидригайлов, — как идея, которую понять нельзя, что-то огромное, огромное! Да почему же непременно огромное? И вдруг, вместо всего этого, представьте себе, будет там одна комнатка, этак вроде деревенской бани; закоптелая, а по всем углам пауки, и вот и вся вечность. Мне, знаете, в этом роде иногда мерещится» (с. 265).

«Точно ты в каком *безумии*», — мог бы ему этими словами Алеши Карамазова Ивану ответить Раскольников. Верно и отеческая земля не всегда «облегчала». Раскольников, однако, отвечал что-то другое и развеселил Свидригайлова:

«Нет, вы вот что́ сообразите», — закричал он: «Назад тому полчаса мы друг друга еще и не видывали, считаемся врагами, между нами не решенное дело есть; мы дело-то бросили и эвона в какую литературу заехали! Ну, не правду ли я сказал, что *мы — одного поля ягода*» (с. 265). — «Другим одно, а нам, желторотым, другое: нам прежде всего надо предвечные вопросы решить... Ведь русские мальчики как до сих пор орудуют? Иные, то есть? Вот, например, здешний вонючий трактир, вот они и сходятся, засели в угол. *Всю жизнь прежде не знали друг друга*, а выйдут из трактира, сорок лет опять не будут знать друг друга, ну и что ж, о чем они будут рассуждать, пока поймали минутку в трактире-то? О мировых...», etc. как говорит, перед *Легендой об Инквизиторе*, Иван Алексею («*Бр. Кар.*», изд. 82 г., с. 263). Мы видим, что беседа Свидригайлова с Раскольниковым переходит, без перерыва и изменения тона, в этот проникновенный диалог, где Достоевский вылил свою душу в тех гранях, в том окончании, до какого сам он достиг.

«Мне все кажется, что в вас есть что-то к моему подходящее... Да не беспокойтесь, я не надоедлив; *и с шулерами уживался*, и князю Свирбею, моему дальнему родственнику и вельможе, не надоел, и об Рафаэлевой Мадонне г-же Прилуковой сумел написать, и с Марфой Петровной семь лет безвыездно проживал, *и в доме Вяземского на Сенной в старину ночевывал*, и на шаре, с Бергом, может быть полечу...» («*Преступл. и наказ.*», с. 268). Разнообразный был человек; но черточки эти, здесь названные, мы вдруг видим разбежавшимися по всем *главным* фигурам Достоевского.

«...Вышел в отставку, в Скворешники не приехал, к матери перестал совсем писать. Узнали, наконец, посторонними путями, что он опять в Петербурге, но что в прежнем обществе его уже не встречали вовсе; он куда-то как бы спрятался. Доискались, что он *живет в какой-то странной компании, связался с каким-то отребьем петербургского населения, с какими-то бессапожными чиновниками, отставными военными благородно просящими милостыню, пьяницами, посещает их грязные семейства, дни и ночи проводит в темных труппах и Бог знает в каких закоулках, опустился, оборвался и что стало быть это ему нравится*» («Бесы», с. 41).

Так, в 71-м году Свидригайлов снова появляется именно в том романе, где социально-политическая тема опустилась до последнего уровня, и на этот раз Валаамова ослица заговорила более внятно:

– Знаете ли вы, – начал Шатов почти грозно, пригнувшись вперед на стуле, сверкая взглядом и подняв перст правой руки вверх перед собою (очевидно не примечая этого сам), – знаете ли вы, кто теперь на всей земле единственный народ «богоносец», грядущий *обновить и спасти мир* именем *нового бога* и кому *единому даны ключи жизни и нового слова*... Знаете ли вы, кто этот народ и как ему имя?

– По вашему приему я необходимо должен заключить, и, кажется, как можно скорее, что это народ русский...

– И вы уже смеетесь, о, племя! – рванулся было Шатов.

– Успокойтесь, прошу вас; напротив, я именно ждал чего-нибудь в этом роде.

– Ждали в этом роде? А самому вам не знакомы эти слова?

– Очень знакомы; я слишком предвижу, к чему вы клоните. Вся ваша фраза и даже выражение народ-«богоносец» есть только заключение нашего с вами разговора, происходившего с лишком два года назад, за границей, незадолго перед вашим отъездом в Америку... По крайней мере, сколько я могу теперь припомнить...

– Это ваша фраза целиком, а не моя. Ваша собственная, а не одно только заключение нашего разговора. «Нашего» разговора совсем и не было: был учитель, вещавший огромные слова, и был ученик, *воскресший из мертвых*. Я тот ученик, а вы учитель.

– Но если припомнить, вы именно после слов моих как раз и вошли в то общество¹ и только потом уехали в Америку.

– Да, и я вам писал о том из Америки; я вам обо всем писал. Да, я не мог тотчас же оторваться с кровью от того, к чему прирос с детства, на что пошли все восторги моих надежд и все слезы моей ненависти... Трудно менять богов. Я не поверил вам тогда, потому что не хотел верить, и уцепился в последний раз за этот помойный клоак... Но семя осталось и возросло. Серьезно, скажите серьезно, не дочитали письма моего из Америки? Может быть не читали вовсе?

– Я прочел из него три страницы, две первые и последнюю и кроме того было проглядел середину². Впрочем, я все собирался...

– Э, все равно, бросьте, к черту! – махнул рукой Шатов. – Если вы отступились теперь от тогдашних слов про народ, то как вы могли их тогда выговорить?.. Вот что давит меня теперь.

– Не шутил же я с вами и тогда; убеждая вас, я, может, еще больше хлопотал о себе, чем о вас, – загадочно произнес Ставрогин.

Струйка удивительного, глубочайшего атеизма, прорезывает воспаленный диалог... Мы ее еще увидим, как и поймем ее смысл.

– Не шутили! В Америке я лежал три месяца на соломе, рядом с одним... несчастным и узнал от него, что *в то же самое время*, когда вы насаждали в моем сердце Бога и родину, *в то же самое время, даже может быть в те же самые дни*, вы отравили сердце этого несчастного, этого маньяка, Кириллова, ядом... Вы утверждали в нем ложь и клевету и довели разум его до исступления...

Мы опять видим странное сочетание как бы намека, разбегающегося в противоположные стороны; двух чаш колеблющихся, с стрелкою отклонения наверху... Мысль о каком-то равномогущественном распоряжении святым и грешным, истиною и ложью, и, в последнем анализе, лучем из рая и другим – из ада, брежжет нам. И опять – мы это и еще встретим; и слова – и это поймем.

«– Во-первых замечу вам, что Кириллов сейчас только сказал мне, что он счастлив и что он прекрасен. Ваше предположение о том, что все это произошло в одно и то же время почти верно,

¹ Социально-революционное, с Петром Верховенским во главе.

² Черта поразительного сходства, т.е. поразительного *сродства*, о которой, конечно, не думал, т.е. *не подумал*, не заметил ее Достоевский (иначе бы сейчас уничтожил ее, затер) и *Печериным и его отношением к Максиму Максимовичу*, которого он, по тонкой характеристике Ап. Григорьева, точно «*боится*» обнять...

ну, и что же из всего этого? Повторяю, *я вас, ни того, ни другого, не обманывал*».

С великой упругостью, с великой сосредоточенностью Достоевский указывал, что «...в одно время», как, в сущности, и Полечка, и «пятилетняя» – прошли в одном воображении, одна – святым лучем, и другая – греховным. Кстати, мы припомним слова Спасителя: «Истинно, истинно говорю: если кто из вас *соблазнит единого из малых сих* – лучше было бы ему, если бы жернов мельничный был повешен на шею его и пучина морская поглотила его...» «Лучше было бы»...

«– Вы атеист? Теперь атеист?

– Да.

– А тогда?

– Точно так же, как и тогда.

– Я не к себе просил у вас уважения, начиная разговор; с вашим умом, вы бы могли понять это, в негодовании пробормотал Шатов.

– Я не встал с первого вашего слова, не закрыл разговора, не ушел от вас, а сижу до сих пор и смиренно отвечаю на ваши вопросы и... крики, стало быть, не нарушил еще к вам уважения.

Шатов прервал, махнув рукой:

– Вы помните выражение ваше: “*Атеист не может быть русским*”, “Атеист тотчас же перестает быть русским”, помните это?».

Мы это помним... из тысячи мест «Дневника писателя»...

«– Да? – как бы переспросил Николай Всеволодович.

– Вы спрашиваете? Вы забыли? А между тем это одно из самых точнейших указаний на одну из главнейших особенностей русского духа, вами угаданную. Не могли вы этого забыть! Я напомню вам больше, – вы сказали тогда же: «Не православный не может быть русским...»

Таким образом, не через целомудренные уста Раскольникова, но через «худогласные», исполненные всякой «скверны», гробов и цвета, осени и весны, «падшего в землю и умершего зерна» уста прорываются слишком нам знакомые, запомнившиеся во всей русской земле слова, это «новое» и странное «слово», уподобленное (см. выше) «ключам жизни». Конечно, наше внимание настаораживается, и мы пытливей отселе будем всматриваться в лицо говорящего.

«— Я полагаю, что это — славянофильская мысль.

— Нет, нынешние славянофилы от нее откажутся. Нынче народ поумнел. Но вы еще дальше шли: вы веровали, что римский католицизм уже не есть христианство; вы утверждали, что Рим провозгласил Христа поддавшегося на третье дьявольское искушение...».

Здесь мы вступаем в цикл идей «Легенды о Великом инквизиторе».

«...И что, возвестив всему свету, что Христос без царства земного на земле устоять не может, католичество тем самым провозгласило Антихриста и тем погубило весь западный мир. Вы именно указывали, что если мучается Франция, то единственно по вине католичества, ибо отвергла смрадного бога римского, а нового не сыскала. Вот что вы тогда могли говорить! Я помню ваши разговоры».

Ну, да это страницы... это уже издыхая лепетал в «Дневнике писателя» любопытный каторжник и пророк нашей земли; и снова — единственное, что нас теперь занимает, это — что не уст Раскольникова, но ему обратных *по положению* уст... И снова мелькнуло, как уже однажды и раньше, слово о «новом» Боге? понимании Бога? чувстве Бога? «Народе»-богоносце?: странная идея *народа*, носящего Бога; *человека*, Его несущего? в устах только? на языке? риторически? Где же? Достоевский на это не отвечал, и даже об этом еще не спросил себя. Мы припоминаем струйки ледяного атеизма, режущие раскаленный воздух беседы; оне сейчас же, тут же еще раз повторяются.

«— Если б я веровал, то, без сомнения, повторил бы это и теперь...».

Но он и *не* не верует.

«— Я *не лгал*¹, говоря как верующий, очень сердечно произнес Николай Всеволодович. — Но уверяю вас, что на меня произво-

¹ Здесь, для объяснения всего этого, нужно привести маленький диалог между Кирилловым, в вечер его самоубийства, и Петра Верховенского, дождавшегося этого самоубийства:

«— Ставрогина тоже съела идея, — не заметил замечания Кириллов, угрюмо шагая по комнате.

— Как? — наострил уши Петр Степанович, — какая идея? Он вам сам что-нибудь говорил?

— Нет, я сам угадал: Ставрогин *если верует, то не верует, что он верует. Если же не верует, то не верует, что он не верует*» («Бесы», с. 557, изд. 82 г.).

дит слишком неприятное впечатление это повторение прошлых мыслей моих. Не можете ли вы перестать.

– Если бы *веровали*? – вскричал Шатов, не обратив ни малейшего внимания на просьбу. – Но не вы ли говорили мне, что если б математически доказали вам, что истина вне Христа, то вы бы лучше согласились остаться со Христом, нежели с истиной».

То есть это имеет тот смысл, что есть «истинна» *не* «математическая», *сверх* «математическая» и что она-то и есть *главная* истина, *большая* истина, *вся* истина; но это не значит, чтобы, перестав быть «математическою», Христос и вообще, во всех смыслах перестал быть «истиною» – вера в Него сохранялась даже при сознании, что Он – «ложь». См. в «Легенде об Инквизиторе» об «Эвклидовском», «земном» уме.

«– Говорили вы это? Говорили?»

– Но позвольте же и мне наконец спросить, – возвысил голос Ставрогин, – к чему ведет весь этот нетерпеливый и... злобный экзамен?

– Этот экзамен пройдет на веки и никогда более не попомнится вам.

– Вы все настаиваете, что мы вне пространства и времени...».

Он пытается отвлечь диалог в сторону кантианства, и вообще куда-нибудь на старую тропу от той новой, по которой нудит повторительно пройти его Шатов.

«– Молчите, – вдруг крикнул Шатов, – я глуп и неловок, но погибай мое имя в смешном! Дозволите ли вы мне повторить пред вами всю главную вашу тогдашнюю мысль... О, только десять строк, одно заключение.

– Повторите, если только одно заключение...

Ставрогин сделал было движение¹ взглянуть на часы, но удержался и не взглянул.

Шатов принагнуллся опять на стуле и, на мгновение, даже опять было поднял палец.

– Ни один народ...»

Этот коротенький диалог вообще чрезвычайно важен для понимания всего ряда теперь нами исследуемых фигур, равно приложимый к этим всем, с вариациями.

¹ Еще гадкий печоринский жест, не замечаемый, *т.е. по связи именно с Печориным, Достоевским.*

Вот это *profession de foi*, и, действительно, одно из глубочайших исторических прозрений, перед которым лепет Фауста, с его черепом и книгами, есть только бедный лепет «мальчика в панталонах», который Щедрина – чуть-чуть, «бе яко туман вод» не без основания – показалась целая Германия; это – правда «ключи жизни и нового слова»:

«– Ни один народ, – начал он, как бы читая по строкам и в то же время продолжая грозно смотреть на Ставрогина, – ни один народ еще не устраивался на началах науки и разума¹; не было ни разу такого примера, разве на одну минуту, по глупости. Социализм уже по существу своему уже должен быть атеизмом², ибо именно провозгласил, с самой первой строки, что он установление атеистическое и намерен устроиться на началах науки и разума исключительно³. Разум и наука в жизни народов всегда, теперь и с начала веков, исполняли лишь должность второстепенную и служебную; так и будут исполнять до конца веков⁴. Народы слагаются и движутся силою иною,

¹ См. «Записки из подполья», и там – критику рационалистической идеи устройства человечества.

² Мысль, развиваемая и в «Дневнике писателя» и вообще одна из основных у Достоевского.

³ «Религия человечества» (т.е. человечества, *чтимого как бога*) Конта, да и вся его «*Philosophie positive*» есть невольно и почти уже провиденциально возникшая, после революции 89–93 гг., как замещение живого Бога для человека – бумажным манекеном, «богом» отпечатанным в типографии, такого-то числа и в такой-то улице. Отсюда почти теургический характер, которым *Philosophie positive* заканчивается, и который существеннейшим образом связан с ее мыслью, ее *raison d'être* <смысл (*фр.*)>. Едва ли нужно доказывать, что она есть умственная, теоретическая, логическая сторона исторического движения, практическая сторона которого выражена как социализм экономический. Кстати, приведем эпиграфы к книге этого в своем роде «длиннорукого Шигалева» (см. *Бесы*) «*Republique occidentale*», Paris, 1848 (мы соблюдаем его орфографию): 1) «*Reorganiser, sans rien ni roi par le culte sistematique de l'Humanité*»; 2) «*Nul n'a droit qu'a faire son devoir*».

<1) «Преобразовать, несмотря на бога и короля, неуклонный культ человечества»; 2) «Кто исполняет свой долг, не нуждается в праве»>.

⁴ Это – изумительно. Всей глубины этих слов и Достоевский еще не прозревал: т.е. у него не было еще более глубоких, чем обычная скука книжностью, оснований сказать эти проникновенные и мистические, эти «валаамовой ослицы» слова; ибо о «худогласных устах» эта «ослица» ничего еще не уразумела...

повелевающею и господствующею, но происхождение которой неизвестно и необъяснимо¹. Эта сила есть сила неутолимого желания дойти до конца и в то же время конец отрицающая². Это есть сила непрерывного и неустанного подтверждения³ своего бытия и отрицания смерти⁴. Дух жизни, как говорит Писание, «реки воды живой», иссякновением⁵ которых так угрожает Апокалипсис. Начало эстетическое, как говорят философы⁶, начало нравственное, как отождествляют они же. «Искание Бога», как называю я всего проще. Цель всего движения народного, во всяком народе и во всякий период его бытия есть единственно лишь искание Бога, Бога своего, непременно собственного, и вера в него как в единого истинного⁷. Бог есть синтетическая личность всего народа, взятого с начала его и до конца⁸. Никогда еще не было, чтобы у всех или у многих народов был один общий⁹ Бог, но всегда и у каждого был особый. Признак уничтожения народностей, когда боги

¹ Таким образом, он вводит нас в догадки; «поднимает к покрову руки», как выразились мы выше, очевидно бессловный и неумелый еще приподнять покров.

² То есть то, чему через 10 лет он найдет имя в понятии «карамазовщины»; «безднаверху и безднавнизу».

³ «Не правда ли, живуч как кошка...» «В тысяче мук – я есмь, в корче мучусь – но есмь...» «Сый есмь Аз».

⁴ «Жизнь полюбить раньше, чем смысл ее...» «Разуверься я в любимой женщине, разуверься в людях... *все вы – держит сила карамазовская...*» «До 90 лет» (см. Вальковский), «до 80 лет» (Федор Павлович).

⁵ «Бе яко туман вод», т.е. догадки в пытающем уме художника.

⁶ Ну, философы *именно* об этом и именно «в этом роде» ничего не говорили, и ссылка на них показывает, до чего для Достоевского собственные его слова были еще «яко туман вод».

⁷ Конечно, замечательно, что идея «пантеона» (всех и всяких богов мирное сожительство в одном храме) явилась у практического, земного, безрелигиозного творца *juris naturalis, gentium et civilis* <естественное, родовое и гражданское право>; и даже, еще беднее, эта идея явилась только у римского правительства. Напротив, Иегова, «Бог Израиля», «Сый» есть именно и только Сый *в* Израиле и *для* Израиля.

⁸ То есть Бог вот *в этом* понимании Его; или, что то же – вот *этой* углом зрения на Бога выражает синтетически личность народа, от зачатия его (напр., Израиля в лоне Авраама) и до могилы.

⁹ То есть Бог конечно есть *один*, но *Икона* Его – у каждого народа своя, и народы этих Икон не смешивают иначе как смешиваясь, умирая. Каждый ему данную Икону несет и выранивая ее – умирает, ибо Ею, по таинственной с Нею вязи, жил.

начинают становиться общими. Когда боги становятся общими, то умирают боги и вера в них с самими народами. Чем сильнее народ, тем особливее¹ его бог. Никогда не было еще народа без религии², т.е. без понятия³ о добре и зле. У всякого народа есть собственное понятие о зле и добре и свое собственное зло и добро. Когда начинают у многих народов становиться общими понятия о зле и добре, тогда вымирают народы, и тогда самое различие между злом и добром начинает стираться и исчезать. Никогда разум⁴ не в силах был определить зло и добро, или даже отделить зло от добра, хотя приблизительно; напротив, всегда позорно и жалко смешивал; наука же давала разрешения кулачные... Все это – ваши слова, в них я не изменил ничего, ни полуслова.

– Не думаю, чтобы не изменили, осторожно заметил Ставрогин; – вы пламенно приняли и пламенно переиначили, не замечая того. Уже одно то, что вы Бога низводите до простого атрибута⁵ народности...

Он с усиленным и особливым вниманием начал вдруг следить за Шатовым, и не столько за словами его, сколько за ним самим.

¹ Все эти идеи, очевидно все представления юдаизма высказываемые, собственно распространяют понятие юдаизма на все народы; несут всем народам главную мысль Моисея, как ап. Павел пронес «новое благовествование» всем народам.

² Древние, как Плутарх и еще Геродот даже (кажется) заметили, что в какую бы страну и к какому бы племени путешественник ни приходил, – ожидая найти у них всякую странность он одного у них никогда не встретит: это – *отсутствия* религии. Факт этот многозначителен действительно тем, что показывает нам, что *человек* есть действительно *седалище* Бога, ибо от этого только теистическое чувство могло бы быть всюду где есть человек. Объясним грубою параллелью: запах сыра может быть только там, где есть сыр.

³ Это – ужасно недостаточно, ужасно бедно: понятие о добре и зле не покрывает религии (не исчерпывает) и есть частность, даже не самая важная в ней.

⁴ Здесь опять монолог этот сливается с идеями «Легенды о Великом Инквизиторе».

⁵ Народ знает начертание Бога, одну из Икон Его, которая будучи истинна, т.е. отвечая некоторым действительным и истинным чертам Его единого Лица, не выражает *всю полноту* этого Лица. Понятие «атрибута» здесь неправильно, как нельзя сказать, что «хоругвеносец» есть *атрибут* хоругви.

– Низвожу Бога до атрибута народности? – вскричал Шатов, – напротив, народ возношу до Бога. Да и было ли когда-нибудь иначе? Народ – это тело¹ Божие. Всякий народ до тех только пор и народ², пока имеет своего бога особого, а всех остальных на свете богов исключает без всякого примирения; пока верует в то, что своим богом победит и изгонит из мира всех остальных богов. Так веровали все с начала веков, все великие³ народы по крайней мере, все сколько-нибудь отмеченные, все стоявшие во главе чело-

¹ Все это пока не становится полною истиною, остается чистою фразеологиею, как и Бог «без перста вложенного в рану» есть все-таки идея Бога, от которой до «Живого видящего вслед меня» (см. ранее) – еще непроходимая бездна. «Народ – тело Божие», почему это не угроза как и «*vox populi – vox Dei*» <глас народа – глас Божий>, как тысяча горделивых демократических формул, в которых слышится собственно одна низкая и атеистическая мысль: «аз есмь бог и не будут божи тебе инии разве мене» нового и плоского демократизма, заблудившего стада человеческого. Но полной истины очевидно Достоевский не видел и отсюда в нем струйки ледяного атеизма.

² Все это место вообще, т.е. вообще весь этот удивительный диалог, который допускает безмерно высокое себе толкование, допускает и толкование безмерно плоское: на него можно взглянуть как на способ, как на попытку отстоять разрушающуюся *свою* народность (русскую) и даже отчасти *свое* литературное, политическое и наконец редакционное *credo* (идея «почвы» «Времени» и «Эпохи», отождествления «почвы» с «народным телом» и указание, что особый *Бог* ее охраняет и пока в особливости своей этот Бог жив, т.е. в особливостях своих жива народность, и «почва» до тех пор не будет покорена «языками и народами». Это напоминает вынесение перед ворота дома образа, когда окрест пожар пожирает дома, причем выносится образ равно древнего или нового письма, чудотворный или не чудотворный. Но и последний, по вере нашей, творит чудо защищения «почвы» – «дома» от окружающего всемирного пожара (эклектизма наций и национальных историй). С этой точки зрения все данное место представится ледяною струйкой атеизма, как и все религиозные места у Достоевского имеют эту оборотную в себе сторону не полноты веры, не уверенности в вере. «Николай Всеволодович когда верует, то он не верует, что верует; а когда не верует, то не верует, что он не верует» (см. выше).

³ Вот здесь мы и находим глубочайшую слабость у Д-го: Бог *ad maiorem gloriam plebis aut rei publicae* <к вящей славе народа или республики>. – «Живый Видящий вслед мене» – не возносится, не возносит: «Агарь, ты беременна... возвратись в дом госпожи твоей Сары»; «Живый» к смиренным и в смиренную щель бытия их входит, а не говорит с форума, не обращается к народам. «Живый» не блистает в одеждах сенаторских, художествен, художествен: у Него Вселенная.

вечества¹. Против факта² идти нельзя. Евреи жили³ лишь для того, чтобы дожидаться Бога истинного и оставить миру Бога истинного. Греки боготворили природу и завещали миру свою религию, т.е. философию и искусство. Рим обоготворил народ в государстве и завещал народам государство. Франция⁴ в продолжении всей своей длинной истории была одним лишь воплощением и развитием идеи римского бога и ударились в атеизм, который называется у них покамест социализмом, но единственно потому лишь, что атеизм все-таки здоровее римского католичества. Если великий народ и верует, что в нем одна истина (именно в одном и именно исключительно), если не верует, что он один способен и призван всех воскресить и спасти своею истиной, то он тотчас же обращается в этнографический⁵ материал, а не в великий народ. Истинный великий народ никогда не может примириться со второстепенною ролью в человечестве, или даже с первостепенною,

¹ Все это исторически верно и тем более ослабляет Д-го, указывая источник речей его – от «разума», от «науки», которая «позорно ошибалась». Ибо внушает подозрение о Боге для «отметки», для «печати на челе народа об его избранничестве», и, в силу избранничества, уже не могущего быть отведенным на задний двор истории. «Ad majorem gloriam...». Не таков «Живый».

² И это показывает, что именно факт, простая «наука», до-Бэконовская *inolutio per enumerationem simplicem, ubi non reperitur instantia contradictoria* <внушение путем простого перечисления доводов, лишенных противоречий> есть или может быть принимаемо за источник удивительного в истине своей, но в истине не презреваемой Д-ким, монолога.

³ Но ведь это в истории был вечно бегущий с поля битвы Гораций: Авраам предавал юную Сару два раза на ложе чужезмцев «страха ради иудейска»; и везде, на всех страницах Библии – «страх иудейский». Бытие их было, с внешней стороны, щелью на задней стороне того великолепного фронтона, на котором великолепно же вырисовывались «инии бози» – Jupiter, Zeus, фантомы человека, не живые.

⁴ Все это, все эти примеры показывают, до какой степени идея Бога, все-таки ведь не слитого с историею, если бы даже в нее и замешанного, у него не отделяется и даже прямо сливается с простою историческою линиею.

⁵ История народов до известной степени и есть история побивания «Живым» этих бумажных манекенов, которых на Его место ставили и им поклонялись как своим историческим миссиям; «бумажность» побиваемых становилась так очевидна, что народы не могли хранить в них веру... и вот история потери народом своих «миссий», причем мы очень мало можем осуждать за это самые народы.

а непременно и исключительно с первою. Кто теряет эту¹ веру, тот уже не народ. Но истина одна, а стало быть только единый из народов и может иметь Бога истинного, хотя бы остальные народы и имели своих особых и великих богов. Единый народ-«богоносец» – это Русский народ и... и... и неужели, неужели вы меня почитаете за такого дурака, Ставрогин, неистово возопил он вдруг, – который уже и различить не умеет, что слова его в эту минуту или старая, дряхлая дребедень, перемолотая на всех² московских славянофильских мельницах, или совершенно новое³ слово, последнее слово, единственное слово обновления и воскресения и... и какое мне дело до вашего смеха в эту минуту! Какое мне

¹ Все это достаточно для какой-нибудь «Великой Армении», т.е. для поднятия ее самочувствия напр. в XIX в., когда она пытается возродиться; по-видимому в целях подобного поднятия «самочувствия» в *своей* «почве» слова эти сказали и здесь. Но слова Руфи Ноемини, предлагавшей невестке вернуться по смерти мужа в свою землю – «твой народ будет моим народом и твой бог будет моим богом» – как многоценнее они всех громоздких фактов этих историй.

² Почти нельзя сомневаться, что идея народа-«богоносца» возникла у Д-го вследствие (и вероятно непосредственно вслед за) чтением известной книги Кельсиева о русском сектантстве (4 части, изданные в Лондоне), где ряд собранных и напечатанных официальных документов показывает такую силу напряжения теистического чувства в русском народе, что слова: «народ-*богоносец*» невольно шепчутся всяким внимательным читателям. Что Достоевский знаком был с этою книгою и вероятно познакомился приблизительно во время писания «Бесов» – на это есть намек (на стр. 378, упоминание об Иване Филипповиче, бог-«Саваоф» хлыстов) в романе. – Но, затем, идея народа-«богоносца», с особенною и исключительно-значительною миссией, есть только лучше, чем у славянофилов выразившаяся, но славянофильская идея; как и идея русского народа, как народа-«примирителя» (*Пушкинская речь*), есть также не его исключительно идея, но только у него достигшая высшей красоты выражения (народ-«эх» у Пушкина уже и Белинского, и даже в смысле реформы Петра, Peter'a). Собственно оригинален, нов и единствен Достоевский не в этих двух идеях, с которыми обычно сливают его умственное лицо, но в понятии напр. «карамазовщины», им впервые введенном в литературу; он велик и нов в «Записках из подполья», «Легенде об Инквизиторе», «Сне смешного человека», и т.д. Можно без преувеличения сказать, что его личность одна – более жизненна и содержательна, чем целая славянофильская школа, и ничего к ней не прибавляют некоторые из славянофильских идей, им заимствованных.

³ Ничего нового в той политическо-национальной окраске, какая особенно вторую (беднейшую) половиною диалога придана ему; ничего даже замечательного, если бы было и ново.

дело до того, что вы не понимаете меня совершенно, совершенно, ни слова, ни звука!.. О, как я презираю ваш гордый смех и взгляд в эту минуту!..

Он вскочил с места; даже пена показалась на губах его.

– Напротив, Шатов, напротив, – необыкновенно серьезно и сдержанно проговорил Ставрогин, не подымаясь с места, – напротив вы горячими словами вашими воскресили во мне много чрезвычайно смелых воспоминаний. В ваших словах я признаю мое собственное настроение два года назад, и теперь уже я не скажу вам, как давеча, что вы мои тогдашние мысли преувеличили. Мне кажется даже, что оне были еще исключительнее, еще самовластнее, и уверяю вас в третий раз, что я очень желал бы подтвердить все, что вы теперь говорили, даже до последнего слова, но...».

Диалог прерывается в своей слабой части, он и вообще изменяется в течении мысли и вступает вдруг в такие глубины «худогласия» человеческой природы, какие не были доступны еще никому, кроме Достоевского, и куда за ним не осмелился последовать ни один мыслитель; ни один писатель не решился даже цитировать страшных слов:

«– Но вам надо зайца?

– Что-о?

– Ваше же подлое выражение, злобно засмеялся Шатов, усаживаясь опять; чтобы сделать соус из зайца – надо зайца, чтобы уверовать в Бога – надо Бога», это вы в Петербурге, говорят, приговаривали, как Ноздрёв, который хотел поймать зайца за задние ноги».

Великий и грустный скиталец в родной земле, омочивший землю свою благороднейшими слезами, какие когда-либо пролиты были из человеческих глаз, Достоевский не хотел остановиться на роли религиозного самозванства; идея «ложного» бога, «бога» как фикции, бога «нужного», «по нужде», для целения наших «ран»¹ гнула его до конца жизни, и, задушаемый ею, он был так открыт, и, наконец, так верил, что «через квадральон лет» (см. «Кошмар Ивана Федоровича» в «Бр. Кар.») найдутся же средства осязать Живого, – что не захотел утаить от миллионов читателей своих, что *он и пока* не имеет ничего для них кроме этой фикции, ничего

¹ Отсюда и «Легенда о Великом Инквизиторе» начинается с приведения слов Вольтера, что «если бы Бога не было – Его нужно бы выдумать».

еще для утешения оскорбленной и измученной души своей... Он в самом деле не догадался, что, как выше мы выразили сравнением – если есть запах сыра (мистицизм) – ищите в направлении его бóльшей концентрации и вы найдете в самом деле сыр; или, переводя это на его сравнение: «заяц» в самом деле существует, он – не диалектика, не реторика, не политика наших забот, дел, химер, а след. и «соус из зайца», т.е. не риторическое богопочитание – возможен не как проблема, а как действительность.

*Робок, наг и дик скитался
Троглодит в пещерах скал...*

но, этот период «скал» и «пещер» еще не прошел для Достоевского.

«– Нет, тот именно хвалился, что уже поймал его. Кстати, позвольте, однако же, и вас обеспокоить вопросом, тем более что я, мне кажется, имею на него теперь полное право. Скажите мне: ваш-то заяц пойман ли, аль еще бегают?

– Не смейте меня спрашивать такими¹ словами, спрашивайте другими, другими! – весь вдруг задрожал Шатов.

– Извольте, другими, сурово посмотрел на него Николай Всеволодович; – я хотел лишь узнать: веруете вы сами в Бога или нет?

– Я верую в Россию, я верую в ее православие... Я верую в тело Христово. – Я верую, что новое пришествие совершится в России... Я верую... – залепетал в иступлении Шатов.

– А в Бога? В Бога?

– Я... я буду веровать в Бога».

Вот глубочайшая поправка к предыдущим слабым местам диалога; расседаясь в ледяной атеизм, он обнаруживается как правда сердца, и все иллюзии «богоносничества» обнаруживают себя как реторту. Теперь вы можете растоптать это сердце, но оно уже не обманывает; оно пусто – но не лгущее. «Сердце чисто созижди во мне, Боже...» Сердце атеиста, будучи, правда, только

¹ Грубость сравнения, конечно, течет из великой грусти (из нее же и весь тон порывистого сарказма, в котором ведется диалог); с другой стороны, однако, следует заметить, что ощущая Живого уже не избегаешь и не боишься никаких вульгарных сравнений, ибо и всякая солома, при сравнении с Ним, крепится, и всякий навоз, на который при уподоблении падает Его луч – как бы расцветивается в чудный сад. В мире нет более гадкого, когда есть Живой.

пустою оболочкою, не есть, однако, «повапленный гроб, полный мерзостей» обмана: и именно в него, именно в момент сознания совершенной пустоты и может войти «Живый видящий вслед меня» – снова по закону: «если падшее в землю зерно не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода».

«Ни один мускул не двинулся на лице Ставрогина. Шатов пламенно, с вызовом смотрел на него, точно сжечь хотел его взглядом.

– Я ведь не сказал же вам, что не верую вовсе! – вскричал он наконец; Я только лишь знать даю, что я несчастная, скучная книга и более ничего покамест, покамест... Но погибай мое имя! Дело в вас, а не во мне... Я человек без таланта и могу только отдать свою кровь и ничего больше, как всякий человек без таланта. Погибай же и моя кровь! Я об вас говорю, я вас два года здесь ожидал... Я для вас теперь полчаса пляшу нагишом. Вы, вы одни могли бы поднять это знамя».

Какая ошибка в слове действительно бесталанного, хоть и доброго, до трогательности доброго Шатова: как будто можно, как будто нужно поднимать «знамя» религии; как будто понятие религии уже не исключает всякой идеи «знамени» и «поднятия». Авраам после завета, т.е. *услышав* Бога, обрезался, обрезал домочадцев, а выздоровев выгнал в пастбище скот свой, а не «поднял знамени» обрезания и завета. Все это – «миссии» и, в конце концов, все это около реторики, обмана, «не пойманного зайца».

«Он не договорил и как бы в отчаянии, облокотившись на стол, подпер обеими руками голову».

Сейчас диалог вступает в новую, центральную фазу: лицо Ставрогина, т.е. уже бесспорно высказавшего, в обоих вариациях своих, интимнейшую мысль Достоевского в ее глубочайших содроганиях, сливается с лицом Свидригайлова – позади, и впереди – с лицом всех Карамазовых. Это та часть диалога, о которой мы сказали, что ее никто не смел процитировать; и сам Достоевский, выписав свою мысль, «пав в землю мертвым зерном», не сумел дальше пойти, чего-то сделать, о чем-то догадаться, и «не ожил... в многом плоде».

– Я вам только кстати замечу, как странность, – перебил вдруг Ставрогин, – почему это мне все навязывают какое-то знамя? Петр Верховенский тоже убежден, что я мог бы «поднять у них знамя», по крайней мере мне

передавали его слова. Он задался мыслью, что я мог бы сыграть для них роль Стеньки Разина «по необыкновенной способности к преступлению», – тоже его слова.

– Как? – спросил Шатов, – «по необыкновенной способности к преступлению»?

– Именно.

– Гм. А правда ли, что вы, злобно ухмыльнувшись он, – правда ли, что вы принадлежали в Петербурге к скотскому сладострастному секретному обществу. Правда ли, что маркиз де Сад мог бы у вас поучиться? Правда ли, что вы *заманивали и развращали детей*? Говорите, не смейте лгать, вскричал он совсем выходя из себя, – Николай Ставрогин не может лгать перед Шатовым, бившим его по лицу!¹ Говорите все, и если правда, я вас тотчас же, сейчас же убью, тут же на месте!

– Я эти слова говорил; но *детей не я обижал*, произнес Ставрогин, *но только после слишком долгого молчания. Он побледнел* и глаза его вспыхнули.

Мы снова припоминаем, перед аналогичным диалогом Ивана Карамазова с братом: «Подивись на меня – я ужасно люблю деточек; до 8, до 5 лет – это как бы другое создание»... «Плотоядные, карамазовцы постоянно любят детей... *мне грустно* и у меня голова болит». – «Ты точно в каком безумии, брат».

«– Но вы говорили, продолжал Шатов, не сводя с него сверкающих глаз. – Правда ли, будто вы уверяли, что *не знаете различия в красоте между какою-нибудь сладострастною, зверскою шуткой и каким угодно подвигом, хотя бы даже жертвой жизни для человечества*? Правда ли, что *вы в обоих полюсах нашли совпадение красоты, одинаковость наслаждения*?

– Так *отвечать невозможно... я не хочу отвечать*, пробормотал Ставрогин, который очень бы мог встать и уйти, но не вставал и не уходил.

– Я тоже не знаю, почему зло скверно, а добро прекрасно, но я знаю, что ощущение этого различия стирается и теряется у таких, как вы...» Еtc. («Бесы», с. 224–231).

Затем следует опять падение мысли; указание, что «достать зайца», т.е. пробудить в себе религиозную веру, можно «трудом» и

¹ За несколько дней до диалога, и притом публично, за двойное обольщение и сожительство – с сестрою его (Дашей) и женою (Марья Николаевна, в конце романа разрешающаяся ребенком от Ставрогина).

преимущественно «мужицким» (с. 232), «единством с народом», и все эти бедные мысли, из круга которых Достоевский не смог вырваться до конца жизни (см. «Пушкинская речь»). «Дух веет, где же хочет»; и несчастная мысль, что веру можно «добыть» есть в сущности мысль, что ее можно *сделать* в себе, т.е. что она есть нечто *делаемое, изготавливаемое*, и, таким образом, есть в сущности *продукт* его деятельности; т.е. что вера есть *человеческая*, есть дело *рук* человеческих, поднимается *с земли* и протягивает руки *к пустому* небу, а, напротив, не нисходит с небес и наполняет пустое сердце человеческое.

*Робок, наг и дик скитался
Троглодит в пещерах скал...*

Нам нужно, в целях исследования, привести еще один диалог из того же романа: опять Ставрогина, но с Кирилловым, «несчастливым маньяком, мысль которого он отравил атеизмом в то же почти время, как в Шатова насаждал веру в Бога и народ свой» (см. выше). Личность Кириллова – одно из трогательнейших и удивительнейших созданий Достоевского, игра фантазии, сотканной из таких сочетаний теней и света, тайна которых была только на палитре этого художника, этого одного во всемирной литературе. Это – *unicum*. Уже вне целей нашего исследования и лишь для того, чтобы бросить луч света на *общее* этой фигуры, мы приведем вставочно его разговор перед самоубийством:

«Не застрелится, – тревожился¹ Петр Степанович».

«– Кому узнавать-то? – поджигал он. – Тут я да вы, Липутин что ли?

– Всем узнавать; все узнают. Ничего нет тайного, что бы не сделалось явным. Вот *Он* сказал.

¹ Кириллов, ставший на идею, что главный атрибут Бога – своеволие, и будучи уверен, что *того* Бога – нет, решил стать *сам* Богом, для чего ему надо предварительно выразить «высший пункт своеволия», каким не без основания он считал разрушение себя, самоубийство, «так себе», «без причины», как простое выражение свободы и автономности воли своей. Петр Верховенский воспользовался этою довольно правильною оценкою понятий и попросил у него «день», т.е. попросил право себе и в своих целях назначить, когда ему застрелиться. Задумав в ночь убить Шатова, и желая убийство свалить на мертвого Кириллова, он в вечер дня пришел к этому последнему требовать самоубийства. Мы приводим маленький отрывок из их поразительного диалога.

И он с лихорадочным восторгом указал на образ Спасителя, пред которым горела лампада. Петр Степанович совсем озлился.

– В Него-то, стало быть, все еще веруете и лампаду зажгли; уж не на «всякий ли случай»?

Тот промолчал.

– Знаете что, по-моему, вы веруете пожалуй еще больше попа.

– В кого? В Него? Слушай, – остановился Кириллов, неподвижным, иступленным взглядом смотря перед собой. – Слушай большую идею: был на земле один день, и в середине земли стояли три креста. Один на кресте до того веровал¹, что сказал другому: «Будешь сегодня со мною в раю». Кончился день, оба померли, пошли и не нашли ни рая, ни воскресения. Не оправдалось сказанное. Слушай: «Этот человек был высший на всей земле, составлял то, для чего ей быть. Вся планета, со всем что на ней, без этого человека – одно сумасшествие. Не было ни прежде, ни после Его такого же, и никогда, даже до чуда. В том и чудо, что не было и не будет такого же никогда. А если так, если законы природы не пожалели и *Этого*, даже чудо свое же не пожалели, а заставили и Его жить среди лжи и умереть за ложь, то, стало быть, вся планета есть ложь и стоит на лжи и глупой насмешке. Стало быть самые законы планеты ложь и диаволова водевил. Для чего же жить, отвечай, если ты человек?» (с. 553).

Никогда, в целой всемирной литературе никогда – не отрицание, но разлившееся в человеке и проникшее до последних его фибр *чувство* <так у Розанова!> отрицания – не доходило до такой глубины и почти религиозного же экстаза. Перед зажженной лампадой, коленопреклоненный перед Ликом, в своем роде «один человек», так много и безумно плакавший перед «Чудом земных законов» как бы прощается с Ним, – за человечество, за всю землю прощается с своею фикцией, которая, однако, только одна и давала силы жить; чтобы встать наутре хоть и плюгавеньким, но уже подлинным и не фиктивным (для себя, но впрочем и для природы) богом. Кстати, если того Бога нет, то высшее, т.е. опять же Бог есть конечно человек, и тогда совесть, как упрек себе, как себя поправка – умирает. «Все позволено» – как индивидуумом себе: отсюда образы Раскольникова и Ивана Карамазова, убийцы и отцеубийцы; так «все позволено» и обществу над индивидуумом: отсюда идея «шигалевщины» («Бесы»), «Легенды об инквизиторе», в обоих случаях с страшным и насильственным погашением

¹ <нет ссылки>

личности в человеке, задушением человека ради «коллективного» вечного и окончательного покоя. Таким образом, идейное и даже художественное (образы) творчество Достоевского все представляет собою «соус без зайца» и лишь «под его именем»: вариации, мучительные начинания «Легенды об инквизиторе», но наконец, почти перед издыханием, вылившиеся в это колоссальное по уму и фантазии создание. Но там также не было «зайца»; и что сообщает Достоевскому черты истинной праведности, мы дерзнем сказать – святости, это то, что он не утаил того от человека – до того возлюбил человека, до того поверил человеку, и в конце концов, каким-то тайным и далеким ведением поверил даже и бытию пробудившего такие страшные сомнения в себе «зайца», но только... «через квадральон лет странствия» («Кошмар Ив. Фед.»). Но мы приведем нам нужный диалог, забыв этот вставочный:

«Бледный, почти нищий, Кириллов, никогда, впрочем, и не замечавший своей нищеты, видимо с похвалбой показывал теперь свои оружейные драгоценности, без сомнения приобретенные с чрезвычайными пожертвованиями.

– Вы все еще в тех же мыслях? – спросил Ставрогин после минутного молчания и с некоторою осторожностью.

– В тех же, коротко ответил Кириллов, тотчас же по голосу угадав о чем спрашивают, и стал убирать со стола оружие.

– Когда же? – еще осторожнее спросил Николай Всеволодович, опять после некоторого молчания.

Кириллов между тем уложил оба ящика в чемодан и уселся на прежнее место.

– Это не от меня, как знаете; когда скажут, пробормотал он, как бы несколько тяготясь вопросом, но в то же время с видимою готовностью отвечать на все другие вопросы. На Ставровина он смотрел не отрываясь, своими черными глазами без блеска, с каким-то спокойным, но добрым и приветливым чувством.

– Я, конечно, понимаю застрелиться, – начал опять несколько нахмурившись Николай Всеволодович, после долгого, трехминутного задумчивого молчания; – я иногда сам представлял, и тут всегда какая-то новая мысль: *если бы сделать злодейство*, или главное *стыд*, т.е. позор, только очень подлый и... смешной, так что запомнят люди на тысячу лет и плевать будут тысячу лет,

и вдруг мысль: «один удар в висок и ничего не будет». Какое дело тогда до людей и что они будут плевать тысячу лет, не так ли?

– Вы называете, что это новая мысль? – проговорил Кириллов, подумав.

– Я... не называю... когда я подумал однажды, то почувствовал совсем новую мысль.

– *Мысль почувствовали?* – переговорил Кириллов, – это хорошо. Есть много мыслей, которые всегда и которые вдруг станут новые. Это верно. Я много теперь как в первый раз вижу».

Поразительно... Новый угол воззрения на старую, всегда бывшую, мысль иногда действительно является родником целых бездн нового мышления и заново понимания целой природы. Мир, т.е. как тот, на который мы смотрим, так и тот, который мы думаем, похож в сущности на смешные детские рисунки, озаглавливаемые: «Где казак» или «Отыщите Наполеона», и представляющие ужасную путаницу линий, моток теней и линий без всякой в нем мысли. Вы ищете «козла», ищете «Наполеона» и при всех усилиях – не находите; даже их собственно нет, потому что ведь глаз вас не обманывает же и фигуры животного и Императора вам хорошо известны. Тогда автор рисунка, или кто-нибудь более вас подвижный глазом или мыслью, может быть просто более вас счастливый указывает вам на *некоторые* определенные линии в этой путанице, на сочетание ствола корявого и сучьев дерева, и вы вдруг совершенно и очевидно видите «Наполеона», который прямо на вас смотрит из этого дерева, и даже собственно кроме этого «Наполеона» и нет почти ничего на рисунке; остальное – ретушь, задрапировывающие «истину» подробности. Таким образом, открытие ваше состояло не в какой-нибудь перемене рисунка (старая природа, «старая мысль»), но в перемене вашего угла зрения на него; в том, что вы розняли ваше внимание и, оставив одну часть его на рисунке, другую убрали, т.е. одне части рисунка оставили под вниманием, другою заснули: т.е. забыли, не видите другие запутывающие части рисунка. История всех открытий есть в сущности история нахождения таких «козлов» в мотке мироздания; и как много их еще не усмотрено – об этом легко догадаться.

«– Положим, вы жили на луне, – перебил Ставрогин, не слушая и продолжая свою мысль, – вы там, положим, сделали все эти смешные пакости... Вы знаете наверно отсюда, что *там будут*

*смеяться и плевать*¹ на ваше имя тысячу лет, вечно, во всю луну. Но теперь вы здесь и смотрите на луну отсюда: какое вам дело здесь до всего того, что вы там наделали, и что тамошние будут плевать на вас тысячу лет, не правда ли?

– Не знаю, – ответил Кириллов, – я на луне не был, – прибавил он без всякой иронии, единственно для обозначения факта.

– Чей это давеча *ребенок*?

Входя к Кириллову, Ставрогин нашел его перед старухой, у которой на руках был 1½ годовалый ребенок, «в одной рубашенке, с голыми ножками, с разгоревшимися щечками, с белыми всклокоченными волосками, только что из колыбельки; он, должно быть, недавно расплакался; слезки стояли еще под глазами; но в эту минуту тянулся рученками, хлопал в ладоши и хохотал, как хохочут маленькие дети, с захлипом. Пред ним Кириллов бросал о пол большой резиновый красный мяч; мяч отпрыгивал до потолка, падал опять, ребенок кричал *мя! мя!*, Кириллов ловил “мя” и подавал ему, а тот бросал его своими неловкими ручонками». Ставрогин говорил об этом ребенке.

«– Старухина свекровь приехала; нет, сноха... все равно. Три дня. Лежит больная, с ребенком; по ночам кричит очень, живот. Мать спит, а старуха приносит; я мячем. Мяч из Гамбурга. Я в Гамбурге купил, чтобы бросать и ловить; укрепляет спину. *Девочка*.

– Вы любите детей?

– Люблю, – отозвался Кириллов, – *довольно, впрочем, равнодушно*».

Чистый Кириллов играет с ребенком, но его не пронизывает таким вниманием, не оглядывает с такою зоркостью к подробностям, к «белым волосикам», «короткой рубашечке», и пр., с какою, наверно, оглянул бы его Ив. Карамазов и также тот странный «разбойник», о котором так странно и вне целей диалога вспомнул он.

«– Стало быть и жизнь любите?

– Да, люблю и жизнь, а что?

– Если решили застрелиться.

¹ У вас есть что-то на душе ужасное, *грязное и кровавое*, и... и что-то такое, в то же время, что ставит вас в ужасно *смешном виде* – к тому же Ставрогину («Бесы», с. 469). Очевидно, тут говорит *действительность*, и очевидно эта действительность – не мимолетная, но характерная, главная же из главных черта.

– Что же? Почему вместе? Жизнь особо, а то особо. Жизнь есть, а смерти нет совсем.

– Вы стали веровать в будущую вечную жизнь?

– Нет, не в будущую вечную, а здешнюю вечную. Есть минуты, вы доходите до минуты, и время вдруг останавливается и будет вечно.

– Вы надеетесь дойти до такой минуты?

– Да.

– Это вряд ли в наше время возможно, тоже без всякой иронии отозвался Николай Всеволодович, медленно и как бы задумчиво. – В Апокалипсисе Ангел клянется, что времени больше не будет.

– Знаю. Это очень там верно; отчетливо и точно. Когда весь человек счастья достигнет, то времени больше не будет, потому что не надо. Очень верная мысль.

– Куда же его спрячут?

– Никуда не спрячут. Время не предмет, а идея. Погаснет в уме.

– Старые философские места, одне и те же с начала веков, с каким-то безгловым сожалением пробормотал Ставрогин.

– Одне и те же! Одне и те же с начала веков, и никаких других никогда! – подхватил Кириллов с сверкающим взглядом, как будто в этой идее заключалась чуть не победа.

– Вы, кажется, очень счастливы, Кириллов?

– Да, очень счастлив, ответил тот, как бы давая самый обыкновенный ответ.

– Но вы так недавно еще огорчились, сердились на Липутина?

– Гм. Я теперь не браню. Я еще не знал тогда, что был счастлив. Видали вы лист, с дерева лист».

Мы припоминаем Карамазова и, можно бы сказать, «карамазовщину» с его тяготением к «клеяким листочкам» и настораживаемся вниманием:

«– Видал.

– Я видел недавно *желтый*¹, *немного зеленого, с краев подгнил*. Ветром носило. Когда мне было десять лет, я зимой закрывал

¹ Удивительное проникновение в природу, *со-дыхание* с нею, если припомнить слова Ивана Карамазова: «нам ведь, *желторотым*, что...» и т.д. Понимание природы в том чистом оттенке, где она напоминает и как бы сливается с частным же в человеке оттенком. Конечно, речи Ставрогина и Кириллова берутся еще в одном месте «Подростка» и в «Сне смешного человека».

глаза нарочно и представлял лист зеленый, яркий с жилками, и солнце блестит. Я открывал глаза и не верил, потому что очень хорошо, и опять закрывал.

– Это что же, аллегория?

– Н-нет... зачем? Я не аллеорию, я просто лист, один лист.

Лист хорош. Все хорошо.

– Все?

– Все. Человек несчастлив потому, что не знает, что он счастлив; только потому. Это все, все! Кто узнает, тот сейчас станет счастлив, сию минуту. Эта свекровь умрет, а девочка останется. Я вдруг открыл.

– А кто с голоду умрет, а *кто обидит и обесчестит девочку* – это хорошо?

– Хорошо. И кто разможит голову за ребенка, и то хорошо; и кто не разможит, и то хорошо. *Все хорошо, все.* Всем тем хорошо, кто знает, что все хорошо. Если б они знали, что им хорошо, то им было бы хорошо¹, но пока они не знают, что им хорошо, то им будет не хорошо. Вот вся мысль, вся, больше нет никакой!

– Когда же вы узнали, что вы так счастливы?

– На прошлой неделе во вторник, нет в среду, потому что уже была среда, ночью.

– По какому же поводу?

– Не помню, так; ходил по комнате... все равно. Я часы остановил, было тридцать семь минут третьего.

– В эмблему того, что время должно остановиться?

Кириллов промолчал.

– Они не хороши, начал он вдруг опять, – потому что не знают, что они хороши². Когда узнают, то не будут насиловать девочку. Надо им узнать, что они хороши, и все тотчас же станут хороши, все до единого.

– Вот вы узнали же³, стало быть вы хороши?

– Я хорош.

¹ Мысль удивительной глубины и не подозреваемой истины, но именно только «почувствованная».

² Опять – какая глубина.

³ Здесь опять падение мысли, показывающее, до какой степени Д-ий только сердцем проходил около великих идей.

– С этим я, впрочем, согласен, – нахмуренно пробормотал Ставрогин.

– Кто научит, что все хороши, тот мир закончит.

– Кто учил, Того распяли.

– Он придет и имя ему человекобог.

– Богочеловек?

– Человекобог, в этом разница.

– Уж не вы ли и лампадку зажигаете?

– Да, это я зажег.

– Уверовали?

– Старуха любит, чтобы лампадку... а ей сегодня некогда, – пробормотал Кириллов.

– А сами еще не молитесь?

– Я всему молюсь. Видите, паук ползет по стене, я смотрю и благодарен ему за то, что ползет.

Глаза его опять загорелись. Он все смотрел прямо на Ставрогина, взглядом твердым и неуклонным». Еtc. (с. 213–216). – Чуть-чуть этот диалог продвинут дальше в следующем монологе Кириллова, обращенном к Шатову, на минуту к нему заглянувшему:

«– Бывают с вами, Шатов, минуты вечной гармонии?

– Знаете, Кириллов, вам нельзя больше не спать по ночам.

Кириллов очнулся и – странно – заговорил гораздо складнее, чем даже всегда говорил; видно было, что он давно уже все это формулировал и может быть записал:

– Есть секунды, их всегда зараз приходит пять или шесть, и вы вдруг чувствуете присутствие вечной гармонии, совершенно достигнутой. Это не земное; я не про то, что оно небесное, а про то, что человек в земном виде не может перенести. Надо переместиться физически или умереть. Это чувство ясное и неоспоримое. Как будто вдруг ощущаете всю природу и вдруг говорите: да, это правда. Бог, когда¹ мир создавал, то в конце каждого дня создания говорил: «Да, это правда, это хорошо». Это – не умиление, а только так, радость. Вы не прощаете ничего, потому что прощать уже нечего. Вы не то, что любите, о – тут выше любви! Всего страшнее, что так ужасно ясно – такая радость. Если более пяти секунд – то душа не выдержит и должна исчезнуть. В эти пять секунд

¹ <нет ссылки>

я проживаю жизнь и за них отдаю всю мою жизнь, потому что стоит. Чтобы выдержать десять секунд, надо перемениться физически. Я думаю, человек должен перестать родить. К чему дети, к чему развитие, когда цель достигнута? В Евангелии сказано, что в воскресеньи не будут родить, а будут как ангелы Божии. Намек. Ваша жена родит?

– Кириллов, это часто приходит?

– В три дня раз, в неделю раз.

– У вас нет падучей?

– *Нет.*

– Значит, будет. Берегитесь, Кириллов, я слышал. Что именно так падучая начинается. Мне один эпилептик подробно описывал это предварительное ощущение перед припадком, точь-в-точь как вы; пять секунд и он назначал и говорил, что более нельзя вынести. Вспомните Магометов кувшин, не успевший пролиться, пока он облетел на коне своем рай. Кувшин – это те же пять секунд; слишком напоминает вашу гармонию, а Магомет был эпилептик» (с. 538).

Если мы вспомним, что собственно эпилепсия не есть вовсе и никакая болезнь, а в точности секундное потрясение человека, не разрушающее его, не грозящее смертью, не выражающееся анатомическою болью при ужасающей бурности ее течения, – мы если и примем ее в обыкновенном смысле как «паталогический дефект», то осветим этот смысл уже бесспорно приложимым сюда соображением Свидригайлова о «болезни» как начале «иного міра», как состояния, когда особенно возможно «касание мірам иным». Кстати, есть аналогичное по красоте приведенному монологу выражение Магомета: «больше всего в жизни я любил прекрасных женщин и ароматы, но истинное наслаждение находил всегда только в молитве».

Слова Кириллова так похожи на молитву; мы, впрочем, забываем о нем и сосредотачиваемся вниманием на Достоевском, ибо ведь это именно он нашел такой язык для этих мыслей; нашел и самую мысль такого колорита. Мы запоминаем, *около каких это точек*. Как мало здесь «Кириллова» и «эпилепсии», вот бормотанье одной идиотической – «хромоножки», из этого же произведения:

...Не понравилось мне это; сама я хотела тогда затвориться: «А по моему, говорю, Бог и природа есть все одно». Они мне, – etc. ...Тем временем и шепни мне, из церкви выходя, одна наша старица, на покаянии у нас

жила за пророчество: «Богородица что есть, как мнишь? – «Великая мать, отвечаю, упование рода человеческого»... «Так, говорит, Богородица – великая мать сыра земля есть, и великая в том для человека заключается радость. И всякая тоска земная и всякая слеза земная – радость нам есть; а как напоить слезами своими под собой землю на пол-аршина в глубину, то тотчас же о всем и возрадуешься. И никакой, никакой, говорит, горести твоей больше не будет, таково, говорит, есть пророчество». – Запало мне тогда это слово. Стала я с тех пор на молитве, творя земной поклон, каждый раз землю целовать; сама целую и плачу. И вот я тебе скажу, Шатушка: ничего нет в этих слезах дурного; и хотя бы и горя у тебя никакого не было, все равно слезы твои от одной радости побегут. Сами слезы бегут, это верно. Уйду я бывало на берег к озеру: с одной стороны наш монастырь, а с другой – наша острая гора, так и зовут ее горой Острою. Взойду я на эту гору, обращусь я лицом к Востоку, припаду к земле, плачу, плачу и не помню, сколько времени плачу, и не помню я тогда и не знаю я тогда ничего. Встану потом, обращусь назад, а солнце заходит, да такое большое, да пышное, да славное, – любишь ты на солнце смотреть, Шатушка? Хорошо да грустно. Повернусь я опять назад к Востоку, а тень-то, тень-то от нашей горы по озеру как стрела бежит, узкая, длинная-длинная и на версту дальше, до самого на озере острова, и тот каменный остров совсем как есть пополам его перережет, и как перережет пополам, тут и солнце совсем зайдет и все вдруг погаснет. Тут я и начну совсем тосковать, тут вдруг и память придет, боюсь сумрака... (*«Бесы»*, с. 133).

Достоевский знал тайну религиозных слез, вот все, что мы отсюда видим. Так окончательно, как бы за все человечество и от всей земли простившись с Ликом, разбрызгав «соус», где нет «зайца», – странно он остался столь же глубоко и даже до последних периферий бытия своего пропитанным запахом этого «зайца»; мы хотим сказать – теистическим чувством, поднимающимся – мы судим по языку – до безгрешного, до святого. Вот синтез его души, которого никто не оспорит, который очевиден: космический атеизм, космический теизм; при полном незнании Кому бы поклониться, факт поклонения. Запах соусного зайца, т.е. уже изготовленного и именно из «зайца», не только был вокруг него, он был как бы облит этим соусом, пропитан в «бедном пиджаке» небесного-«Приживальщика» (см. «Кошмар Ив. Федор.»), но никогда по следу этого запаха не дерзнул двинуться, и отверг, не понял, что если есть святое (как было в нем это чувство) – есть и Святой, если рвется с уст молитва – силен Вихрь, ее срывающий с наших губ. –

Одна подробность: «длинные тени», и также скользящие «по глади вод» до «пересечения с каменным о-вом» – это тень Везувия, пролагающегося через Неаполитанский залив до маленького каменного островка Капри. Ее никогда не мог, как и заката солнца, видеть Свидригайлов, и от этого предпочитал оставаться в отечестве. «Тут, по крайней мере, себя не винишь».

Комментарии

- С. 298. *«Бога никто же нигде же видел»* – 1 Ин 4, 12.
Это было в 88 году – речь идет о поездке Розанова в декабре 1888 – январе 1889 г. в Петербург к Н.Н. Страхову и знакомстве с поэтом А.Н. Майковым.
- С. 299. *Восторг внезапный ум пленил* – М.В. Ломоносов. Ода на взятие Хотина 1739 года (1751).
- С. 300. *О, Иерусалим, Иерусалим!* – Лк 13, 34.
Занялась уже денница... – У. Шекспир. Гамлет. IV, 5. Пер. А. Кронеберга.
Тс, тс... Ромео, здесь ты? – У. Шекспир. Ромео и Джульетта. II, 2. Здесь и далее пер. А.Л. Соколовского.
- С. 302. *Из городов бежал я нищий...* – М.Ю. Лермонтов. Пророк (1841).
...вдовица – как *Елисею* – 4 Цар 4.
Се, дом ваш оставляется вам пуст – Мф 23, 38; Лк 13, 35.
- С. 303. *Как под ногой пастуха гиацинт на горах погибает...* – Сафо. Свадебные песни. Розанов цитировал эти стихи в статье «Об «отреченных», или апокрифических детях» (Г. 1899. 28 нояб.) в его книге «Семейный вопрос в России».
гуммиарабик – клейкое вещество.
- С. 304. *Буланже умер без покаяния* – Французский генерал и политический деятель Ж.Э. Буланже застрелился 30 сентября 1891 г. на могиле своей возлюбленной мадам Бонмен.
«Не узнаем» – ставшее крылатым выражение немецкого физиолога и философа Э. Дюбуа-Реймонда из его доклада «О пределах познания природы», прочитанном 14 августа 1872 г. в Лейпциге («Не знаем и никогда не узнаем»).
- С. 305. *Трава сельная – прошел день и нет ее* – ср. Мф 6, 30 (трава полевая).
...неуважительные книги г. Аксакова – Н.П. Аксаков выступал с критикой взглядов Розанова во время спора с В. Соловьёвым («Свобода, любовь и вера» // РТ. 1898. № 1) и в полемике о браке и поле в журнале «Русский Труд».
- С. 306. *«Приди и виждь»* – Ин 1, 46.

- «Вложить персты» – Ин 20, 25.
Симон Столпник – храм Симеона Столпника на Поварской улице в Москве, построенный в 1676–1679 гг.
- С. 309. *Чтоб тайный яд страницы знойной...* – М.Ю. Лермонтов. Журналист, читатель и писатель (1840).
- С. 310. *И сердце слабое увлек...* – Там же.
- С. 311. «*Бог в природе*» – Г. Ульрици. Бог в природе. Пер. с нем. Казань, 1867–1868. Т. 1–2.
- С. 312. «*О подражании Христу*» – книга немецкого католического монаха Фомы Кемпийского (написана не позднее 1427 г.). Розанов читал русский перевод К.Н. Победоносцева (6 изд. СПб., 1896).
- С. 313. «*Новая жизнь*» – Источник выражения – автобиографическая исповедь Данте (1290).
Уленька (Улинька) – персонаж второй части «Мертвых душ» Н.В. Гоголя. Розанов нередко писал ее имя как «Уленька».
- С. 314. *Погодинский дом* – Погодинская изба построен в 1856 г. в Москве в Хамовниках для древлехранилища М.П. Погодина, место встреч и бесед славянофилов А.С. Хомякова, Ю.Ф. Самарина и др. Разрушена бомбой в 1941 г., восстановлена в 1972 г.
Абрамцево – усадьба в Подмоскowie, куплена в 1843 г. С.Т. Аксаковым. К нему приезжали Н.В. Гоголь, И.С. Тургенев, Ф.И. Тютчев и др. В 1870–1890-е годы владение С.И. Мамонтова, куда приезжали многие художники и артисты.
- С. 316. *Аз есмь Сый* – Я есть сущий (Исх 3, 14).
«по образу, по подобию» – Быт 1, 26.
- С. 317. *сой’альным* – сексуальным (лат).
- С. 318. «*мы все Федоры Павловичи*» – «Все нигилисты. – (Все до единого Фёдоры Павловичи)» (Достоевский Ф.М. ПСС. Л., 1984. Т. 27. С. 54).
- С. 319. *Травку выманила к свету...* – здесь и далее «Песнь радости» Ф. Шиллера (1786) приводится в пер. Ф.И. Тютчева (1827). Эти строфы входят в главу «Исповедь горячего сердца. В стихах» в роман Достоевского «Братья Карамазовы».
- С. 320. «*Не убо прииде час...*» – Ин 2, 4 (Еще не пришел час Мой...).
- С. 323. *Тирская Ашера* – первая из известных богинь древнего Израиля, жена Эля, главного бога.
«живуч как кошка» – Розанов вспоминает слова Достоевского о своей «кошачьей живучестью» в письме А.Е. Врангелю 31 марта – 14 апреля 1865 г.
«и не будут тебе бози инии разви Мене» – ср.: Мк 12, 32.
- С. 324. «*Лицемерие есть дань, которую порок отдаёт добродетели*» – Ф.М. Достоевский. Дневник писателя за 1876 год. Январь. I, III. Изрече-

ние французского писателя Ф. де Ларошфуко из его книги «Размышления, или Нравоучительные изречения и максимы» (1665).

С. 326. ...учение Гартмана – имеется в виду книга немецкого философа Э. Гартмана «Философия бессознательного» (1869; рус. пер. 1902).

С. 328. «*бе яко туман вод*» – ср. Прем 2, 4.

С. 333. *Насекомым – сладострастье* – см. текст с. 320.

С. 337. ...*по тонкой характеристике Ап. Григорьева* – В 1862 г. Ап. Григорьев писал: «Ведь когда обаятелен Печорин?.. Неужели тогда, когда он *боится* обнять Максима Максимовича и вообще фарсит великосветскостью...» (Ап. Григорьев. Лермонтов и его направление. Гл. VII. Законные стороны романтизма).

«*Истинно, истинно говорю...*» – Мк 9, 41–42.

С. 340. «*мальчик в панталонах*» – имеется в виду пьеса М.Е. Салтыкова-Щедрина «Мальчик в штанах и мальчик без штанов» из его книги «За рубежом» (1880).

«*Philosophie positive*» – «Курс позитивной философии» (1830–1842) переведен на рус. яз. как «Курс положительной философии» (1899–1900. Т. 1–2).

«*реки воды живой*» – Откр 7, 17.

С. 343. ...*книги Кельсиева о русских сектантах* – Кельсиев В.И. Сборник правительственных сведений о русских раскольниках. Лондон, 1860–1862. Вып. 1–4.

С. 344. ...*начинается с приведения слов Вольтера* – слова Вольтера приведены в начале главы VIII «Легенды о Великом инквизиторе».

С. 353. *Магометов кувшин* – Как рассказано в «Жизни Магомета» В. Ирвинга (рус. пер. М., 1857. С. 89–90), согласно легенде, Магомет, после того как архангел Гавриил задел крылом кувшин с водой, успел слетать в Иерусалим и беседовать на небе с богом и пророками, чтобы успеть вернуться и остановить падающий кувшин.

КОРОТКО ОБ АВТОРАХ

Захарова Наталья Владимировна, кандидат филол. наук, ст. научный сотрудник ИМЛИ РАН; специалист по литературе и культуре Китая. Член Союза писателей России.
radaeva2002@gmail.com

Илюшин Александр Анатольевич (р. 1940), доктор филол. наук, проф. МГУ им. М.В. Ломоносова, переводчик, поэт. Автор книг: «Поэзия декабриста Г.С. Батенькова» (1978), «Русское стихосложение» (1988), «Поэзия Некрасова» (1998), «Стихотворения и поэмы А.К. Толстого» (1999) и др. Перевел «Божественную комедию» Данте размером подлинника (1995).
milamsu@mail.ru

Коровин Владимир Леонидович (р. 1972), кандидат филол. наук, доцент кафедры истории русской литературы филол. ф-та МГУ им. М.В. Ломоносова. Автор монографии «Семен Сергеевич Бобров. Жизнь и творчество» (2004).
korovin@yandex.ru

Курилов Александр Сергеевич (р. 1937), доктор филол. наук, гл. научный сотрудник Отдела русской классической литературы ИМЛИ РАН, автор книг: «Традиции русской критической мысли» (1974), «История русского литературоведения» (1980, в соавторстве с П.А. Николаевым и А.Л. Гришуниным), «Литературоведение в России XVIII века» (1981), «Виссарион Белинский» (1985), «В.Г. Белинский в жизни и творчестве» (2012).
Тел.: 8 495 612 61 36

Логвинова Ирина Владимировна, кандидат филол. наук, ст. научный сотрудник Института культурологии образования РАО. Автор работ по истории йенского романтизма, русской литературе. logrina@gmail.com, Lo-grina@yandex.ru

Лозинская Евгения Валентиновна, ст. научный сотрудник Отдела литературоведения ИНИОН РАН. Автор монографии «Литература как мышление: Когнитивное литературоведение на рубеже XX–XXI вв.» (2007); статей по истории поэтики и литературоведения, новейшим методам литературоведческих исследований. jane.lozinsky@gmail.com

Миллионщикова Татьяна Михайловна, кандидат филол. наук, ст. научный сотрудник Отдела литературоведения ИНИОН РАН. Специалист по древнерусской литературе, творчеству Ф.М. Достоевского. Тел.: 8 499 135 42 12

Николюкин Александр Николаевич (р. 1928), доктор филол. наук, гл. научный сотрудник ИНИОН РАН; гл. редактор «Литературоведческого журнала». Автор монографий: «Человек выстоит. Реализм Фолкнера» (1988), «Розанов» (2001; серия «Жизнь замечательных людей»), «О русской литературе» (2003), «Наедине с русской классикой» (2013) и др. anikolyukin1928@yandex.ru

Оклот Михал (р. 1967), проф. Брауновского университета (США), специализируется по русской литературе. Автор кн.: «Phantasms of Matter in Gogol (and Gombrowicz)» [«Мнимые образы материи у Гоголя (и Гомбровича)»] (2009), публикаций по проблемам модернизма в Польше и России. michal_oklot@brown.edu

Олейник Виталий Трофимович (р. 1946), кандидат филол. наук, переводчик; сотрудник издательства «Весь мир», медиакомпании Hearst Shkulev Media. Автор статей по английской и русской литературе, литературной критике. Тел.: 8 925 517 67 28

Полонский Вадим Владимирович (р. 1972), доктор филол. наук, зам. директора ИМЛИ РАН, профессор РГГУ, гл. редактор журнала «Известия РАН. Серия литературы и языка». Автор монографий: «Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века» (2008), «Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX–XX веков: История, поэтика, контекст» (2011) и др.
v-polon@yandex.ru

Топорова Анна Владимировна, доктор филол. наук, ст. научный сотрудник ИМЛИ РАН. Автор монографий: «Ранняя итальянская поэзия» (2001), «Проповедь и проповедники в Италии: от Средних веков к Возрождению» (2011).
anna.toporova@gmail.com

ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

2015 – № 37

Художник В.Д. Дольский
Технический редактор Л.А. Можаяева
Корректор И.Б. Пугачева
Компьютерная верстка Н.М. Власова

Свидетельство о регистрации журнала № 003610 от 25.02.2000
Адрес редакции: 117418, Москва, Нахимовский просп., 51/21,
ИНИОН РАН. Отдел литературоведения
liter@inion.ru

Гигиеническое заключение
№ 77.99.6.953.0.5008.8.99 от 23.08.1999 г.
Подписано к печати 31/VIII-2015 г. Формат 60x84/16
Бум. офсетная № 1 Печать офсетная
Усл. печ. л. 19,25 Уч.-изд. л. 15,0
Тираж 400 экз. Заказ № 40

**Институт научной информации
по общественным наукам РАН,**
Нахимовский проспект, д. 51/21
Москва, В-418, ГСП-7, 117997

**Отдел маркетинга и распространения
информационных изданий**
Тел./Факс +7(925) 517-3691
E-mail: inion@bk.ru

E-mail: ani-2000@list.ru
(по вопросам распространения изданий)

Отпечатано в ИНИОН РАН
Нахимовский пр-кт, д. 51/21
Москва, В-418, ГСП-7, 117997
042(02)9