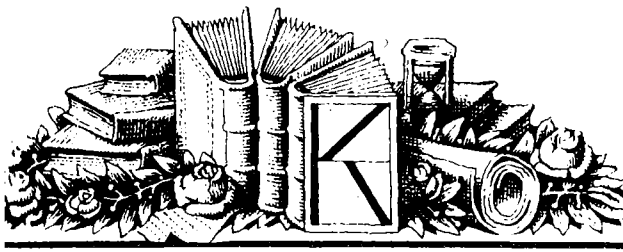
СУДЬБЫ КНИГ

А. А. АСОЯН

«ПОЧТИТЕ ВЫСОЧАЙШЕГО ПОЭТА...»



ИЗДАТЕЛЬСТВО «КНИГА»

Общественная редколлегия серии:

Н.А.Анастасьев, С.И.Бэлза, М.Н.Ваксмахер, Ч.Г.Гусейнов, Л.И.Лазарев

Разработка серийного оформления:

Б.Ф.Трофимов, А.Т.Троянкер, Н.А.Ящук

СУДЬБЫ КНИГ

А. А. АСОЯН

«ПОЧТИТЕ ВЫСОЧАЙШЕГО ПОЭТА...»

СУДЬБА "БОЖЕСТВЕННОЙ КОМЕДИИ" ДАНТЕ В РОССИИ

МОСКВА "КНИГА" 1990

ББК 84Р7-4
А 90

Рецензент

Б.Ф.Егоров

доктор филологических наук

Художник

Е.Г.Кальпус

А $\frac{4702010201\text{-}107}{002(01)\text{-}90}$ 33-90

ISBN 5-212-00121-8

© Асоян А.А., 1990

Посвящается памяти
Екатерины Плотниковой
и Айка Асояна

Часто от этих величайших учителей отрекаются; восстают против них; перечисляют их недостатки, обвиняют их в скучности, длиннотах, странностях, дурном вкусе, при этом обкрадывая их и украшая себя похищенными у них трофеями; но попытки свергнуть их иго тщетны. Все окрашено в их цвета, повсюду заметно их влияние: изобретенные ими слова и имена обогащают словарь всех народов, их высказывания становятся пословицами, вымышленные ими персонажи обретают жизнь, обзаводятся наследниками и потомством. Они открывают новые горизонты, и лучи света брызжут из тьмы; из посеянных ими идей вырастают тысячи других; они даруют образы, сюжеты, стили всем искусствам: их произведения – неисчерпаемый источник, самые недра разума человечества.

Шатобриан

"ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ЧЕЛОВЕК МИРА. . ."

В сознании миллионов читателей Данте прежде всего автор "Божественной Комедии". Знатоки его творчества по праву называют эту поэму патриотической библией итальянской нации. Ни одному поэту Нового времени не удавалось, кажется, в столь полной и законченной форме выразить в своем произведении дух целого народа, его поэтическую и религиозную жизнь, веру и богатейший свод знаний своей эпохи.

"Божественная Комедия" невелика по объему. В ряду шедевров мировой литературы, таких, как "Илиада" Гомера или "Фауст" Гете, дантовская поэма удивительно лаконична. И тем не менее на ее страницах мы найдем всеобъемлющий образ человеческой души, ее страстей и драматических испытаний. Он уникален и, конечно, не прост. Временами мысль Данте так далеко уносилась в мир причудливых видений, что поэт был вынужден предостерегать:

О вы, которые в челне зыбучем,
Желая слушать, плыли по волнам
Вослед за кораблем моим певучим,
Поворотите к вашим берегам!
Не доверяйте водному простору!
Как бы, отстав, не потеряться вам!
Здесь не бывал никто по эту пору . . . *

*Здесь и далее перевод "Божественной Комедии" М. Лозинского, кроме специально оговоренных случаев.

Иногда приходится слышать и читать, что "Божественная Комедия" менее доступна, чем гомеровский эпос, хотя она на два тысячелетия ближе к нам. Но власть поэтического гения Данте такова, что перед ней рушатся самые высокомерные предубеждения и любые преграды, возведенные отошедшими столетиями.

Еще при жизни автора поэма стяжала необыкновенную славу. После смерти поэта ее популярность то угасала, то снова росла. В 1373 году в родном городе Данте были созданы публичные кафедры для объяснения поэмы. Первую из них занял Дж. Боккаччо. Примеру Флоренции последовали Болонья, Пиза, Венеция, Пьяченце . . . Вскоре слава поэта шагнула за пределы Италии и начала завоевывать европейский мир.

Впервые "Комедия" сошла с типографского станка в Фолиньо в 1472 году, через два года была отпечатана в Риме, а в 1481 году увидело свет флорентийское издание поэмы, ставшее знаменитым благодаря иллюстрациям Сандро Боттичелли. К этому времени уже существовали переводы "Комедии" на латинский и испанский языки. В Испании Данте очень скоро стал одним из самых читаемых иностранных поэтов. Правда, в шестнадцатом столетии инквизиция сделала немало, чтобы уронить престиж "Божественной Комедии", но ценители и восхищенные читатели поэмы не исчезали и в самые неблагополучные для нее времена. К ним принадлежал Томмазо Кампанелла, страстный проповедник и великий утопист. Он считал Данте своим учителем и курил ему фимиам, как библейским поэтам Давиду и Соломону.

В следующем веке высокая репутация "Комедии" была поддержана Дж. Мильтоном. Наследник английской литературы Возрождения, он стал создателем огромной религиозно-философской поэмы "Потерянный рай". Живописным и мрачным изображением воинства Сатаны она напоминала "Ад" и своими признанными достоинствами свидетельствовала о плодотворности дантовской традиции. Мильтон воспитывал свой гений на бессмертной поэме Данте, и влияние

"Божественной Комедии" сказалось почти на всех его сочинениях.

Восемнадцатый век нередко сравнивали с площадью в комедии дель арте, где непрестанно скрещивали шпаги сторонники и противники Данте. Эпоха Просвещения с ее рационализмом, секуляризацией культуры, тоской по классическому искусству греков и их миросозерцанию порой весьма пристрастно судила о произведениях средневековья. Печально известны "Вергилиевы письма" профессора изящной литературы Саверио Беттинелли. Автор полагал, что у Данте была великая душа, но в искусстве он ничего не смыслил, "Комедию" читать невозможно, стиль ее груб, а рифма чудовищна. Защищая дантовскую поэму, соотечественник Беттинелли поэт Витторио Альфиери заявлял: "Семнадцатый век бредил, шестнадцатый болтал, пятнадцатый делал грамматические ошибки, а четырнадцатый говорил".

К концу столетия антидантовские бастионы пали даже во Франции, где долгое время их отстаивал Вольтер. Лучшим дантологом века был признан парижский профессор де Клерфон. Вместе с прозаическим переводом "Ада" он опубликовал "Жизнь Данте Алигьери" и на страницах этого издания сравнил "Комедию" с готическим храмом средних веков. В Германии событием в немецкой литературе стал перевод всех частей поэмы Лебрехтом Бахеншванцем. Его "Ад" в прозе был раскуплен в несколько месяцев – для продажи подобных изданий неслыханный срок. Терцинами переводил Данте иенский романтик Август Шлегель. Он прекрасно разбирался в ее стилистических особенностях, глубоко чувствовал поэзию и сумел дать замечательные по выразительности образцы перевода из всех трех кантик поэмы, "Новой Жизни" и канцон поэта. Благодаря его опытам Германия как бы впервые открыла для себя Данте.

Романтики возродили живой читательский интерес к "Божественной Комедии". Начало нового столетия ознаменовалось мощным приливом внимания к творчеству Данте. По уверению швейцарского дантолога Дж. Скартаццини, ни

одно словесное произведение, даже Библия, не переводилось в девятнадцатом веке так часто, как "Божественная Комедия". Ее популярности немало способствовала немецкая дантология. В тридцатые-сороковые годы она отняла пальму первенства у итальянских ученых и вышла на передовые рубежи. Штудии К. Витте, Филалета, А. Копиша, Ф. Вегеле были известны всей Европе и за ее пределами. К концу столетия "Божественную Комедию" читали уже на двадцати языках: французском и каталонском, голландском и немецком, английском и датском, санскрите и еврейском, армянском и словенском, португальском и чешском, румынском и польском, греческом и венгерском, русском и шведском, латыни и испанском. Интерес к Данте стал столь многонационален и глубок, что английский искусствовед Дж. Рескин назвал великого тосканца "центральным человеком мира".

Глава 1
". . . ВЕКОВЫЕ СКЛАДКИ ДАНТОВЫХ ТЕРЦИН" "Божественная Комедия" в русских библиотеках

В истории знакомства русских читателей с "Комедией" Данте особая страница принадлежит предприимчивой акции некого венецианца графа де Сиснероса. В 1757 году он предпринял издание поэмы с посвящением императрице Елизавете Петровне. От лица Данте Сапата де Сиснерос писал:

Избегая ненависти жестокого города,
ежечасно готовый к ударам судьбы,
этрусский поэт смиренно идет к Вам,
о царственная донна, чтобы снискать милости.

Долго по нехоженым путям
он бродил по горячим пескам Стикса,
но ему не был закрыт и Вечного Добра
путь в небесах по благословенным тропам.

После долгого пути, наконец, ища
отдыха своим горестным и несчастным дням,
возлагает свою суровую лиру к Вашему Трону.

Пусть будет так, что, желая
вернуться к своему метру, он услышит
на другом языке звук Ваших похвал*.

Видимо, автор, присвоив титул графа[1], рассчитывал на благосклонность русской царицы и место стихотворца при ее дворе. Так в Северной Пальмире оказался роскошный эк-

*Перевод С.Я. Сомовой.

земпляр "Божественной Комедии": текст поэмы был перепечатан с Падуанского издания 1726-1727 годов, заслужившего одобрение академиков "Круски".

Казалось, что дар де Сиснероса – первая ласточка, возвестившая о проникновении Данте в Россию. Но недавняя публикация материалов о вятской библиотеке друга Феофана Прокоповича Лаврентия Горки (ум. около 1737 года) изменила сложившиеся представления. У Горки хранилось самое старинное издание "Комедии", отмеченное в собраниях русских книжников. По своей ценности антикварный фолиант, отпечатанный в Венеции в 1536 году[2], уступал лишь пергаментному списку дантовской поэмы, которым обладал директор Эрмитажа, страстный библиофил граф Д.П. Бутурлин (1763-1829). На переплете манускрипта, датированного XIV веком, сиял золотой герб маркизов Маласпина, а правка текста принадлежала, по преданию, самому Данте. В 1839 году пергаментный список вместе с другими древними рукописями и старопечатными книгами из библиотеки графа был продан с публичного торга в Париже[3].

Современник Д.П. Бутурлина поэт и просветитель М.Н. Муравьев (1767-1807) считал Данте представительным паролем итальянской литературы, каким Шекспир стал для английской, а Кальдерон – для испанской. Муравьев располагал прозаическим переложением "Ада" на французский язык с параллельным итальянским текстом, примечаниями и биографией Данте. Эта книга вышла в Париже в 1776 году и пользовалась популярностью во Франции и даже в Италии, хотя и не такой шумной, о какой мечтал ее автор Жюльен Мутонне де Клерфон (1740-1813)[4].

Читателем Клерфона был, вероятно, и двоюродный племянник Муравьева К.Н. Батюшков, обязанный своему дяде ранним развитием литературного вкуса. Итальянский язык Батюшков выучил в пансионе И.А. Триполи, владел им в совершенстве и мог по достоинству оценить переложение "Ада" на французский. В одном из заграничных походов Батюшков приобрел "Inferno"* из серии "Biblioteca italiano".

*"Ад" (итал.).

Позднее эта книга, изданная в 1807 году, оказалась у В.А. Жуковского. На ее форзаце осталась надпись: "Константин Батюшков. Куплено в Веймаре ноября 1813 года"[5].

Кроме экземпляра с батюшковским автографом, в библиотеке Жуковского хранятся и другие издания "Божественной Комедии". Среди них – перевод Арто де Монтора (1772-1849) в девяти малоформатных томах, вышедших в 1828-1830 годах в Париже[6]. Опубликованный впервые чуть ли не двадцать лет назад перевод Арто имел солидную репутацию, хотя законодатели изящного вкуса Баланш и Рекамье пренебрежительно отзывались о нем, полагая, что перевод Арто довольно верен, но плох[7].

Еще одно парижское издание (1829) – двадцать песен "Комедии" в изложении Антони Дешана. Они исполнены александрийскими стихами и похожи на самостоятельные поэмы, сочиненные в подражание Данте, но это не помешало Альфреду де Виньи восторженно откликнуться на них. "Сейчас для меня существует лишь одна книга, – писал он своему товарищу. – Это ваш Данте. Это прекрасное, простое и мужественное произведение . . ."[8]

В сороковые годы Жуковский приобрел том "Сочинений Данте Алигьери" (1841), в котором напечатаны "Божественная Комедия" в переводе А. Бризе и "Новая Жизнь" в переложении А. Делеклюза. Немецкие переводы представлены в собрании поэта Карлом Штрекфусом. Его кропотливый труд, увидевший свет в 1824-1826 годах в Халле (у Жуковского издание 1840 года), часто переиздавался, хотя критики относились к нему по-разному. Одни порицали переводчика за чрезмерную изысканность стиля, другие считали его стихи превосходными. Аргументы находились у обеих сторон, и спор продолжался до конца столетия.

"Дантеану" в библиотеке Жуковского завершает прозаическое переложение "Ада" (1842) Е.В. Кологривовой, скрывшейся под псевдонимом Ф.Фан-Дим. Этот первый опыт полного перевода на русский язык приветствовал В.Г. Белинский. Иной была реакция знатока дантовского творчества С.П. Шевырева. Отмечая грубые промахи переводчицы, он усомнился в знакомстве Кологривовой с подлинником и счел

Страница рукописи "Божественной Комедии". XIV век

LA DIVINA
COMMEDIA
DI
DANTE ALIGHIERI
CON VARIE ANNOTAZIONI, E COPIOSI RAMI ADORNATA.
DEDICATA ALLA SAGRA IMPERIAL MAESTA
DI
ELISABETTA PETROWNA
IMPERATRICE DI TÜTTE LE RUSSIE ec. ec. ec.
DAL CONTE
DON CRISTOFORO ZAPATA DE CISNEROS.
TOMO PRIMO.

IN VENEZIA,
MDCCLVII.
PRESSO ANTONIO ZATTA.
CON PRIVILEGIO DELL' ECCELLENTISS. SENATO.

Титульный лист

ее работу годной лишь для пояснительного текста к рисункам Джона Флаксмана (1755-1826), которые были помещены в книге. Как будто сотканные из одного оконтуренного света, они стали широко известны после публикации в римском издании "Комедии" 1793 года и пленили самых авторитетных ценителей, Гете и Гойю. . .[9]

При мысли о Пушкине и Данте невольно вспоминаются стихи:

Зорю бьют. . . из рук моих
Ветхий Данте выпадает,
На устах начатый стих
Недочитанный затих –
Дух далече улетает.

Стихи сочинены в пору пребывания поэта в армии генерал-фельдмаршала И.Ф. Паскевича, командира Отдельного кавказского корпуса. Трудно сказать, какой том "Божественной Комедии" брал с собой Пушкин в 1829 году, отправляясь на Кавказ, но "ветхим Данте" он, безусловно, мог бы назвать старинное и знаменитое издание поэмы в переводе француза Бальтазара Гранжье, который гордился тем, что первый предоставил соотечественникам счастливую возможность читать всю "Комедию" на родном языке. Этот перевод александрийскими стихами, изданный в 1596-1597 годах, был уже четвертой попыткой ввести Данте в мир французской культуры. Предыдущие переложения остались в списках.

Аббат Гранжье недостаточно владел поэтическим ремеслом и некоторые выражения, с которыми не справлялся, оставлял на языке оригинала, и все же его текст в трех отдельных томах был большой ценностью.

В собрании Пушкина сохранилось только два тома этого антикварного издания. Оба в хорошем состоянии, в прекрасном тисненном золотом марокене с золотым обрезом, гравированными титулами и портретом Данте. Переплет явно позднего происхождения, а суперэкслибрис – библиотеки дома Бурбонов.

Другое парижское издание поэмы, бывшее собственностью Пушкина, – второй том из собрания сочинений Данте

на итальянском языке ("Purgatorio", 1823) с комментариями Антонио Буттура. Кроме этой книги ("Чистилище"), в которой разрезаны лишь начальные двадцать три страницы, поэт располагал упоминавшимися переводами Арто и Дешана.

Читал ли Пушкин "Комедию" в подлиннике? Среди его знакомых итальянским владели И.А. Крылов и А.А. Шаховской, А.С. Норов и Н.И. Бахтин, С.Е. Раич и Ф.Н. Глинка, А.С. Грибоедов и Д.В. Дашков... Гоголь считал итальянский своим вторым родным языком[10], а И.И. Козлов главные места из "Божественной Комедии" любил читать наизусть[11]. Сам Пушкин "касался", как писала Т.Г. Цявловская, шестнадцати языков: старофранцузского, французского, латинского, испанского, немецкого, итальянского, сербского, английского, турецкого, арабского, польского, церковнославянского, древнерусского, древнегреческого, украинского и древнееврейского. По степени освоения поэтом живых европейских языков вслед за французским, несомненно, шел итальянский*. Недаром в библиотеке Пушкина хранится до тридцати итальянских книг. Правда, английских – втрое больше, но известно, что по-английски Пушкин не говорил.

К числу образованнейших читателей дантовской поэмы принадлежал П.Я. Чаадаев. Он имел не только переводы Дешана и Арто, но и лондонское издание "Комедии" 1802 года на английском языке[12]. Перевод рифмованными стансами сделан ирландским священником Хенри Бойдом и, по мнению его знаменитого соотечественника Т.Б. Маколея, столь же скучен и вял, сколь слог подлинника занимателен и энергичен[13].

Вероятно, сочинения Данте имелись и в собрании еще одного ближайшего друга Пушкина, замечательного библиографа и библиофила С.А. Соболевского. В шестидесятые годы он жил в Москве, его богатейшая библиотека размещалась в доме на Смоленском бульваре. Здесь соседом Соболевского был его давний приятель В.Ф. Одоевский. Он располагал флорентийским, 1857 года, изданием "Комедии" со

---

*Подробнее о знании Пушкиным итальянского языка см. в главе III.

словарем рифм и обширными комментариями Бруно Вьянки, а также прозаическим переложением поэмы А. Бризе[14].

К Одоевскому, как и Соболевскому, не раз обращался за библиографическими справками Лев Толстой. Работая над романом "Война и мир", он просил князя Одоевского прислать ему "выписку из Данте о несчастной любви"[15]. Князь, естественно, откликнулся на просьбу, но беседа француза Пончини с Пьером Безуховым, в которой они вспоминают терцину из пятой песни "Ада", не вошла в окончательный текст романа.

В 1839 году со станка типографии Московского университета сошла первая кантика дантовской поэмы на итальянском языке. Честь единственного русского издания "Inferno" и примечаний к нему принадлежала университетскому лектору Джузеппе Рубини. В северную страну он приехал по приглашению президента Российской Академии наук адмирала А.С. Шишкова и в течение сорока лет увлеченно изучал открывшуюся ему неповторимую культуру. Перед возвращением на родину он в сотрудничестве с профессором Шевыревым написал для своих соотечественников "Storia della litteratura Russa" (Firenze, 1862)*, о которой одобрительно отзывался известный филолог и славист И.И. Срезневский.

Университетский томик "Ада" предназначался для студентов и готовился весьма тщательно: текст был перепечатан с Падуанского издания "Комедии" 1726-1727 годов, биография одолжена у заслуженного историка итальянской литературы Джироламо Тирабоски, а описание трех сторон запредельного мира сделал сам редактор.

В Санкт-Петербургском университете популяризацией дантовской поэмы с энтузиазмом занимался иммигрант, поэт-импровизатор, лингвист И.А. Джустиниани. Столичные владельцы книжных лавок уверяли, что благодаря его усилиям "Божественная Комедия" расходилась в сороковые годы гораздо лучше, чем раньше[16].

В эту пору неожиданной литературной новостью стало переложение "Ада" Е.В. Кологривовой. Многие критики,

---

*" История русской литературы" (итал.).

принимая во внимание важность первого опыта, отнеслись к почину рядовой писательницы сочувственно или, по крайней мере, снисходительно. Единичные суровые приговоры заглушались одобрительными откликами.

Второй перевод "Ада" появился на страницах "Москвитянина" за 1853 год. Его автором оказался врач по образованию Д.Е. Мин. Он занимал кафедру судебной медицины в Московском университете и никогда не мечтал о лаврах профессионального литератора. Впрочем, и в других странах среди переводчиков Данте встречались разные люди: поэты и педантичные профессора, короли и тайные советники. . .

Перевод Мина можно было найти во многих частных собраниях и массовых библиотеках. Отдельное издание "Ада" Н.А. Некрасов приветствовал как "замечательное явление 1855 года"[17]. Он, как и А.Н. Островский, не только обратил внимание на новую книгу, но и сразу же приобрел ее[18]. Вслед за "Адом" Мин опубликовал "Чистилище" (1874) и, наконец, "Рай" (1879). Свой многолетний подвижнический труд переводчик воспринимал как исполнение художнического и гражданского долга. В предисловии к первой части поэмы он писал: "Не страшусь строгого приговора ученой критики, утешая себя мыслью, что я первый решился переложить размером подлинника часть "Божественной Комедии" на русский язык, так способный к воспроизведению всего великого"[19]. Здесь же Мин сообщал, что в своей работе опирался на опыт немецких дантологов и поэтов: К.Витте, А.Вагнера, К.Каннегисера, а особенно А.Копиша и Филалета*.

По общему мнению, Мину удалось сделать лучший дореволюционный перевод поэмы, но и он далек от совершенства. Автор смог передать "лишь часть образов и выражений подлинника, – писал В.Я. Брюсов. – Правда, важнейшее сохранено, но исчезли оттенки мысли, вся сложность речи и длинный ряд отдельных образов. С другой стороны, многое <. . .> ради рифмы, ради размера добавлено: эти добавления не всегда в стиле Данте и всегда излишни"[20]. С этой характеристикой совпадает отзыв непревзойденного переводчика

*Литературный псевдоним короля Саксонии Иоанна.

Данте Алигіери

БОЖЕСТВЕННАЯ КОМЕДІЯ

ЧИСТИЛИЩЕ

ПЕРЕВЕЛЪ СЪ ИТАЛЬЯНСКАГО РАЗБОРЪ ПОДЛИННИКА

ДМИТРІЙ МИНЪ

ИЗДАНІЕ ВТОРОЕ.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ
ИЗДАНІЕ А. С. СУВОРИНА
1909

Титульный лист русского издания 1909 г.

Титульный лист издания,
иллюстрированного Г. Доре

"Комедии" М.Л. Лозинского. Он считал, что по стихам Мина "трудно судить о поэтической мощи подлинника"[21].

Интерес к Данте заметно возрос после 600-летнего юбилея поэта в 1865 году. О празднествах в Италии русскую общественность информировали два крупнейших ученых – Александр Николаевич Веселовский (1838-1906) и Федор Иванович Буслаев (1818-1897).

В дантоведении Веселовский продолжил и обогатил идеи своего учителя, даровитого профессора Московского университета П.Н. Кудрявцева, автора обширной работы о Данте и его времени. В пятидесятые годы она печаталась в "Отечественных записках". Увлечение Буслаева "Божественной Комедией" имело более давнюю историю. Еще первокурсником он ознакомился с диссертацией Шевырева "Дант и его век", и с тех пор средневековая поэма стала его любимым чтением и предметом кропотливых штудий. В рабочем кабинете Буслаева хранилось пятитомное издание "Божественной Комедии", известное под названием "Минерва" и богатое обширными выдержками из различных комментариев к поэме, от самых ранних до позднейших, датированных двадцатыми годами XIX столетия. "Минерва" вышла в свет в 1822 году в Падуе и затем неоднократно перепечатывалась.

В сообщениях из Италии Буслаев рассказывал об удивительной любви итальянцев к своему поэту. Он писал, что во времена австрийского владычества соотечественники Данте, нарушая строжайшие запреты, устраивали тайные собрания для изучения поэмы. Эти толкователи "патриотической библии итальянского народа", сообщал корреспондент, воспитывали в молодой Италии самые благородные чувства: национальную гордость и любовь к истории, искусству, родному языку.

Вскоре после юбилейных празднеств петербургский издатель М.О.Вольф объявил подписку на "Божественную Комедию" с иллюстрациями Гюстава Доре, которые незадолго до юбилея украсили одно из парижских изданий поэмы. Великолепием и добротностью они изумили ценителей и принесли огромный успех художнику. Вольф завязал деловые

отношения с его импрессарио месье Мамом, купил право публикации рисунков Доре и заказал перевод "Комедии" популярному в шестидесятые годы поэту Д.Д.Минаеву.

Минаев переводил Данте по подстрочнику. Сначала он взялся за срочную работу с большим энтузиазмом, но затем непредвиденные и продолжительные антракты стали возникать в его занятиях все чаще и чаще. Случалось, взволнованный издатель посылал людей на розыски переводчика, те искали по всей столице и, наконец, снова возвращали подгулявшего поэта к рукописи. Чтобы не отвлекаться от принятых обязательств, совестливый Минаев просил приятелей подвергать его "одиночному заключению".

В 1874 году он завершил "Ад", но из-за "еретических" картин в этой части поэмы возникли осложнения с цензурным разрешением на ее публикацию. После многочисленных прошений издателей обер-прокурор Святейшего синода Д.А. Толстой дал им указание представить записку о том, что в своем сочинении Данте воспроизводит средневековые легенды. Записку составили, последовало обещанное разрешение, но с условием, что книга будет достаточно дорога и окажется недоступной для массового читателя. И все же, несмотря на высокую цену, подписчиков нашлось немало. Подписывались столичные интеллигенты и провинциальные купцы, публичные библиотеки, какой-то отдаленный монастырь и даже "Крестьянское общество деревни Суха"[22].

Вольфовское издание "Комедии", законченное в 1879 году, разошлось довольно широко, но перевод Минаева мог удовлетворить только самых нетребовательных читателей. Подобного мнения придерживались Брюсов, сведущие критики и авторитетные дантологи. Стих переводчика тяжел, а культура весьма ограниченна, писал, например, И.Н.Голенищев-Кутузов, в начале минаевского перевода терцины еще кое-как, хромая, идут друг за другом, однако чем дальше, тем перевод становится беспорядочней и хуже.

Интерес к дантовской поэме достиг апогея на рубеже веков. Добротный стихотворный русский текст "Комедии" напечатал ученик Ф.Буслаева Н.Голованов, прозой ее переложил журналист В.Чуйко, опубликовали свои переводы поэ-

тесса О.Чюмина и безвестный дотоле А.Федоров. Его вирши настолько нелепы, что невольно вспоминаешь желчные слова Дж.Вазари об одном самонадеянном профане: "... не кажется ли вам, что он еретик, потому что, будучи неграмотным и едва умея читать, он толкует Данте и упоминает его имя всуе"[23]. Незадачливый опус Федорова М.Лозинский заслуженно назвал литературным курьезом.

Сложный и драматический мир "Божественной Комедии", откликаясь на разный социальный и духовный опыт, порождал самые различные представления о творце великой поэмы. В восприятии читателей Данте был суровым гражданином и певцом справедливости, схоластом и загадочным мистиком, летописцем средних веков, мудрейшим мыслителем и при этом – высочайшим поэтом. Его гением восхищались Г.Плеханов и Н.Минский, М.Кузмин и К.Бальмонт, М.Волошин и Н.Гумилев...

Плеханов обладал небольшой, но любопытной коллекцией изданий дантовской поэмы. В его собрании "Ад" представлен переложением Е.Кологривовой и вольным переводом А. де Ривароля, заслужившим некогда похвальный отзыв Ш.Сент-Бёва. Французский текст всех частей "Комедии", имеющийся в библиотеке, принадлежит романтику Ф. де Ламене, а венчает коллекцию очень ценное флорентийское издание поэмы 1907 года с обстоятельными комментариями П.Фратичелли, превосходно подготовившего полвека назад публикацию "Малых произведений" поэта.

Особое внимание проявляли к "Божественной Комедии" символисты, а Брюсов и в стихах писал о многолетнем увлечении Данте:

Давно пленил мое воображенье
Угрюмый образ из далеких лет,
Раздумий одиноких воплощенье...

В сентябре 1905 года С.А.Венгеров, выступая уполномоченным издательства "Брокгауз и Ефрон", предложил Брюсову перевести "Комедию". Тот с готовностью откликнулся на предложение и, готовясь к работе, сформулировал задачи перевода:

1. сохранить поэзию подлинника,

2. воссоздать стиль Данте,

3. избегать дополнений, ради стиха допускать лишь перефразировки,

4. соблюдать звукопись Данте[24].

Продумывая план, поэт стремился предупредить огрехи, которых не избежал и Д.Мин. Для перевода Брюсов выбрал миланское издание поэмы 1903 года, подготовленное известным швейцарским дантологом Дж.Скартаццини в сотрудничестве с профессором Дж.Ванделли. В распоряжении поэта имелись и французские тексты "Комедии" А. де Монтора, Э.Ару и А.Мелио. Наконец, Брюсов обзавелся словарем дантовских рифм Л.Поллако и двухтомной "Enciclopedia Dantesca"*.

К сожалению, по вине издательства тщательные приуготовления оказались почти напрасными. В архиве поэта обнаружены лишь переводы первой песни с комментариями и вступительной статьей, нескольких терцин третьей и отрывков пятой песен "Ада".

После разрыва соглашения с издательством Брюсов не хотел оставлять начатых трудов и договаривался о переводе с В.И.Ивановым. Он брался перевести "Ад", Иванов – "Чистилище" и "Рай". В "Переписке из двух углов" (1921) есть строки, косвенно свидетельствующие об этой договоренности. М.О.Гершензон обращается к Иванову: "Теперь я пишу при вас, пока вы в тихом раздумье силитесь мыслью разгладить вековые складки Дантовских терцин, чтобы затем, глядя на образец, лепить в русском стихе их подобие... А после обеда мы ляжем каждый на свою кровать, вы с листом, я с маленькой книжкой в кожаном переплете, и вы станете читать мне ваш перевод "Чистилища" – плод утреннего труда, а я буду сверять и спорить"[25]. Через шестьдесят лет первая песнь "Чистилища" в переводе Иванова была опубликована в "Oxford Slavonic Papers"[26].

На рубеже веков в печати довольно часто появлялись переводы отдельных песен "Комедии" Эллиса (Л.Л.Кобы-

*"Дантовская энциклопедия" (итал.).

линского), активного деятеля русского символизма. Он занимался и специальными исследованиями поэмы, разрабатывая, преимущественно, религиозно-мистические темы. "Для Данте, – заявлял Эллис, – путь по загробным мирам не был никогда мифотворчеством, а аллегорически-символическим описанием реальных видений, описанием, подобным большинству сообщений ясновидцев и боговидцев его эпохи"[27]. Такие соображения высказывались и раньше, незадолго до Эллиса теософские комментарии к дантовским сочинениям публиковались переводчицей "Пира" Кэтрин Хилард в лондонском журнале "Люцифер" (1893).

Уже в эмиграции, почти перед смертью, солидный опус о творчестве Данте издал в Париже Д.С.Мережковский*. Он старался учесть все лучшее в европейской дантологии и в работе над книгой использовал труды комментаторов от Джованни Боккаччо и Кристофоро Ландино до Микаэля Барби.

С восхищением относился к Данте К.Д.Бальмонт. Рассказывая об этом, его жена Е.А.Андреева-Бальмонт вспоминала, с каким воодушевлением он читал терцины "Комедии", обнажая красоту и силу дантовского стиля[28]. В девяностые годы Бальмонт перевел двухтомную "Историю итальянской литературы" А.Гаспари с лучшим для того времени очерком о Данте.

Среди почитателей поэта был и Александр Блок. В его записной книжке есть помета о покупке в 1901 году "Божественной Комедии" издания И.И.Глазунова. Книга пополнила шахматовскую библиотеку, которая, по существу, была "дачной" и не претендовала на полноту коллекции, отражающей многосторонние интересы ее владельца. Тем примечательнее в числе раритетов три тома поэмы. На обложке каждого автограф – "Александр Блок"[29].

В 1918 году, в суровую пору, в штабе 4-й армии отпечатали "Новую Жизнь" Данте с введением и комментариями магистра романо-германской филологии, доцента Самарского университета М.И.Ливеровской. Видимо, эта книжка, сбро-

*Merejkowski Dm. Dante. Traduction de Jean Chuzeville. Paris, 1940.

шюрованная из серых листков оберточной бумаги, сразу ставшая библиографической редкостью, была подарена Блоку. На ее титуле Ливеровская написала: "Onorate l'altissimo poeta" (Dante. Inferno). Maria Liverovska. 12. X. 1920[30]. – "Почтите высочайшего поэта". Так в Лимбе встретили пришествие Вергилия. Высочайшим поэтом явился миру и Данте.

Глава II
"... БИОГРАФИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ДУХА"
(Данте и русские романтики)

Популярность Данте началась с романтизма. Эстетическому сознанию романтиков открылось своеобразие и ценность национальных литератур. В гениальном поэте увидели отца новой Италии, а она сама предстала как отчизна вдохновения, как родина европейского искусства. "Италия, - писала Жермена де Сталь, - воскресла в Данте, он Гомер новых времен"[1].

Среди русских романтиков культ Италии был особенно свойствен К.Н.Батюшкову. Он заявлял, что знает Италию, не побывав в ней[2]. Эта страна была для поэта родиной Данте, Ариосто, Тассо, родиной всех художественных натур. Знаменитого флорентийца он называл "зиждителем итальянского языка, открывшим новое поле словесности своим соотечественникам", обещал перевести "Божественную Комедию" и готовился написать большую статью "О жизни Данте и его поэме" [3]. "Данте, – полагал Батюшков, – великий поэт; он говорит памяти, глазам, уху, рассудку, воображению, сердцу"[4].

Тонким ценителем и редким знатоком "Комедии" был и П.А.Катенин, "один из первых апостолов романтизма"[5] в России. "Боже, - восклицал он, - какой великий гений этот Данте! <...> вот истинно национальный поэт!"[6] В устах Катенина, деятельного поборника самобытности отечественной словесности, замечание о национальном характере дан-

товской поэзии равнялось свидетельству о романтической сути "Божественной Комедии". В противовес нормативной эстетике он утверждал, что с изменением содержания должен изменяться и "наружный вид" стихотворения, его форма замечательна не сама по себе, а по своей связи с содержанием[7]. Эти воззрения развивались Катениным и при осмыслении особенностей "Комедии". "О слоге, - писал он о поэме, - судить прежде всего соотечественникам, но и тут, мне кажется, судили с неразумной строгостью; многие обветшалые слова и обороты могут быть, вопреки нынешнему употреблению, весьма хороши; язык Данте чудесно благороден и всеобъемлющ; на все высокое и низкое, страшное и нежное находит он приличнейшее выражение, и тем несравненно разнообразен; а для нас, северных, именно по вкусу, в нем нет еще той напевной приторной роскоши звуков, которую сами итальянцы напоследок в своих стихах заметили"[8].

Верно уловив стилевые особенности "Божественной Комедии", Катенин стремился передать их в своем переводе трех песен поэмы. В 1829 году он писал Н.И.Бахтину: "... обращаюсь к замечаниям Вашим на перевод второй и третьей песни "Ада":

> Я ни Эней, ни Павел, и в себе
> Не зрю один достоинств через меру
> ("Ад", II, 32-33)...

Переменить зрю на чту легко; но лучше ли будет? оба глагола равно к разговорному языку не принадлежат, и им одним переводить Данте нельзя и не должно; надо его искусно только смешивать с книжным и высоким, избегая скачков; не зрю мне кажется здесь живее, нежели чту, или не мню"[9].

В наше время Ю.Н.Тынянов расценил переводы Катенина как "языковую неудачу". Он считал, что соединение крайних архаизмов с просторечием создает семантическую какофонию, приводящую к комизму[10]. Некоторые терцины, слабейшие в катенинских переводах, действительно не выдерживают критики; но нельзя не вспомнить полемику Катенина с Н.И.Гречем, который осудил вариант октавы, предложенный поэтом в "Освобожденном Иерусалиме", сравнив

его с гекзаметром "Тилемахиды": "... моя неудача, - возражал Катенин, - ничего не доказывает, так же, как неудача Тредьяковского в эксаметрах, которыми, однако, и вы и он (Н.И. Греч и О.М.Сомов. - *А.А.*) равно восхищаетесь под искусным пером"[11]. Это возражение можно адресовать и Тынянову, ибо в целом перевод Катенина, несмотря на отдельные промахи, "семантические провалы" и "словесные перенапряжения", замеченные Тыняновым, оказался стилистическим открытием "Ада" для русского языка. Ритм катенинских терцин был подхвачен Пушкиным ("В начале жизни школу помню я"), который в статье о сочинениях поэта отмечал "мастерской" перевод трех песен "Inferno" (XI, 220), позднее - А.Н. Майковым ("Вихрь"); наконец, стилистической системе Катенина следовал и один из лучших переводчиков "Божественной Комедии" - М.Л.Лозинский. Его успех полностью оправдал опыты Катенина.

Катенин стал первым русским комментатором поэмы. На страницах "Литературной газеты" он писал: "Первый известный Ад встречается в "Одиссее". Место ему избрал Гомер на краю моря, на хладном Севере <...> При всей краткости и простоте сего Ада нельзя не признать живости изображения; это настоящий ад по понятию древних, мрачная обитель утративших солнце великих жен и мужей <...> Вергилий, по моему мнению, далеко отстал; у него сход в ад, уже подземный, в Италии <...> Вместо чудесного царства мертвых мы видим простой дом с разными приделками, потаенными ходами ... Не знаю, страшно ли все это на самом деле, но в рассказе очень холодно и почти смешно.

Хотя Мильтон писал гораздо после Данте, но для сличения скажем здесь и об его аде. Он решительно хуже всех: главнейшего в нем совсем нет - людей; черти же, несмотря на огненные вихри и прочие lieux communs*, живут там преспокойно...

Данте определил место своего Ада с таким тщанием и точностью, как Гомер. Во внутренности земного шара занимает он огромный конус, вниз обращенный и сходящийся в точку в самой сердцевине земли"[12].

---

*Общие места (фр.).

В этих рассуждениях подкупает стремление автора рассматривать литературное явление с исторической точки зрения, найти начало и продолжение складывающейся в веках традиции. "Собрав все занятое им у других, - отмечал Катенин, - Данте все сложил и своим дополнил"[13]. Закончив подробную топо- и космографию Ада и остальных запредельных царств, он продолжал: "В изумление приходишь, окинув взглядом сей огромный чертеж"[14].

В своем комментарии к поэме Катенин нередко следовал за Женгене, реже - за Сисмонди, но порой его замечания отличаются оригинальностью и свежестью наблюдений. Для входа в Ад, писал он, Данте прибегнул к аллегории, и "здесь она точно у места; она только могла склонить читателя к таинственной безотчетной вере в повествуемое сверхъестественное странствование живого человека под землею и в небесах; всякий другой вымысел, пробуждая сомнения и поверки рассудка показался бы холоден и лжив"[15].

Интерес к "Божественной Комедии" никогда не оставлял поэта. Прожив полвека, он спрашивал своего издателя Бахтина, отправлявшегося в Италию: "Можете ли для меня купить и привезти хорошее издание "Divina Commedia" с изъяснениями? Увлечение дантовской поэзией, в которой Катенина привлекали простота и энергия языка, "историческая народность" картин и грубая красота образов "Ада", довольно неожиданно сказывалось на его восприятии лучших сочинений современников. "Прочел у Пушкина "Полтаву", - говорил он, - вещь не без достоинства, но <...> тут и Данте, и Гете, и Байрон ..."[16]

Однако и в катенинском стихотворении "Мстислав Мстиславович" В.К.Кюхельбекер находил "дикие краски Данта". "Превосходно!" - восклицал он по поводу стихов Катенина:

> Вздохи тяжелые грудь воздымают;
> Пот, с кровью смешанный, каплет с главы;
> Жаждой и прахом уста засыхают...[17]

Кюхельбекер, как и Катенин, "служил в дружине славян"[18], или принадлежал к течению романтиков, считавших

важнейшими источниками "истинно русской поэзии" национальную старину, летописи, народные песни и сказания. Европейский романтизм начинался для него с Данте, но в молодости кумиром Кюхельбекера был Шекспир. По его мнению, Данте уступал Шекспиру в многообразии характеров и тем, в живости воображения, и лишь позднее, в конце двадцатых годов, представления Кюхельбекера об иерархии на Парнасе и масштабе гения итальянского поэта существенно изменились.

К пониманию величия дантовского творчества Кюхельбекер пришел через осознание трагической судьбы флорентийского изгнанника, ибо она ассоциировалась с его собственной судьбой. Недаром, начиная в Динабургской крепости новую поэму, в которой "частная, личная исповедь всего того, что <...> в пять лет <...> заточения волновало, утешало, мучило, обманывало, ссорило и мирило с самим собою"[19], он среди вдохновителей своего труда называл автора "Комедии". "Начал я, - писал он, - нечто эпическое; это нечто, надеюсь, будет по крайней мере столь же оригинально в своем роде, как "Ижорский". Оно в терцинах, в 10 книгах, 9 кончены, название "Давид", руководители Тасс, отчасти Дант, но преимущественно Библия"[20].

Ветхозаветное повествование о царе Давиде служило фабулой для поэмы, "Освобожденный Иерусалим" Тассо - примером для организации и развертывания материала, а обращение к Данте, о котором говорили: "Он - поэт свободы. Гонения, изгнание, горесть от мысли, что будет погребен в чужой земле, ничто его не поколебало"[21], свидетельствовало о гордом самосознании поэта-декабриста. Суровая судьба Данте увлекла воображение Кюхельбекера, он писал, имея в виду великого флорентийца:

> Не силою чудесной дарованья -
> Злосчастием равняюсь я с тобой[22].

Но устремленность автора "Давида" к незабвенной тени Данте проявляется не только в этом сопоставлении. Ее легко проследить и в иных мотивах поэмы. Одни из них связаны с лирическими отступлениями поэта, другие - с повество-

ванием о подвигах и невзгодах библейского героя. Замысел этого повествования - вызвать "из тьмы веков, из алчных уст забвения" имена тех, чья жизнь может служить уроком мужества и самоотверженности для современников Кюхельбекера. В первой книге поэмы он писал:

Опасный, трудный подвиг предприемлю:
Царя, певца, воителя пою;
Все три венца Давид, пастух счастливый,
Стяжал и собрал на главу свою[23].

Давид был популярнейшим героем у декабристов и поэтов, близких им. Ему посвящали стихи П.Катенин, Ф.Глинка, А.Грибоедов, Н.Гнедич... потому что, как гласило предание, а за ним и стихотворение Глинки, в царствие "кроткого Давида"

Хвалилась милость на суде;
Не смел коварствовать лукавый,
И не страдал от сильных правый[24].

В поэме Кюхельбекера рассказ о царе-воителе ценен не только мессианскими чаяниями, но и психологическими коллизиями, родственными "истории души" самого автора. Не случайно в центре внимания преодоление Давидом испытаний, лишений и невзгод, о победах же его говорится как бы мимоходом в нескольких строках[25]. Такой характер повествования определен намерением Кюхельбекера соотнести свой трагический жребий с перипетиями героя, о котором Данте писал: "И больше был, и меньше был царя" ("Чист.", X, 66). В этой психологической соотнесенности персонажа с автором ничего особенного для романтика нет. Неожиданее, когда поэт в раздумьях о себе обращается к творцу "Комедии":

Огромный сын безоблачной Тосканы,
При жизни злобой яростных врагов
В чужбину из отечества изгнанный,
По смерти удивление веков,
Нетленных лавров ветвями венчанный
Творец неувядаемых стихов!
И ты шагнул за жизни половину,

Когда в земную ниспустясь средину,
Ты царство плача страшное узрел,
Рыданий, слез и скрежета долину,
Лишенный упования предел...[26]

В стихах наряду с дифирамбом автору "Комедии" есть и редуцированный пересказ ее первой части, и седьмая строка чуть ли не буквально повторяет начальный стих "Ада". С аналогичной фразы начинается и фрагмент, в котором Кюхельбекер уподобляет себя Данте:

Так я стою на жизненной вершине,
Так вижу пред собой могильный мрак;
К нему, к нему мне близиться отныне[27].

В пору работы над поэмой (она написана в 1826-1829 годах) Кюхельбекер был сравнительно далек от того возраста, в котором герой "Божественной Комедии" отправился в странствие по царствам потустороннего мира и который, по мнению Данте, соответствовал высшей точке дуги человеческой жизни[28]. Жизненная вершина означала для поэта-декабриста не столько хронологическую веху в биографии, сколько ее переломный момент. И, уже испив из чаши страданий, он мыслил о себе образами Данте:

Суров и горек черствый хлеб изгнанья,
Изгнанник иго тяжкое несет!
Не так ли я?

Эти строки - явная реминисценция из семнадцатой песни "Рая". На Пятом небе флорентийца встречает прапрадед Каччагвида и предсказывает ему скитания и унижения:

Ты будешь знать, как горестен устам
Чужой ломоть, как трудно на чужбине
Сходить и восходить по ступеням (58-60).

Сравнивая себя с Данте, Кюхельбекер искал в себе силы, чтобы противостоять обрушившимся на него несчастьям. "Вообще я мало переменился, - сообщал он из Динабургской крепости Пушкину, - те же причуды, те же странности и чуть ли не тот же образ мыслей, что в Лицее!"[29] Тяжкие испытания

не поколебали верности идеалу, и поэт мог сказать о себе:

Изыду из купели возрожденья,
Оставлю скорбь и грех на самом дне
И в слух веков воздвигну песнопенья[30].

В этих стихах слышится мотив, характерный для "Божественной Комедии" и связанный с общей идеей странствий ее героя. Дантовская поэма, кроме прочего, огромная метафора: ад не только изображение запредельного мира, но и жутких терзаний грешной души. Они и вырвали из уст Кюхельбекера страдальческое восклицание:

Мой боже, я несчастный человек...[31]

Одной из причин нравственных мук узника были, вероятно, его показания против И.И.Пущина[32]. По наговору Кюхельбекера, испытавшего во время следствия сильнейшее смятение духа, Пущин обвинялся в подстрекательстве к убийству великого князя М.П.Романова. Позднее Кюхельбекер предпринял отчаянную попытку исправить трагическую ошибку, доказать властям надуманность своего заявления. Неудача усугубила его мучения, но и раньше мысль о Пущине не давала ему покоя, заточение в крепости было сущим адом, и лишь работа над поэмой - спасительным чистилищем:

Я пел - и мир в мою вливался грудь...
Меня тягчили, как свинец, печали:
Зане не мог под ними я вздохнуть;
Вдруг окрылилися, вдруг отлетали -
И что же? - светлым мне мой зрелся путь![33]

В небесном раю, где поэт мыслил себя после земных страданий, его встречали "Дант и Байрон, чада грозной славы... Софокл, Вергилий, Еврипид, Расин". Эти мечтания напоминают о четвертой песне "Ада", в Лимбе к Данте и Вергилию направляются

Гомер, превысший из певцов всех стран;
Второй - Гораций, бичевавший нравы;
Овидий - третий, и за ним - Лукан.

Они приветствуют путников и приобщают средневекового поэта к своему почетному собору.

Эти многочисленные ориентации Кюхельбекера на "Божественную Комедию" не всегда обусловлены его предрасположенностью примеривать свою трагическую участь к судьбе Данте. Интерес Кюхельбекера к великой поэме развивался в русле общеромантического увлечения "Комедией", которая как будто предвосхитила стремление романтиков к самовыражению, глубокому, как писал В.А.Жуковский, проницанию во внутреннего человека, к изображению "мысленного", то есть чудесного и ужасного, к свободе поэтического воображения, оригинальности форм, самобытности языка и художественных образов. "Но что такое поэзия романтическая? - вопрошал Кюхельбекер еще в 1824 году. - Она родилась в Провансе и воспитала Данте, который дал ей жизнь, силу и смелость, отважно сверг с себя иго рабского подражания римлянам, которые сами были единственно подражателями греков, и решил бороться с ними. Впоследствии в Европе поэзию свободную и народную стали называть романтической"[34].

Видимо, "Комедии" обязан "Давид" и сложной взаимосвязью антично-мифологических, библейско-христианских и реально-исторических элементов. От Сизифа и царя Саула до Грибоедова и Шихматова, от античных поверий до символов христианских добродетелей: Любви, Надежды, Веры - таков диапазон "реалий" поэмы Кюхельбекера. Как и в "Божественной Комедии", они служат замыслу автора "возвыситься над повседневной былью" ("Ад", II, 110).

> Что наш восторг, что наше вдохновенье,
> Когда не озарит их горний свет?[35] -

спрашивает поэт. Данте отзывается в его поэме и колоритом инфернальных эпизодов, подобных картинам в кипящем росщепе Злых Щелей, и гротесковым изображением смертельной схватки Мельхиуса с Хусом, напоминающей месть Уголино архиепископу Руджери в преисподней.

Некоторые романтики считали гротеск принадлежностью истинной новой поэзии и видели в этом ее характерное отличие от классического, "единообразного в своей простоте"

искусства[36]. Виктор Гюго, чье мнение Кюхельбекер высоко ценил, полагал, что соединение контрастного и породило современный гений и что гротеск, как "средство контраста", является богатейшим источником, который природа открывает поэту. "Разве Франческа де Римини и Беатриче были бы столь обаятельны, - писал он, - если бы поэт не запер нас в Голодную башню и не заставил бы нас разделить отвратительную трапезу Уголино? У Данте не было бы столько прелести, если бы у него не было столько силы"[37].

Среди тех, кто не признавал за "музой новых времен" якобы исключительно ей принадлежащую способность чувствовать и ощущать, что "отвратительное стоит наряду с прекрасным, безобразное возле прелестного, смешное на обратной стороне высокого, добро существует со злом, тень со светом"[38], был современник Кюхельбекера Н.И.Надеждин. Рассуждая о гротеске и романтической поэзии, он тоже ссылался на "Божественную Комедию".

В диссертации "О происхождении, природе и судьбах поэзии, называемой романтической" (1830) Надеждин писал: "Что же хочет Гюго доказать нам? На каком основании он утверждает, что тип смешного grotesque* не был известен классической поэзии? Ужели можно отказать художникам древнего мира в искусстве соединять свет с тенью?"[39] В утверждениях знаменосца французского романтизма диссертант увидел упрощенное толкование различий между классической и новой поэзией, легкомысленное желание "рассечь Гордиев узел одним ударом", но он столь же ревностно, как и Гюго, искал "верный и точный признак, отличающий один поэтический мир от другого"[40].

Надеждин замечал, что все существующие мнения о романтической поэзии совершенно недостаточны, так как учитывают "лишь внешний образ действования, не обращая между тем внимания на внутреннее ее направление"[41]. Его собственная концепция сводилась к следующему: различия между классической и романтической поэзией обусловлены

---

*Гротеск (фр.).

различным характером античной и средневековой эпох. В первую, младенческую эпоху, писал Надеждин, человеческий дух устремляется вовне, поэтому главным предметом классической поэзии становится видимый мир. В средневековую эпоху возмужавший человеческий дух обращает взор на самого себя и субъективность становится определяющим признаком искусства. По Надеждину, истинное содержание средневековой, то есть романтической, поэзии - "духовность идеальных ощущений", и лучшим подтверждением этому служит поэма Данте. В ней творческий гений "разоблачил человеческую природу от телесного покрова" и воплотил "биографию человеческого духа" в той "оригинальной форме", которой не может дать никакого названия "эстетическая технология"[42].

Но Надеждин и в этом "самом романтическом" создании находил преемственность с классическим искусством. Она выявлялась в обилии мифологических образов, в зримых предметно-чувственных деталях, которые помогали бесспорные идеи отлить в великолепные формы. В то же время Надеждин отмечал "непроницаемый мрак аллегорического мистицизма", высочайшую тонкость "бессущных сентенций", снискавших поэту имя "философа и божественного богослова". Кто, писал он, посвящен в таинства "Божественной Комедии", тот может сказать о себе, что открыл вход во внутреннейшее святилище романтической поэзии[43]. По мнению Надеждина, шестнадцатое столетие было для нее и золотым веком, и преддверием быстрого падения. Романтический дух замер с заточения Тассо, а печать его окончательного вырождения обезобразила музу Байрона, и любые попытки воскресить романтизм обречены на провал, потому что человечество, беспрестанно идущее вперед, не может возвратиться в прежнее состояние. И если для романтического искусства сверхъестественное было предметом религиозного верования, то для современной поэзии это лишь область поэтического воображения. Теперь душа, не освещенная лучами вечного солнца, погружается в бездонную пучину своего бытия, ожесточаясь против самой себя и всего сущего[44].

Верный своему принципу начинать ab ovo*, Надеждин разграничивал средневековую и новейшую поэзию по существенному признаку - по отношению к бесконечному. На его взгляд, отсутствие чувства бесконечного и породило мироощущение Байрона. На этом основании Данте противопоставлялся Байрону. Байрон и творчество байронистов служили доказательством, что время романтической поэзии уже минуло.

Этот вывод вызвал горячие возражения. Магистр Московского университета, где Надеждин защищал диссертацию, И.Н.Камашев выступил с полемической рецензией. Он соглашался, что в "Божественной Комедии", как в зерне, "сосредоточилось бытие целого периода" и что девятнадцатое столетие отличается от средних "веков рыцарства, обнаруживших романтизм в полнейшем развитии", но резонно полагал: "... отличаться и почти ни в чем не сходствовать - большая разница. Мы до сих пор еще те же европейцы, которые были за пять столетий тому назад: у нас та же религия, несмотря на то, что Реформация была причиною многих изменений; политическая жизнь наша есть непосредственно следствие феодализма <...> наконец, самая философия наша еще вполне носит на себе признаки происхождения ее из форм человеческого духа; мы до сих пор те же еще рыцари, но только охладевшие; если у нас нет Дантов, Тассов, то мы имеем Байронов, Гете..."[45]

В споре Среднего-Камашева с Надеждиным полнее выявилось своеобразие обеих позиций. Как тот, так и другой исходили из идеи закономерного развития. Но для Надеждина закономерность объяснялась диалектической логикой и соотносилась с гегелевской триадой: классическая поэзия (тезис) - романтическая (антитезис) - новая (синтез). В таком подходе обнаруживались свои достоинства и свои недостатки. Мысль Надеждина, как замечал Ю.Манн, была сильна в своем философском, абстрагирующем качестве. Правда, идея трехфазового развития искусства не являлась абсолютно новой. Еще в 1794 году Ф.Шлегель писал одному из своих

---

*От яйца (лат.), т.е. с самого начала.

корреспондентов: "Проблемой нашей поэзии мне представляется соединение существенно современного с существенно античным, если я прибавлю, что Гете первым в совершенно новый период искусства стал приближаться к этой цели, то ты поймешь меня. Если ты исследуешь дух Данте, возможно также и Шекспира, то будет легче познать то, что я назвал существенно современным"[46].

Вслед за Шлегелем Надеждин полагал, что синтез классицизма и романтизма должен дать искусству форму, соответствующую характеру новой эпохи. Но в отличие от Шлегеля, считавшего Данте основоположником и отцом современной поэзии[47], Надеждин не признавал связей современного романтизма со средневековой поэзией и обвинял его в пустом подражании, которое наносит "ущерб нашему времени и позорит его"[48].

Иного мнения придерживался известный критик Н.А.Полевой. В поэзии от Данте до Байрона он видел развитие одной и той же эстетической идеи и утверждал, что "Данте, Шекспир, Кальдерон, Гете, Байрон, новая философия германская, новая история Европы являются для нас не нелепостью, не бредом, но важными и великими задачами"[49].

Если для Надеждина "Божественная Комедия" была ярким выражением духа феодальной эпохи, то для Полевого именно с дантовской поэмы началось разрушение средневекового духа в западноевропейском искусстве, и потому связь новейшей поэзии с "Комедией" Данте казалась ему несомненной. Девятнадцатый век мыслился Полевым как век романтизма.

Того же мнения придерживались многие апологеты нового искусства, в том числе и Средний-Камашев. Вразрез с Полевым, словно не замечавшим качественных изменеиий развития европейской поэзии от "Комедии" до "Паломничества Чайльд Гарольда", он последовательно отстаивал идею неповторимости различных стадий в эволюции искусства, но не менее ее дорожил мыслью о преемственности между романтизмом и искусством средиевековья. Средний-Камашев занимал как бы промежуточную позицию между Полевым и Надеждиным. Его взгляд был историчнее, чем

философски абстрагирующая точка зрения Надеждина, но она-то и позволила предугадать наступление новой эры в поэзии.

Спор о романтизме и его истоках часто касался "Божественной Комедии". Дантовская поэма играла заметную роль в обновлении русского эстетического сознания. Этому способствовали и труды адъюнкта кафедры истории русской словесности Московского университета С.П.Шевырева. В 1833 году он защитил диссертацию "Дант и его век", а через два года опубликовал "Историю поэзии", в которой посвятил немало страниц литературе Италии.

Известно, что романтики первые возвели личность и судьбу писателя в степень эстетической категории. "Рассматривая творения отдельно от жизни их авторов, - заявлял Шатобриан, - классическая школа лишала себя еще одного могущественного средства оценки. В изгнании Данте - ключ к его гению"[50]. Вникнуть в судьбу Данте призывал и автор "Истории поэзии". "Не из источника ли несчастья, - писал о поэте Шевырев, - этого глубокого источника жизни, почерпнул он свою поэзию?"[51]

Рецензируя фундаментальный труд Шевырева, "Библиотека для чтения" сопроводила эти слова ироническим междометием[52]. Видимо, рецензент расценил риторический вопрос как защиту беспредельного субъективизма в поэзии. Но Шевырев еще в диссертации стремился доказать, что поэма Данте есть "слияние учености века с народностью"[53]. "Божественную Комедию" он рассматривал как свидетельство историзма средневекового художественного сознания, а это качество творческого гения ставилось и Шевыревым, и всей романтической эстетикой во главу угла. Продолжая рассуждать о "Комедии" и ее картинах, он писал: "Где же создался этот мир, где он принял образ стройного и целого мира, если не в духе?"[54]

Такое суждение исключало свойственное классицистской эстетике убеждение, что подражание природе является сущностью искусства. "Каким же образом, - спрашивал Шевырев, - жизнь бурная эпических поэтов переходит в спокойное созерцание, напротив, жизнь покойная драматиков выража-

ется в бурях поэм? Как разрешить это противоречие, если не предположить свободной творческой силы в фантазии человека, которая по-своему претворяет данные от жизни и природы?"[55] Замечание Шевырева защищало не субъективизм, а созидательную активность воображения. Жанр "Божественной Комедии" он определял как лиросимволическую поэму и подчеркивал, что это совершенно "свой собственный тип поэмы", для которой присуще органическое сочетание поэзии и религии[56].

Свобода художественной формы, тесные узы поэзии и религии утверждались формулой романтического искусства, сложившейся в литературной теории иенского кружка немецкого романтизма. Религию иенские романтики, группировавшиеся вокруг братьев Августа и Фридриха Шлегелей, трактовали как "особое чувство зависимости от бесконечного"[57]. В этом плане соображение Шевырева о слиянии в "Божественной Комедии" поэзии и религии вскрывало особый смысл их единства и служило объяснением "лиросимволического" содержания поэмы: бесконечное нельзя фиксировать в застывших понятиях, его лишь можно открывать и созерцать в символах[58].

О том же писал близкий братьям Шлегелям Ф.Шеллинг, чьи иенские и вюрцбургские лекции по философии искусства Шевырев хорошо знал[59]. "Изображение абсолютного, - считал Шеллинг, - с абсолютной неразличимостью общего и особенного в особенном возможно лишь в символической форме"[60]. Он полагал, что совпадение общего и особенного в особенном, порождающее символ, существует в мифе и что великий художник непременно и великий мифотворец, как, например, Данте. Его поэма, "взятая всесторонне, не есть отдельное произведение одной своеобразной эпохи, одной особой ступени культуры, - утверждал Шеллинг, - но есть нечто изначальное, что обусловливается ее общезначимостью, которую поэма соединяет с абсолютнейшей индивидуальностью, обусловливается ее универсальным характером <...> обусловливается в конце концов формой, которая представляет собой не специальный, но общий тип созерцания универсума"[61].

Вероятно, Шевырев разделял эти воззрения, но его собс-

твенные суждения, касающиеся мифотворчества и мифологических реалий в "Комедии", самостоятельны и глубоки. Он рассматривал значение языческой мифологии в дантовском произведении как чисто историческое: в средневековье она уже утратила свой религиозный смысл и воспринималась как предание. А новая эпоха творила новые мифы, и Вергилий в "Комедии" совсем не тот, кого мы знаем по его же стихам и по истории Древнего Рима. "Нет, - писал Шевырев, - это Вергилий средних веков, облеченный в новое звание мистика, это Вергилий - маг, о котором сохранилось и теперь устное предание в простом народе Италии ... это Вергилий-заклинатель, который знается с подземным миром, сходил в Ад еще до пришествия Спасителя и вызывал из него теней"[62].

Шевырев не только обнажал мифологический характер образов "Божественной Комедии", но и выявлял условия мифотворческой ситуации. "Вергилий, - продолжал он, - был поэтом национальным, поэтом верований древней жизни. Надо было по новому христианскому чувству или поссориться с ним, - но по старой любви и доверенности к нему это было невозможно, - или найти в нем отголосок своему чувству и освятить его символическим значением. Так Парнас был соединен с Эдемом; райская вода с нектаром языческим <...> Так поэзия языческая освятилась богословским значением..."[63]

Высказывания Шевырева отражали романтическое понимание мифа, кардинально отличающееся от аллегорического толкования мифологии в классицистской эстетике. Вольтер, Дидро, Монтескье и другие деятели французского Просвещения уподобляли мифологию суеверию, предрассудкам, спутникам невежества или обмана. Иную позицию занимал влиятельный немецкий просветитель И.Гердер. Он трактовал мифологию как часть созданных народом поэтических богатств. Романтическая же концепция, получившая наиболее полное выражение и завершение в философской системе Шеллинга, рассматривала миф как эстетический феномен, промежуточный между природой и искусством; она преодолела аллегорическое толкование мифа в пользу символического, миф предстал как символизация природы, обожествление ее явлений; и поэты-романтики, мифотворцы,

говоря о природе, всегда имели в виду нечто большее. Они поклонялись в природе чему-то таинственному, неизведанному, по сути, сверхприродному[64].

Следуя за Шеллингом, Шевырев сумел выявить пути мифотворчества, то есть показать, каким образом могут создаваться поэтические символы. Комментируя дантовскую поэму, он вел читателя к тонкому пониманию структурных свойств мифологии и ее исторического содержания, к осознанию мифа как образной формы мировоззрения.

Важным было и замечание Шевырева по поводу дантовской доктрины свободы воли и нравственной ответственности. Как известно, романтики проявляли глубокий интерес к духовным запросам и возможностям человека. Они первые начали художественную и теоретическую разработку идеи автономной личности, которая опирается только на себя и сама создает для себя нравственные законы. Пафос внутреннего раскрепощения личности романтики почувствовали и в "Божественной Комедии". Шевырев, например, писал: "Дант допускает влияние неба на движения человеческие, но не на все. Он вооружается против мнения фаталистов и утверждает свободный произвол в человеке. С таким только понятием совместна мысль о божественном правосудии..."[65] (другими словами, о моральной ответственности. - *А.А.*).

Задачам, которые решала романтическая эстетика, отвечали высказывания Шевырева и о языке "Комедии". Он сравнивал язык поэмы с Геркулесом, выбивающимся из своих пеленок: всякое движение сильно, естественно, но резко и не имеет пластики вполне развитого возраста[66]. Эти слова отражали положительную реакцию на дантовский стиль. Романтики ценили художническую непосредственность в искусстве и энергично ее защищали. В философии познания она рассматривалась ими как непременное достоинство истинного таланта, как предсостояние познающей души и познающего ума, когда многое улавливается без усилия воли и расчета. Ф. Шлегель взывал к деятелям современной литературы: "Чувству доступно лишь то, что было им воспринято в качестве семени, питалось им, росло, покамест не дошло до цветения и не стало приносить плоды. Итак, засевайте святое

семя в почву духа, бросьте искусничанье и празднословие"[67].

В русской критике Шевырев был единственным, кто прямо связывал художественные устремления некоторых представителей романтизма с воздействием на них "Божественной Комедии". В "Истории поэзии" он писал: "... лира Байрона подверглась отчасти и итальянскому влиянию: он любил и изучал Данте"[68].

Связь Байрона с Данте, но иную, отмечал и Н.Полевой. В творчестве двух великих поэтов он видел несомненное, типологическое, сказали бы сейчас, сходство. Данте и Байрон, говорил Полевой, певцы отчаяния[69]. Его точка зрения свидетельствовала об особом характере пристрастий к романтизму, и в частности к Данте. В то время как недавний шеллингианец Шевырев осмыслял романтическое движение с философско-исторической стороны, Полевого интересовало в этом движении и поэзии Данте социально-историческое и политическое содержание. Он считал, что романтизму свойственно "глубокое познание в мире действительности" и уже это оправдывает "неровности" стиля созданий Гете, Данте, Гофмана[70]. В драме "Уголино", для которой Полевой заимствовал сюжетную основу из двух предпоследних песен "Ада", он сосредоточил внимание на мотиве невинных жертв, придав картине вражды графа Уголино и архиепископа Руджери явственное социальное звучание.

Разносторонний интерес романтиков к "Божественной Комедии" был живым, острым, исполненным избирательности и пристрастий. Дантовская поэма привлекла их оригинальной формой, вызывающей восхищение поэтическим гением, беспредельной свободой творческого воображения и мастерским исполнением грандиозного замысла. Она покорила глубоким проникновением в тайную жизнь человеческого духа, трагическим накалом его коллизий и всеобъемлющим характером художественных обобщений. В "Божественной Комедии" романтики увидели удивительное сопряжение самых сокровенных интенций личности с исторической жизнью нации, культурой целой эпохи: калейдоскопический противоречивый мир был воспринят в душу поэта, и душа его стала равна миру.

Исторические и национальные краски, контрасты в изображении и экстатическая духовность поэмы отвечали творческим устремлениям романтиков. Судьба Данте волновала драматизмом, катастрофическим неблагополучием, словно изначально определяющим жизнь гения. Романтики чтили Данте как избранника чести и поэта справедливости, одного из тех, на кого мир налагал, как говорил А.А.Бестужев, "терновый венец, облекал в багряницу и посмеянием плевал в лицо; бил палками и называл царями". С разных сторон они торили тропу к неповторимому миру "Божественной Комедии", вводили дантовскую поэму в устойчивый ряд шедевров мировой литературы. Широкое читательское освоение "Комедии" было еще впереди, но ее образы, мотивы, художественные идеи уже проникали, благодаря романтикам, в эстетическое сознание эпохи, приобщали русскую публику к неизвестному ранее культурному опыту. В то же время творческое наследие итальянского поэта стимулировало самоопределение русского романтизма, помогало ему решать важные задачи нового литературного направления.

В русле романтических устремлений формировался интерес к Данте и А.С.Пушкина.

Глава III

"IL GRAN PADRE A.P."

(Данте и Пушкин)

Недавно итальянский литературовед Дж.Контини заметил, размышляя о русской поэзии, что она ориентируется на фигуру титанического масштаба, на "русского Данте" - Александра Пушкина. Эти слова прозвучали как эхо давнего высказывания П.Я.Чаадаева. Полтора века назад он с воодушевлением писал Пушкину: "Вот вы, наконец, и национальный поэт; вы, наконец, угадали свое призвание... Мне хочется сказать себе: вот, наконец, явился наш Данте" (XIV, 16)[1].

Пушкин и сам, полушутя-полувсерьез, сравнил однажды себя с великим флорентийцем, когда подписал один из автопортретов: "Il gran padre A.P."* Титул патриарха, патриарха итальянской поэзии был "присвоен" автору "Божественной Комедии" его соотечественником Витторио Альфиери, начавшим цикл сонетов красноречивым обращением "Il gran padre Alighier..."[2].

Приобщение Пушкина к итальянской культуре началось, видимо, очень рано. Московский знакомый поэта Н.А.Мельгунов, при участии которого в 1837 году написана книга немца А.Кенига о русской литературе с биографическим очерком о Пушкине**, рассказывал, что и отец и дядя поэта

*"Великий патриарх А.П." (ит.).

**Litterarishe Bilder aus Russland. Stuttgart, 1837.

знали итальянский язык в совершенстве и что Пушкин овладел им еще в детстве[3].

В Лицее интерес поэта к итальянскому языку мог поддержать его любимый профессор, полиглот и знаток "Божественной Комедии" А.И.Галич. Сменивший Галича П.Е. Георгиевский придавал особое значение творчеству Данте в становлении новой европейской литературы. "Чтобы оценить действия этих поэтов, - писал Георгиевский о Петрарке и Данте, - надобно только заметить, какое впечатление в умах произвели они в свое время"[4].

После Лицея Пушкин оказался в широком кругу блестяще образованных людей России. Среди них было немало увлеченных итальянской литературой и прекрасно знающих итальянский язык*. Публикация трудов Женгене и Сисмонди, успех книги Жермены де Сталь "Коринна, или Италия", волна горячего участия к Рисорджименто и начало проникновения романтизма в Россию - все способствовало популярности Италии. "Литература каждой страны открывает тому, кто может постичь ее, новую сферу идей"[5], - писала мадам де Сталь. Русские романтики своей жаждой открытий и стремительным движением к европейскому опыту подтверждали справедливость ее суждений. "Зиждитель итальянской словесности" быстро завоевывал их воображение, и стихи "Божественной Комедии" все чаще попадали на страницы альбомов, дневников, пополняли фонд крылатых выражений, обогащали поэтическую фразеологию. В эту пору, кажется, самую широкую известность приобрели строки из пятой песни "Ада":

И мне она: "Тот страждет высшей мукой,
Кто радостные помнит времена
В несчастии..." (121-123)

Эти стихи приберегали для эпиграфа и светской беседы, их помнили П.Вяземский и К.Рылеев, Адам Мицкевич и Н.Тургенев[6]. В пушкинских бумагах они появились летом 1820 года, когда опальный поэт приближался к месту своей

*См. главу «"Божественная Комедия" в русских библиотеках».

первой ссылки. Слова несчастной Франчески были вписаны им вслед за концовкой "Руслана и Людмилы"* и перекликались с эпилогом к поэме, в котором Пушкин прощался с "порой любви, веселых снов", с беспечной, безмятежной юностью.

Переклички с дантовскими стихами обнаруживаются и в элегии "Погасло дневное светило", в поэме "Кавказский пленник", в стихотворении "Зачем безвременную скуку..." и в черновом наброске 1821 года, колорит и реалии которого напоминают "Ад"[7]:

Вдали тех пропастей глубоких,
Где в муках вечных и жестоких
. . . . . .
Где слез во мраке льются реки,
Откуда изгнаны навеки
Надежда, мир, любовь и сон,
Где море адское клокочет,
Где, грешника внимая стон,
Ужасный сатана хохочет (II-I, 469).

Южный период в творчестве Пушкина начинался не только под знаком Байрона, но и в созвучии с инфернальными мотивами "Божественной Комедии", мотивами изгнанничества, покаяния, переоценки своего нравственного, духовного опыта, хотя в большинстве избранных случаев бессмысленно искать в пушкинских текстах *очевидные* реминисценции из дантовской поэмы. Художественному мышлению Пушкина была свойственна "национализация" заимствованного образа, при которой чужое выражение не только утрачивало характер цитаты, но и обретало новые смысловые качества, своеобразную интонацию, неповторимые эмоциональные оттенки. И слова Франчески, которыми начинается ее рассказ о трагической любви к Паоло, отпечатываются в стихотворении "Зачем безвременную скуку..." лишь тончайшим психологическим рисунком, возникшим в результате глубоко личного переосмысления мучительного воспоминания дантовской героини:

*Цитата вписана на языке подлинника.

Рай.
Рисунок Сандро Боттичелли.

И так уж близок день страданья!
Один, в тиши пустых полей,
Ты будешь звать воспоминанья
Потерянных тобою дней!
Тогда изгнаньем и могилой,
Несчастный, будешь ты готов
Купить хоть слово девы милой,
Хоть легкий шум ее шагов (II-I, 144).

На юге, в полуитальянской Одессе, интерес Пушкина к Италии и ее культуре стал непосредственнее и живее. В городе существовала итальянская колония. Итальянский язык, общеупотребительный на торговых путях Средиземного и Черного морей, числился среди обязательных дисциплин Ришельевского лицея и изучался в других учебных заведениях Одессы, а итальянская музыка и итальянский театр принадлежали к изысканным развлечениям одесситов. Здесь Пушкин встретился со своим дальним родственником М.П.Бутурлиным, прибывшим из Флоренции, коротко со-

шелся с будущим переводчиком "Неистового Роланда" С.Е. Раичем, помышлявшим о переводе "Божественной Комедии"[8].

В Одессе зарождается библиофильская страсть Пушкина и зачинается его значительная впоследствии библиотека. Он нередко заглядывал в лавку французских книг месье Рубо, бывшую достопримечательностью города, и, может быть, здесь приобрел два старинных тома французского перевода "Комедии" Бальтазара Гранжье и второй том собрания сочинений Данте, изданного в 1823 году в Италии. Профиль поэта Пушкин рисует на одной из страниц своей рукописи рядом с изображением Робеспьера, Марата и Мирабо. Эта необычная иконотека, в которой средневековый поэт оказывается рядом с деятелями Великой французской революции, датирована Абрамом Эфросом началом 1824 года, но невольно напоминает, по ассоциации, Робеспьера с жертвой якобинского террора Андре Шенье, а вслед за ней и другой - Шенье с Данте, о пушкинской элегии "Андрей Шенье", написанной годом позже:

Меж тем, как изумленный мир
На урну Байрона взирает,
И хору европейских лир
Близ Данте тень его внимает,
Зовет меня другая тень,
Давно без песен, без рыданий
С кровавой плахи в дни страданий
Сошедшая в могильну сень... (II-I, 397).

Элегия, как отмечал Б.В.Томашевский, воспроизводит лирический облик Шенье и является сложной аллегорией, в которую Пушкин вложил автобиографическое содержание, изобразив свое заключение в Михайловском[9]. Но автобиографический характер этих стихов гораздо шире, ибо они звучат как отклик на стихи четвертой песни "Ада" о приобщении Данте к избранному кругу античных поэтов. Снискавший прижизненную славу Байрон изображается удостоенным той высокой чести, которая была оказана прежде суровому тосканцу, а Шенье, чьи стихотворения впервые

были собраны и напечатаны лишь через двадцать пять лет после его казни, сопоставлен с британским бардом как незаслуженно забытый, обойденный судьбой. Этот мотив славы и памяти потомства не только сближает пушкинский жребий опального поэта с участью Шенье, но и разводит с благодатным уделом Байрона и Данте. Через несколько лет тень великого флорентийца будет иначе волновать авторское честолюбие Пушкина, но теперь она навевает истинно элегические настроения.

В Одессе даже любовные увлечения создавали Пушкину флорентийскую ауру. Е.К.Воронцова, в которую он был влюблен, знала Флоренцию по недавнему свадебному путешествию. Город Данте был родиной Амалии Ризнич. Позднее поэт посвятит ее памяти элегию "Под небом голубым своей страны родной...", и образ дантовской Франчески осенит печальный облик пушкинской героини. Ее "бедная легковерная тень", напоминая о "скорбящей тени" Франчески, словно засвидетельствует непреложную истину, открывшуюся прекрасной грешнице Данте: "Любовь сжигает нежные сердца" ("Ад", V, 100), но драматическое признание поэта о "недоступной черте" между ним и той, которую он ранее любил

С таким тяжелым напряженьем,
С такою нежною, томительной тоской,
С таким безумством и мученьем!

раскроет иную трагическую коллизию непредсказуемого человеческого чувства:

Где муки, где любовь? Увы, в душе моей
Для бедной легковерной тени,
Для сладкой памяти невозвратимых дней
Не нахожу ни слез, ни песни (II-I, 20).

Эту элегию Пушкин напишет через два года после пребывания на юге, и воспоминания вновь перенесут его в город на море, где образ Франчески витал не только над женщинами, завладевшими его сердцем, но и героиней его стихотворного романа. Начиная третью главу "Евгения Онегина", Пушкин записал сбоку от первой строфы важную, этапную

дату своих отношений с графиней Воронцовой[10] и предварил основной текст вопросом Данте к Франческе:

Но расскажи: меж вздохов нежных дней
Что было вам любовною наукой,
Раскрывшей слуху тайный зов страстей?*

Сложные переживания поэта сориентировали его на дантовский сюжет, и будущая судьба Татьяны оказалась как будто предрешенной трагической историей Паоло и Франчески. Вероятно, поэтому Пушкин допускал гибель Татьяны[11], но она и здесь "удрала штуку", ее образ стал развиваться, подчиняясь внутренней логике, и автор отказался от избранного эпиграфа. Сходство Татьяны с Франческой стало, безусловно, более тонким и менее заметным. На него впервые обратил внимание переводчик Пушкина западногерманский исследователь Р.Кайль[12]. Он указал на смысловую аналогию пятнадцатой строфы третьей главы романа со стихами пятой песни "Ада". Действительно, строки

Татьяна, милая Татьяна!
С тобой теперь я слезы лью (VI, 57)

напоминают дантовское участие к жертве нежной страсти:

.....Франческа, жалобе твоей
Я со слезами внемлю, сострадая (116-117).

Но этим не исчерпываются параллели между героиней Пушкина и Франческой. Вопрос, заключенный в дантовских стихах, взятых для эпиграфа, предполагал отклик, а для кратчайшего ответа был избран еще один эпиграф к третьей главе:

Она была девушка, она была влюблена**.

Эта строка французского поэта XVIII века Луи Мальфилатра осталась в окончательном тексте романа, хотя природа влечения Лариной к Онегину гораздо сложнее и причудливей простой девичьей влюбленности. Да, "Пора пришла, она

*У Пушкина эти стихи записаны на языке подлинника (VI, 573).
**У Пушкина текст на языке подлинника (VI, 51, 573).

влюбилась" (VI, 54), но далее следуют стихи, как будто отсылающие нас к снятому эпиграфу и любви Паоло и Франчески, которым книга о Ланчелоте раскрыла "тайный зов страстей":

Воображаясь героиней
Своих возлюбленных творцов,
Кларисой, Юлией, Дельфиной,
Татьяна в тишине лесов
Одна с опасной книгой бродит,
Она в ней ищет и находит
Свой тайный жар, свои мечты (VI, 55).

Возможно, откровенная перекличка стихов с первым эпиграфом, задающая вроде бы исчерпывающую характеристику глубокому чувству Татьяны, и побудила Пушкина убрать дантовские стихи из третьей главы. Автор хотел вернуться к ним в следующей главе (см.: VI, 591), в которой вновь возникает тема "опасной книги", когда Ленский читает Ольге "нравоучительный роман":

А между тем две, три страницы
(Пустые бредни, небылицы,
Опасные для сердца дев)
Он пропускает, покраснев (VI, 84).

Но и в четвертой главе от эпиграфа пришлось отказаться. В одном из ее вариантов необходимость обойтись без него была продиктована уже тем, что первая строфа начиналась со стиха "В начале жизни мною правил..." (VI, 591), звучавшего как явная реминисценция из "Божественной Комедии": "Nel mezzo del cammin di nostra vita" ("Ад", I, 1)*. Получалось слишком много "дантовского". Пушкин переписал первую строфу, и все же эпиграф снял, ибо насмешливо-ироничный тон рассказа о чтении "нравоучительного романа" репродуцировал стихи эпиграфа во фривольном регистре. В такой тональности для четвертой главы особой беды не было, но она распространялась и на предшествующую, которая посвя-

*"В середине нашего жизненного пути".

щена Татьяне. И этот "эффект", конечно же, Пушкина не устраивал. Тем более, что глава о Татьяне была овеяна грезами о Воронцовой. Ее профиль поэт не раз рисовывал на листах черновой рукописи одесских глав романа*, а после неясного, но важного события в отношениях с ней 8 февраля 1824 года он дважды изобразил на черновиках начала третьей главы самого графа Воронцова[13]. Видимо, тревожная мысль беспокоила Пушкина. Быть может, она и вызвала ассоциации, связанные с сюжетом Паоло и Франчески.

После Одессы пятая песнь "Ада" стала как будто меньше волновать поэта, но в целом "Божественная Комедия" оставалась активным ферментом его художнического воображения. В восьмой главе романа, в которой Евгений томится от неразделенной любви к Татьяне и пытается чтением заглушить страдание, вновь встречаются отзвуки дантовских стихов. Например, в чистилище Вергилий наставляет своего спутника:

"Drizza" disse ver me l'agute luci
Dello 'ntelletto, e fieti manifesto
L'error dei ciechi che si fanno duci**
("Purg.", XVIII, 16-18).

Luci dello 'ntelletto - "духи глаз", "духовное зрение", противополагаемое обычному, глазам - "слепцам". "Luci dello 'ntelletto" - выражение истинно дантовское, как будто закрепленное сознанием читателей за "Новой Жизнью", "Божественной Комедией" и другими сочинениями поэта. Это expression Dantesco Пушкин использует в описании влюбленного Онегина:

И что ж? Глаза его читали,
Но мысли были далеко.
. . . . . .
Он меж печатными строками

*В конце романа Пушкин писал:
А та, с которой образован
Татьяны милый идеал... (VI, 190).
Одним из прототипов Татьяны была, возможно, и Е.К.Воронцова.
**Направь ко мне, – сказал он, – взгляд своих
Духовных глаз, и вскроешь заблужденье
Слепцов, которые ведут других.

Читал духовными глазами
Другие строки (VI, 183).

Конечно, и в этом, и в подобных случаях связь пушкинского текста с дантовским не является безусловной, потому что аналогичные ситуации в романе вполне объяснимы на основании общего реально-бытовыми психологического опыта, без какого-либо обращения к литературной традиции. Но особенность "Евгения Онегина" как раз и состоит в том, что центральные персонажи сосуществуют сразу в двух реальностях: эмпирической и обусловленной литературной традицией[14]. Полное отождествление пушкинского героя с одной из них предстает как недостаточное или ложное и влечет обеднение художественного образа.

В восьмой главе есть сцена, напоминающая еще один эпизод "Чистилища". Когда Вергилий оставляет Данте перед стеной огня в преддверии земного рая, тот переживает глубокое волнение и растерянность:

Я глянул влево, - с той мольбой во взоре,
С какой ребенок ищет мать свою...
. . . . . .
Но мой Вергилий в этот миг нежданный
Исчез, Вергилий, мой отец и вождь,
Вергилий, мне для избавленья данный
(XXX, 43-44, 49-51).

От одиночества и печали слезы катятся по лицу Данте, и вдруг он слышит, как впервые за пределом земного мира кто-то окликает его по имени:

Дант, оттого, что отошел Вергилий,
Не плачь, не плачь, еще не этот меч
Тебе для плача жребии судили
("Чист.", XXX, 55-57).

Это Беатриче зовет поэта, и в ее отчужденном после долгой разлуки оклике слышится болезненная эмоция, которая звучит и в голосе Татьяны[15], когда она, словно чужая, "без удивления, без гнева" начинает свою исповедь Евгению:

. . . . . Я должна
Вам объясниться откровенно,
Онегин (VI, 186).

Внутренняя напряженность Татьяны вызвана страданиями Евгения:

Его больной, угасший взор,
Молящий вид, немой укор,
Ей внятно все (VI, 186).

Любовь преображает Онегина, становится началом его духовного воскресения. Для героя incipit vita nova*. Это центральное понятие юношеского романа Данте, предваряющее содержание "Новой Жизни", возвышенную духовность ее страниц и предвосхищающее концепцию "Божественной Комедии". Беатриче помогает поэту преодолеть заблуждения и греховность, выводит его из теснин духовного кризиса и, наконец, приобщает к мировой гармонии. Она окрыляет душу поэта, и в тридцатой песне "Рая" Данте представляет Беатриче как Музу своей земной поэзии:

С тех пор как я впервые увидал
Ее лицо здесь на земле, всечасно
За ней я в песнях следом поспевал (28-30).

Интересно, что и в "Евгении Онегине" пушкинский рассказ о "ветреной подруге" поэта как будто самопроизвольно переходит в разговор о героине романа:

Как часто ласковая Муза
Мне услаждала путь немой
. . . . . .
В глуши Молдавии печальной
Она смиренные шатры
Племен бродящих посещала,
И между ними одичала,
И позабыла речь богов
Для скудных, странных языков,

---

*Начинается новая жизнь (лат.) – надпись во вступительной части "Новой Жизни".

Для песен степи ей любезной...
Вдруг изменилось все кругом:
И вот она в саду моем
Явилась барышней уездной,
С печальной думою в очах,
С французской книжкою в руках (VI, 166).

Татьяна, как и Беатриче в "Комедии", предстает музой поэта, а Евгений Онегин - "спутником странным" самого Автора*. Словно Вергилий в дантовской поэме, Автор вел своего героя от "душевной пустоты" к духовному прозрению, и его странствия с Онегиным закончились в ту "минуту", когда герою открылись ранее неведомые переживания:

Она ушла. Стоит Евгений,
Как будто громом поражен.
В какую бурю ощущений
Теперь он сердцем погружен!
. . . . . .
И здесь героя моего,
. . . . . .
Читатель, мы теперь оставим,
Надолго... Навсегда. За ним
Довольно мы путем одним
Бродили по свету (VI, 189).

Выражения "Мой бестолковый ученик" (VI, 184), "Мой беспонятный ученик" (VI, 633), которыми Пушкин характеризует Онегина, когда тот "силой магнетизма Стихов российских механизма Едва в то время не постиг" (VI, 184), несмотря на очевидную иронию, расширяют связи образа автора с образом Вергилия, Учителя и наставника своего спутника.

Другая особенность Пушкина-автора сближает его с Данте. Автор в "Онегине" принадлежит сразу двум мирам: миру героев, сотворенному сознанием поэта, и миру подлинной, становящейся действительности. Он свободно перемещается

*Образ автора в романе, автор-персонаж.

через границу обоих миров и этой привилегией напоминает автора "Божественной Комедии". Когда Данте поднимается по второму уступу Предчистилища, духи замечают, что от его фигуры падает тень*, и устремляются к нему:

Душа, идущая в блаженный свет
В том образе, в котором в жизнь вступала,
Умерь свой шаг! - они кричали вслед. -
Взгляни на нас: быть может, нас ты знала
И весть прихватишь для земной страны?
("Чистилище", V, 46-50).

Данте приносит в загробный мир все, чем жила современная ему Европа; он приходит туда с болью и гневом гражданина изгнавшей его Флоренции. Он персонаж царства вечности и вместе с тем поэт Данте Алигьери, со всеми особенностями его биографии**. В начале двадцать шестой песни "Ада" он восклицает:

Гордись, Фьоренца, долей величавой!
Ты над землей и морем бьешь крылом,
И самый Ад твоей наполнен славой! (1-3).

Идеал поэта - преображенная, приобщенная им к сонму ангелов, блаженная Беатриче. Она олицетворяет божественную красоту трансцендентного мира. Но полнота жизни и духовное совершенство человеческой личности воплощено не в этом умозрительном образе, а в путнике, преодолевшем грань между мирами ради спасения людей.

Пушкинский идеал - Татьяна. И все же неоспоримо, что именно образ автора становится той мерой многообразия и глубины отношений с действительностью, которая опре-

---

*Обитатели предвечиого мира бесплотны и не отбрасывают тень.

**Ср. с автобиографическим характером стихов Пушкина:
Как часто в горестной разлуке,
В моей блуждающей судьбе,
Москва, я думал о тебе!
Москва... как много в этом звуке
Для сердца русского слилось!
Как много в нем отозвалось! (VI, 155).

деляет достоинство всех героев романа, а среди них и "милого идеала" поэта. С образом автора, его умением ценить каждое мгновение и быть благодарным за уроки, преподносимые жизнью человеческому духу*, связан намек на разрешение противоречий и встречное движение людей друг к другу.

Итак, сюжетные ситуации романа героев и романа автора, которые соотносятся с "Комедией", порождают ряд постоянно перестраивающихся ролевых дуэтов, вступающих в диалог с дантовским миром: Онегин и Татьяна - Паоло и Франческа, Пушкин и Татьяна - Данте и Франческа, Пушкин и Татьяна - Данте и Беатриче, Пушкин и Онегин - Вергилий и Данте. Суть соотнесенности "Евгения Онегина" с поэмой оказывается не в механическом соответствии одного образа другому, а в непроизвольных, пульсирующих ассоциациях творческого сознания Пушкина, в свободной филиации дантовских идей, порождающих новые художественные ценности[16].

Прощаясь с читателем романа, поэт писал:

Прости ж и ты, мой спутник странный,
И ты, мой верный Идеал,
И ты, живой и постоянный,
Хоть малый труд ...
. . . . . .
Промчалось много, много дней
С тех пор, как юная Татьяна
И с ней Онегин в смутном сне
Явилися впервые мне (VI, 190).

В "Евгении Онегине" видения мистического характера, исключая сон Татьяны, отсутствуют, визионерство совершенно не свойственно Пушкину; и все-таки его замечание о "смутном сне", предварившем содержание романа, ввиду очевидных контактов пушкинского сочинения с "Божественной Комедией"**, цитаций из поэмы и аллюзий, отсылаю-

---

*См., например:
Прошла любовь, явилась Муза,
И прояснился темный ум (VI, 30).

**К ним относится и прозвучавший в пародийном ключе популярный дантовский стих "Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate" – "Оставьте всякую надежду, вы входящие" (см.: VI, 61 и VI, 193).

щих к ней, ведет еще к одной аналогии между "Онегиным" и дантовским произведением. Дело в том, что сон и жизнь в "Евгении Онегине", жизнь и роман словно выдвинуты друг из друга. Они нераздельны и неслиянны. Заканчивая историю своего героя, Пушкин приравнивает Жизнь роману и предстает одновременно и автором литературного произведения, и творцом мира, в котором литературные персонажи сосуществуют с персонажами реальной действительности*, и ...читателем[17].

Блажен, кто праздник Жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочел ее романа
И вдруг умел расстаться с ним,
Как я с Онегиным моим (VI, 190).

Текстом оказывается сама Жизнь. "Такой взгляд, - пишет Ю.М.Лотман, - связывает пушкинский роман не только с многообразными явлениями последующей русской литературы, но и с глубинной в истоках своих весьма архаической традицией"[18]. Эта традиция наглядно преломляется в дантовском сновидении. Герой "Божественной Комедии" не включен в какое-либо действие, с ним ничего не происходит** и не может произойти, ибо это мир вечного, и поэт лишь как бы считывает удел человечества с книги бытия. Например, в седьмом рву Ада грешник, укушенный змеей, превращается в пепел, а затем вновь возвращается в прежнее обличье. И так без конца.

С другой стороны, Данте не только продолжает архаическую традицию, но и предстает родоначальником новой, ранее неизвестной средневековой литературы. Подобно

---

*См., например:

У скучной тетки Таню встретя,
К ней как-то Вяземский подсел,
И душу ей занять успел (VI, 160).

** Ср.: П.А.Катенин писал о второй главе романа Пушкину: "Замечу тебе однако, что по сие время действие еще не началось" (XIII, 269). сюжет, – размышляет о романе Ю.М.Лотман, – складывается из непроисходящих событий... События происходят не для чего-то, они *просто происходят*"[19].

Творцу, он созидает мир и сознает себя "геометром" (см.: "Рай", XXXIII, 133), архитектором, демиургом. Такое самосознание автора знаменует радикальные изменения в художественном мышлении. Начиная с трубадуров и Данте, в эпоху перехода от средневековья к Возрождению, личность все более и более очеловечивается в смысле отчуждения* от Бога, от Абсолюта, и герой-повествователь, который раньше выступал как орудие религиозного духа, впервые становится литературным персонажем[20]... Связи автора-персонажа с героями лишаются однозначности и принимают более сложный характер. Данте не только судит грешников, обрекает их на муки, но порой воспринимает, как свои, боль, печаль, неутоленную жажду мести отверженных обитателей преисподней. Даже в Раю, вопреки религиозной идее, слышится сожаление о земной жизни, воспоминание о которой не может затмить и райское блаженство. Этим чувством наполнены слова Карла Мартеллы:

. . . . . Я мало
Жил в дольнем мире; будь мой век продлен,
То многих бы грядущих зол не стало
("Рай", VIII, 49-50).

Традиция, начатая трубадурами и Данте, прервалась с наступлением классицизма, в произведениях которого, грубо говоря, царила точка зрения, обусловленная отношением вневременной Истины к изображаемой реальности. Вечная Истина была зеркалом, отражавшим несовершенство мира. В романтизме таким зеркалом стала личность автора; сущее, как и в классицизме, подменялось должным, а краски "особенного воззрения" автора густо накладывались на изображаемый предмет. В "Евгении Онегине" Пушкин впервые в русской литературе продемонстрировал способность "забываться в окружающих предметах и текущей минуте"[21], как писал о поэте И.В.Киреевский.

Эта ренессансная мера отношения Пушкина к изображаемой жизни заставляет обратиться к началу ее формиро-

*В философском понятии этого слова.

вания. Данте, отмечал Т.Карлейль, "не мог бы совершенно распознать предмета, схватить его типичных особенностей, если бы не питал к нему, так сказать, симпатии, если бы он не переносил своих симпатий на предметы"[22].

Пушкинский роман, как и "Божественная Комедия", был обращен в прошлое и одновременно начинал новую эпоху в отечественной литературе.

Пушкин писал "Онегина" в течение восьми лет, третья глава романа начата в Одессе, а закончена в Михайловском. Здесь в декабре 1824 года он приступил к работе над "Борисом Годуновым". Именно в эту пору поэт отказывается от былого предпочтения французской культуры и в его размышлениях о литературе появляется новое, все чаще употребляемое созвездие имен: Кальдерон, Шекспир, Данте[23]. Без этих поэтов, утверждал современник Пушкина П.Б.Шелли, было бы невозможно представить нравственное состояние мира. Он восхищался "Божественной Комедией" и видел в Данте мост, переброшенный от античности к новому времени. Сочинения Данте, писал английский романтик, связаны со знаниями, чувствами, верованиями и политическим устройством средневековой эпохи; из хаоса неблагозвучных варваризмов поэт создал язык, который сам по себе стал музыкой и красноречием[24].

Черты творческого гения Данте, отмеченные Шелли, были, несомненно, близки молодому мужающему Пушкину и не могли не повлиять на его эстетическую переориентацию. В декабрьском письме 1823 года он признавался П.А.Вяземскому, что желал бы оставить русскому языку некоторую "библейскую похабность". "Я не люблю видеть в первобытном нашем языке, - заявлял Пушкин, - следы европейского жеманства и французской утонченности. Грубость и простота более ему пристали. Проповедую из внутреннего убеждения, но по привычке пишу иначе" (XIII, 80). А через два года, уже преодолев "привычку" и вновь касаясь языковой проблемы в статье "О предисловии г-на Лемонте...", поэт заметит, что Мильтон и Данте писали "не для благосклонной улыбки прекрасного пола" (XI, 32). Примечательно, что о "Борисе Годунове" он выскажется почти теми же словами: "Это тра-

гедия не для прекрасного полу" (XIII, 266).

Пьеса Пушкина, как и "Божественная Комедия", была отступлением от сложившихся канонов искусства, прорывом к действительности, не просеянной через решето эстетических норм. Размышляя о "смелости изобретения, смелости создания, где план обширный объемлется творческою мыслию" (XI, 60), поэт вспоминал о Мольере, Шекспире, Гете, Мильтоне, Данте... Он соглашался с Кюхельбекером, утверждавшим, что после Данте "всякую поэзию свободную, народную стали называть романтическою" (см.: XI, 37). И "Борис Годунов", по мнению Пушкина, принадлежал истинно романтическому направлению, которое предполагает, как писал он, "отсутствие всяких правил, но не всякого искусства" (XI, 39). В письме А.А.Бестужеву Пушкин сообщал: "Я написал трагедию и ею очень доволен; но страшно в свет выдать - робкий вкус наш не стерпит истинного романтизма" (XIII, 244-245). Освобождая отечественную драматургию от изжитых правил искусства, Пушкин, видимо, имел в виду не только художественный опыт "отца нашего Шекспира", но и автора "Божественной Комедии", споры о которой не утихали и в самой Италии вплоть до XIX столетия. «"Божественная Комедия" написана не по правилам. Она не похожа ни на какую другую? Отлично! - восклицал ее защитник Гаспаро Гоцци. - Пусть педанты размышляют о том, какая это поэма... Это поэма Данте»[25].

В Михайловском Пушкин напишет и стихотворение "Пророк", вызывающее различные ассоциации с памятниками мировой литературы. Источником стихотворения обычно считали Книгу пророка Исайи: "Тогда прилетел ко мне один из серафимов, и в руке у него горящий уголь, который он взял клещами с жертвенника и коснулся уст моих, и сказал: вот, это коснулось уст твоих, и беззаконие твое удалено от тебя, и грех твой очищен"[26]. По мнению современного исследователя С.А.Фомичева, еще больше точек соприкосновения у пушкинского стихотворения с описанием легендарного события, которое произошло, согласно Корану, на четвертом году жизни Магомета, когда ему явился архангел Гавриил и, вынув сердце у Магомета, очистил его от скверны

и наполнил верой, знанием и пророческим светом[27]. А недавно известный пушкинист В.С.Непомнящий соотнес стихотворение с Новым заветом, с девятой главой "Деяний святых апостолов", с текстом: "Когда же *он шел* и приближался к Дамаску, внезапно осиял его *свет с неба. Он упал на землю и услышал голос,* говорящий ему: Савл, Савл! что ты гонишь Меня? Он сказал: кто ты, Господи? Господь же сказал: Я Иисус, Которого ты гонишь; трудно тебе идти против рожна. Он в трепете и ужасе сказал: Господи! что повелишь мне делать? И господь сказал ему: *встань и иди...* и повели его за руку... *И три дня он не видел, и не ел, и не пил"* (3-6, 8-9). "В Дамаске, - продолжает цитировать Непомнящий, - был один ученик, именем Анания; и Господь в видении сказал ему", чтобы он пошел к Савлу. "Анания отвечал: Господи! я слышал от многих о сем человеке, сколько зла сделал он святым Твоим... Но Господь сказал ему: иди, ибо он есть Мой избранный сосуд, чтобы *возвещать имя Мое пред народами..."* (10, 13, 15). Возложив на Савла руки, Анания сказал: "Брат Савл! Господь Иисус, явившийся тебе на пути, которым ты шел, послал меня, чтобы ты прозрел и исполнился Святого Духа. И тотчас как бы чешуя отпала от глаз его, и вдруг он прозрел; и, встав, крестился..." (17-18)[28].

Эти, без сомнения, интереснейшие соотнесения могут быть дополнены сопоставлением пушкинских стихов со стихами Данте:

> Один пылал пыланьем серафима;
> В другом казалась мудрость так светла,
> Что он блистал сияньем херувима ("Рай", XI, 37-39).

Комментируя эту терцину, знаменитый дантолог Карл Витте, в частности, писал: свойство серафимов, имя которых у Дионисия переводится словом "согревающие", состоит в пылании к богу и в сообщении этого пыла другим; свойство же херувимов, имя которых означает "полнота познания", заключается в озарении лучами божественной истины, то есть в сообщении другим богопознания[29].

Ассоциация с дантовскими стихами при чтении "Пророка" вызвана прежде всего строкой пушкинского стихотво-

Иллюстрация Гюстава Доре

рения: "Как труп в пустыне я лежал". Она напоминает последний стих пятой песни "Ада":

> E caddi come corpo morto cade.
> И я упал, как падает мертвец.

Позже отголосок этого стиха прозвучит в "Полтаве":

> И дева падает на ложе,
> Как хладный падает мертвец[30].

Затем, уже как цитата, встретится в "Гробовщике", вернее, вариантах этой повести. Адриан Прохоров, напуганный явившимися с того света клиентами, упал come corpo morto cade (как падает мертвое тело) (VIII, 625).

Возможно, что первотолчком для пушкинских ассоциаций с текстами Библии или эпизодом из Корана была одиннадцатая песня "Рая". Если же ни наше, ни другие предположения не угадывают истинных "источников" пушкинского

Иллюстрация Гюстава Доре

"Пророка", то и в этом случае они все же правомерны, ибо необходим учет всех текстов, "следы" которых можно прочесть в стихотворении поэта. Только на этом пути можно ответить на вопросы об активном "культурном фонде" Пушкина и выявить, "как некий "культурный" субстрат (сигнал, импульс) пресуществляется в результаты гениального творчества"[31].

В последующие годы творческое сознание Пушкина порой открыто апеллирует к Данте. В 1828 году поэт пишет стихотворение "Кто знает край, где небо блещет...", в первоначальном варианте которого были строки о "мрачном" и "суровом" Данте. В 1829 - "Зорю бьют... из рук моих Ветхий Данте выпадает...", в 1830 - "Суровый Дант не презирал сонета...". Но далеко не всегда связи автора с Данте афишированы, иногда они скрыты словно нарочитой "игрой" в "источники", которая как бы выдвигает перед читателем эвристические задачи[32]. И активность связей проявляется

именно в том, что выдвигаемые задачи не предполагают однозначного решения. Например, в послании Н.Б.Юсупову Пушкин писал:

Ученье делалось на время твой кумир:
Уединялся ты. За твой суровый пир
То чтитель промысла, то скептик,
то безбожник,
Садился Дидерот на шаткий свой треножник,
Бросал парик, глаза в восторге закрывал
И проповедовал. И скромно ты внимал
За чашей медленной афею иль деисту,
Как любопытный скиф афинскому софисту
(III-I, 218).

Пир, как интеллектуальное и духовное пиршество, вызывает прежде всего представление об авторе знаменитого диалога Платона. На него ориентирует и строка об афинском софисте, очевидно, учителе Платона Сократе, в котором историки древнегреческой философии усматривали черты и величайшего софиста и величайшего противника софистов[33]. Но пушкинский эпитет "суровый" не соответствует характеру платоновского диалога, где излагается философская концепция любви, а скорее сопрягается с "Пиром" Данте, замыкающим традицию подражаний древнему жанру. И по рационалистической ясности слога, и по содержанию дантовский трактат, в котором политика переплетается то с этикой, то риторикой, а рассуждения о разуме переходят в размышления о судьбе, естественно назвать суровым. Да и сам поэт называл свой трактат "мужественным" ("Пир", I-I). Так пушкинское слово как будто прорастает сквозь различные пласты мировой культуры, впитывая в себя разные, но не исключающие друг друга смыслы.

В тридцатые годы сопряжения пушкинской мысли с художественным миром Данте становятся сложнее; порой они связаны с моментами состязательности, а не отождествления одного поэтического гения с другим. В этом отношении примечательны слова Сальери*: "Мне смешно, когда фигляр

*В трагедии "Моцарт и Сальери".

Иллюстрация Гюстава Доре

презренный Пародией бесчестит Алигьери". Эта отсылка к Данте перекликается с признанием пушкинского героя: "Поверил я алгеброй гармонию". Ведь не кто иной, как автор "тройственной поэмы" числом обуздывал свое упоительное вдохновение. Столь неожиданная, но объяснимая параллель Сальери-Данте* приобретает особый смысл в связи с аллюзией на другую: Моцарт-Пушкин.

Образ Моцарта - олицетворение творческой воли, которая оборачивается легкостью, спонтанностью, иррациональностью созидательного акта. Музыка Моцарта подобна божественной игре, свидетельствующей об исключительной свободе художнического сознания, неведомой даже таким

*Любопытный отклик на нее содержится в стихотворении Л.Г. Гроссмана "Сальери":

Как твой великий предок Алигьери,
Ты был угрюм, честолюбив и строг[34].

избранным сынам гармонии, как Сальери или Данте, о котором Франческо де Санктис как-то сказал, что поэт слишком серьезно относится к изображенному миру, чтобы воспринимать его только инстинктом художника[35]. И Пушкин не только уловил тип моцартианского гения[36], - он как будто и сам проникся характером, приемами моцартовского творчества[37]. В трагедии о Моцарте Пушкин словно демонстрировал механизм его созидающей воли; тем самым, несмотря на безусловное признание поэтом дара Сальери, обнажалась пушкинская приверженность иному творческому сознанию. Возможно, в этом едва угадываемом сопоставлении Пушкин - Данте находится один из ключей к так называемым "Подражаниям Данту".

"Те ошибутся, - писал Шевырев, - которые подумают, что эти подражания Данту - вольные из него переводы. Совсем нет: содержание обеих пиес принадлежит самому Пушкину"[38]. Вместе с тем он, как и Белинский, полагал, что оба стихотворения созданы совершенно в стиле Данте. Позднее несколько иного мнения придерживался известный критик Н.Н.Страхов. Одно из стихотворений он принимал за пародию на "Божественную Комедию". "Грубо-чувственные образы и краски Данте, - утверждал Страхов, - схвачены вполне и пересмеяны, так же, как пересмеяна и наивная торжественность речи"[39]. Вряд ли пересмеяны... В обоих стихотворениях Пушкин действительно выступал соперником Данте, но в чем? Шевырев метко сказал о Пушкине: "Чего он не знал, то отгадывал творческою мыслию"[40]. Поэт не подражал и не пародировал Данте, а творил в его духе, находя искомое в спонтанном вдохновении. Первый биограф Пушкина П.В.Анненков чутко почувствовал это. Отмечая, что стихотворение "И дале мы пошли..." порождено скорее сатирической мыслью, чем какой-либо другой, он писал: "...но в развитии своем необычайная поэтическая мощь автора подавила первое намерение и вместо насмешки произвела картину превосходную, исполненную величия и ужаса. Так обыкновенно гениальный талант изменяет самому себе"[41]. Моцартианская свобода творческого поведения, способность легко и непринужденно отзываться на завлекающую

прихоть вдохновения сказались в этом стихотворении с впечатляющей силой. Именно в свободе своего поэтического гения Пушкин и утверждал себя перед сонмом высочайших поэтов, создавая "замечательные суггестии духа и форм любимых авторов"[42].

Печать дантовского величия лежит и на другом "подражании" Пушкина - "В начале жизни школу помню я ...". Первая строка этого стихотворения, его строфика (терцины), как и демоны-искусители, в которых нетрудно усмотреть аналогию с аллегорическими образами диких зверей в первой песне "Ада", - лишь внешние знаки глубокого внутреннего созвучия этого произведения "Божественной Комедии". Воплощая ретроспекцию "языческого" мироощущения поэта, стихотворение занимает важное место в духовной эволюции Пушкина. Как нам кажется, с одной стороны, оно связано прежде всего с "Пророком", с другой - со стихотворением "Странник". «"Пророк", - пишет, размышляя о духовной биографии поэта, Непомнящий, - оказался не свидетельством уже испытанных мук, а пророчеством того, что еще предстоит испытать и обрести. Этот путь будет тяжек и не прост, он продлится до конца дней, но он уже не мрачная пустыня - об этом будет сказано в стихотворении 1835 года "Странник": "...держись сего ты света; пусть будет он тебе единственная мета..."»[43]. Если расположить пушкинские стихотворения в последовательности, нарушающей хронологию их создания, но отвечающей этапам духовной жизни поэта[44], - "В начале жизни школу помню я ..." (эллинское мироощущение), "Пророк" (духовный кризис и переворот), "Странник" (горний свет духовного совершенства), - то каждое из этих произведений будет соответствовать одной из частей дантовской трихотомии. Не случайно все три пушкинских стихотворения соприкасаются с "Божественной Комедией".

О "Страннике" писали как о вольном переложении одного из фрагментов книги Джона Беньяна "Странствие паломника"[45]. Но есть в этом стихотворении сигналы, отсылающие и к поэме Данте. В частности, бессказуемные обороты, характерные для "Комедии":

И я: "Куда ж бежать? какой мне выбрать путь?"
Тогда: "Не видишь ли, скажи чего-нибудь" -

Сказал мне юноша, даль указуя перстом
(III-I, 393).

Начало "Странника" напоминает первые терцины "Ада": пушкинский герой, как и Данте, утративший "правый путь во тьме долины", блуждает "среди долины дикой", он "тяжким бременем подавлен и согбен" (III-I, 391). "Долина дикая" ассоциируется с преддверием Ада, "диким логом" - loco selvaggio (Inf., 93). Здесь, в этом диком логе, Данте молит Вергилия:

Яви мне путь, о коем ты поведал,
Дай врат Петровых мне увидеть свет
("Ад", I, 133-134).

В "Страннике" аналогичный мотив включает почти те же структурные элементы: "верный путь", "тесные врата́ спасенья" и, наконец, "свет"[46]. В пределах сюжета, основу которого составляет этот мотив, никакого отклонения от Беньяна у Пушкина нет. Толчком поворота от английского автора к Данте послужило, вероятно, глубоко личное переживание Пушкиным изложенной в "Страннике" духовной ситуации. Недаром повествование в стихотворении ведется в форме взволнованной исповеди, а не от третьего, как у Беньяна, лица. И драматические чувства пушкинского странника предстают не инспирированными извне, а оказываются внутренне выстраданным процессом. Странник - "духовный труженик" и в этом смысле более всего схож с автором и героем "Божественной Комедии".

Дантовская поэма с самого начала двадцатых годов вплоть до последних лет жизни Пушкина постоянно находилась в поле его активного творческого внимания. Импульсы, идущие от Данте, обнаруживаются в размышлениях поэта по поводу истории мировой литературы, эстетики́, а главное, в важнейших произведениях поэта: "Цыганы", "Евгений Онегин", "Пророк", "Полтава", "Гробовщик", "Моцарт и Сальери", "Медный всадник", "Странник"...[47] Цитаты, откровенные и скрытые заимствования, аллюзии, образные аналогии, использование устойчивых структур поэтических мотивов и свободное развитие дантовских идей -

далеко не полный перечень пушкинских контактов с "Божественной Комедией". Порой дантовская поэма оказывалась культурным фоном; на этом фоне резче и глубже проявлялись суверенные черты поэтического гения Пушкина, который впервые столкнул в своем творчестве Европу и Россию "как однородные, равнозначные, хотя и не во всем совпадающие величины"[48]. Это прежде всего проявилось в стихотворном романе, явившемся, подобно "Божественной Комедии", одновременно "лирической летописью" человеческой души и "эпическим дневником" национального духа[49].

Автор "Евгения Онегина", как и творец "тройственной поэмы", завершил целую эпоху в развитии отечественной культуры и положил начало новой, обусловив ее дальнейшее становление. Впервые в русской литературе Пушкин слил воедино конкретно-историческое с вечным, национальное с общечеловеческим, решив задачу, которую поставил перед европейской художественной мыслью итальянский поэт. Словно вслед за Данте, обладавшим способностью подчинять единому ритму интимные переживания и спор с Флоренцией, религиозный опыт и политические распри, так что внешние явления становились символами мироощущения поэта, Пушкин выявлял гармонию и порядок вселенной, вовлекая историческую жизнь в орбиту своего духа.

Глава IV
"... СВЕТОМ ВЫСШЕЙ ПРАВДЫ" ("Тройственная поэма" и "Мертвые души" Гоголя)

О влиянии "Божественной Комедии" на "Мертвые души" пишут уже второе столетие. Одним из первых, для кого поэма Гоголя напомнила страницы "Комедии", был А.И.Герцен: картины крепостной жизни он сравнивал с рвами Дантова ада. Параллели между поэмами проводили и другие современники Гоголя. П.А.Вяземский в комментарии к письму автора "Мертвых душ" замечал: "О попытках его (Гоголя. – *А.А.*), оставленных нам в недоконченных посмертных главах романа, положительно судить нельзя, но едва ли успел бы он без крутого поворота и последовательно выйти на светлую дорогу и, подобно Данту, завершить свою "Divina Commedia" Чистилищем и Раем"[1].

Поводом к сравнению "Мертвых душ" и "Божественной Комедии" послужила не только способность Гоголя в "ужасающем для человека виде" представлять "тьму и пугающее отсутствие света"[2]. Сыграли свою роль и указания автора на трехчастную композицию задуманного произведения, намеки на грандиозный замысел, а также дальнейшую судьбу Чичикова, в "холодном существовании которого, - как писал Гоголь, - заключено то, что потом повергнет в прах на колени человека пред мудростью небес" (VI, 242). Важным было и авторское определение "Мертвых душ". "Вещь, над которой сижу и тружусь теперь, - сообщал Гоголь, - ... не похожа ни на повесть, ни на роман... Если Бог поможет выполнить мою

поэму так, как должно, то это будет первое мое порядочное творение" (XI, 77). Слово "поэма" значилось и на обложке нового сочинения, которую автор нарисовал сам.

Современники по-разному восприняли это указание на жанровый характер гоголевского произведения. К.С.Аксаков не сомневался в правоте авторского определения "Мертвых душ". Он полагал, что Гоголю, безусловно, свойственно эпическое созерцание, "древнее, истинное, то же, что у Гомера". В "Мертвых душах", по мнению Аксакова, "нечего искать содержания романов и повестей", ибо "глубочайшая связь всего между собою" основана "не на внешней анекдотической завязке <...> но на внутреннем единстве жизни"; из-под руки русского писателя "восстает, наконец, древний, истинный эпос"[3].

С эпической поэмой сопоставлял "Мертвые души" и С.Шевырев. Восхищаясь гоголевскими сравнениями, он писал: "Их полную художественную красоту может постигнуть только тот, кто изучал сравнения Гомера и итальянских эпиков, Аристо и особенно Данта, который, один из поэтов нового мира, постиг всю простоту сравнения гомерического и возвратил ему круглую полноту и оконченность, в каких оно являлось в эпосе греческом. Гоголь в этом отношении пошел по следам своих учителей"[4].

Апофеоз эпических начал "Мертвых душ", начатый славянофилами, насторожил В.Г.Белинского. Незадолго до статей Шевырева и Аксакова критик и сам уверял, что "не в шутку назвал Гоголь свой "роман" поэмою <...>, не комическую поэму разумеет он под нею. Это нам сказал не автор, а его книга"[5]. Теперь же в сопоставлении "Мертвых душ" с древним эпосом, а Гоголя с Гомером и Данте Белинский усмотрел желание умалить социально-историческое содержание поэмы, ее разоблачительный пафос и резко выступил против того, чтобы "путать чужих в свои семейные тайны"[6]. Он иронизировал над теми, кто находил сходство русского писателя с Гомером и Данте, и заявлял: "... мы с своей стороны беремся найти его с добрым десятком новейших поэтов"[7]. Но через полтора года после спора о жанре "Мертвых душ" Белинский укажет на реально-исторический характер

"Божественной Комедии" и, следовательно, уже на другой основе "сведет" Гоголя с Данте. "Комедия", по его мнению, была "полным выражением средних веков с их схоластической теологиею и варварскими формами их жизни..."[8]

К средним векам Гоголь питал особый интерес. "В них, - писал он, - совершилось великое преобразование мира; они составляют узел, связывающий мир древний с новым..." (VIII, 14). Конспектируя книгу Г.Галлама "Европа в средние века", Гоголь прилежно штудирует историю Флоренции. "Оскорбление, совершенное в Пистое, - записывает он, - <...> разделило жителей на две партии: Bianchi и Neri*. Они пронесли до самой Флоренции Зародыш своей вражды и произвели одно из печальных разделений, колебавших Флоренцию. В одной из революций, произведенных сим разветвленьем заговоров, Флоренция изгнала из стен своих Данте Алигьери, юного гражданина, имевшего должность в магистрате и державшего сторону Bianchi, искавшего убежище при дворце принцев джибелинских" (IX, 227). В этом же конспекте, составленном незадолго до работы над "Мертвыми душами", Гоголь еще раз обращается к имени поэта и вслед за Галламом цитирует "Божественную Комедию": "Домашние революции и непостоянство успехов в заговорах, - пишет он, – были так часты во Флоренции спустя долго после сей эпохи (имеется в виду период поддержки гвельфов королем Неаполя Карлом Анжу. - *А.А.*), что Дант сравнивает ее с больным, который, не находя покоя, думает себе облегчить, переменяя положение в своей кровати, - см. "Чистилище, песнь 6..." (IX, 233)[9].

В пору работы над первым томом "Мертвых душ" имя Данте нет-нет да и мелькнет в письмах Гоголя. В 1837 году он пишет Н.Я.Прокоповичу: «После итальянских звуков, после Тасса и Данта, душа жаждет послушать русского" (XI, 102). Через два года, получив известие от Шевырева, что тот взялся за перевод "Комедии", Гоголь восклицает: "Ты за Дантом! ого-го-го-го! и об этом ты объявляешь в конце письма... Я так обрадовался твоему огромному предприятию" (XI,

---

*Белые и черные (итал.).

247). Он спешит похвалить переводчика и в следующий раз пишет ему: "Благодарю за письмо и за стихи вдвое. Прекрасно, полно, сильно!.. Это же еще первые твои песни, еще не совершенно расписался ты, а что будет дальше! Люби тебя бог за это, и тысячи благословений за этот труд" (XI, 251).

Летом 1841 года в Риме Гоголь постоянно перечитывает любимые места из Данте. Именно к этому времени относится его высказывание, что в "известные эпохи одна хорошая книга достаточна для наполнения всей жизни человека"[10]. Мысль о замечательном флорентийце порой совершенно неожиданно возникает в сознании Гоголя. Г.П.Данилевский вспоминает, например, как незадолго до кончины писателя он читал ему наизусть фрагменты из поэмы "Три смерти" и стихотворения "Савонарола" А.Н.Майкова. Гоголь оживился, прежний вид "осторожно-задумчивого аиста" исчез, перед Данилевским сидел счастливый и вдохновенный художник. "Это, - произнес Гоголь, - так же законченно и сильно, как терцеты Пушкина - во вкусе Данта"[11].

Пристальное внимание Гоголя к итальянскому поэту, подтверждаемое и воспоминаниями его современников, и изучением эпистолярного наследия писателя, не могло не заинтересовать исследователей его творчества. В академических кругах первым, кто занялся осмыслением связей Гоголя с Данте, стал А.Н.Веселовский. Он утверждал, что второй том "Мертвых душ", как и вторая часть "Божественной Комедии", должен был убедить, "что для всех, в ком еще не зачерствело сердце, возможно спасение. Очищающим началом должна явиться любовь в том мистическом смысле, какой она с годами получала для Гоголя, - не только культ женщины, но и стремление всего себя отдать на служение людям-братьям"[12]. Гоголю, продолжал Веселовский, «не суждено было дожить до сознания заключительной части поэмы. Врата Рая остались закрытыми для привычных спутников его, героев "Мертвых душ". Но замысел поэта можно отгадать, группируя и обобщая намеки и указания из его переписки и из воспоминаний его друзей <...> Смиренный отъезд Чичикова слишком ясно замыкает второй период его жизни. Затем он может снова явиться, лишь вполне преоб-

разившись. Энергия, избытку которой удивлялся Муразов, должна направиться на служение ближнему; только в таком случае будет понятно, что "недаром такой человек избран героем"». Наконец, подводя итоги своим размышлениям, Веселовский замечает: "Как многотрудное странствие великого тосканца приводит его к созерцанию божественных сил, образующих небесную Розу, и вечноженственное начало, воплощенное в Беатриче, исторгает из его уст песни благоговения и радости, так странствие болеющего о людях обличителя по русской земле, бесчисленные картины пороков и низостей, сменяющихся затем борьбой добра со злом, должны были разрешиться торжеством света, правды и красоты"[13].

Сходную с этой мысль высказал Д.Н.Овсянико-Куликовский. Он называл задуманную Гоголем трилогию "морально-религиозной поэмой", в которой автор возлагал на себя бремя ответственности за всю нацию, за настоящее и будущее России. Весь замысел "Мертвых душ", полагал Овсянико-Куликовский, основывается на «эгоцентрической антитезе: "я (Н.В.Гоголь) и Русь"»[14].

Связи Гоголя с Данте обнаруживал и С.К.Шамбинаго. "Цели гоголевской поэмы, - писал он, - навеяны перспективами "Божественной Комедии". Данте стремился привести людей к состоянию идеальному, научить их достигнуть счастья в этой жизни и блаженства в жизни будущей. Для него возрожденная родина должна была со временем превратиться во всемирную империю, чтобы в ней совершилось предназначение человечества..." По мнению Шамбинаго, подобную программу и стремился осуществить автор "Мертвых душ", но его "замысел сокрушался даже на второй части. И невозможной стала ему казаться третья, Рай, где мертвые души окончательно бы просветились светом высшей правды, все животворящей. Невозможным почувствовался ему переход России из "заплесневелого угла Европы" в идеальное государство"[15].

Эти общие, в сущности, рассуждения с разной степенью глубины отражали влияние "Божественной Комедии" на замысел "Мертвых душ". На иной методологической основе они углублены и развиты в работах Е.Н.Купреяновой и Ю.В.

Манна. Он отмечал, что дантовская традиция воспринята Гоголем не механически, а преобразована и включена в новое целое. Она иронически переосмысляется, когда дело касается отдельных реминисценций, как, например, в сцене совершения купчей (см. VI, 144), и берется вполне серьезно, когда Гоголь использует принцип этической градации при изображении персонажей первого тома: галерея помещиков начинается с Манилова, человека, который еще "ни то, ни се, ни в городе Богдан, ни в селе Селифан"; за ним следуют помещики "один гаже другого", а венчает этот ряд "прореха на человечестве", Степан Плюшкин. Но и у Данте в преддверии преисподней находятся те, кто не делал ни добра, ни зла, а настоящие грешники располагаются в девяти кругах ада тем ниже, чем ближе к дьяволу, чем тяжелей их вина[16].

Манн высказывает соображение, что трехчастная композиция "Мервых душ" могла возникнуть не только под влиянием "Божественной Комедии". В своих усилиях создать поэму-трилогию Гоголь мог руководствоваться и современной ему философской мыслью об особой роли триады как наиболее верной и адекватной категории познания. Но как бы далеко не отходил Гоголь от поэмы Данте, считает Манн, "Мертвые души" сохраняют то свойство, о котором, как принадлежности "Божественной Комедии", писал Ф.Шеллинг: произведение Данте "не сводится ни к одной из этих форм (драмы, романа, дидактической поэмы. - *А.А.*) особо, ни к их соединению, но есть совершенно своеобразное, как бы органическое, не воспроизводимое никаким произвольным ухищрением сочетание всех элементов этих жанров, абсолютный индивидуум, ни с чем не сравнимый, кроме самого себя"[17].

К дантовской традиции восходит, по мнению исследователя, и особая универсальность "Мертвых душ", создаваемая уподоблением части - целому, внешнего - внутреннему, материального существования человека - истории его души. Указывая на это, Манн ссылается на известные слова Гоголя из заготовок к первому тому поэмы: "Весь город со всем вихрем сплетней - преобразование бездеятельности жизни, всего человечества в массе... Как низвести все мира безделья

во всех родах до сходства с городским бездельем? И как городское безделье возвести до преобразования безделья мира?" (I, 693).

Наконец, вслед за Шевыревым, Манн отмечает влияние "Комедии" на характер гоголевских сравнений. Он приводит высказывание О.Э.Мандельштама о стилистике Данте, которое, на его взгляд, приложимо и к характеристике гоголевского письма: "Попробуйте указать, где здесь второй, где первый здесь член сравнения, что с чем сравнивается, где здесь главное и где второстепенное, где поясняющее"[18]. И действительно, сравнения в "Мертвых душах" похожи на то, что применительно к Данте Мадельштам называл "гераклитовой метафорой, - с такой силой подчеркивающей текучесть явления..."[19]

Статье Манна созвучны некоторые важные положения работ о Гоголе Е.Н.Купреяновой. "Чудесное превращение брички Чичикова (в "птицу-тройку". - *А.А.*), - пишет она, - обнажает, причем демонстративно, символическую многозначность всей художественной структуры замысла и его воплощения в первом томе "Мертвых душ" как эпопеи национального духа, его движения от мертвенного усыпления к новой и прекрасной жизни. Отсюда - не роман, а "поэма", охватывающая по замыслу все сущностные свойства и исторически разнородные состояния "русского человека" и в этом смысле ориентированная на эпос Гомера, а одновременно и на "Божественную Комедию" Данта <...> Подсказанное "Божественной Комедией" осмысление всего изображенного в первом томе - как ее "чистилища" и намерение изобразить в третьем томе ее грядущий "рай" не подлежит сомнению и не раз отмечалось критиками и последователями. Но глубинный и еще до конца не проясненный смысл этого несомненного факта заключается в куда более сложном уподоблении наличного национального бытия и его исторических перспектив заплутавшейся и обретающей свой истинный путь национальной душе, в свою очередь уподобленной душе человека. Душа человеческая во всех трех ее измерениях - индивидуальном, национальном и общечеловеческом - и есть подлинный герой поэмы Гоголя..."[20]

Как известно, многозначность художественного произведения обусловлена самой природой искусства, но в данном случае крайне важно, что сам Гоголь настойчиво указывал на особый замысел "Мертвых душ". Недаром П.В.Анненков, лучше других знакомый с устремлениями писателя в период обдумывания всей "постройки" поэмы, свидетельствовал, что для второго тома Гоголь начинал "сводить к одному общему выражению как свою жизнь, образ мыслей, нравственное направление, так и самый взгляд на дух и свойства русского общества"[21].

Здесь кстати вспомнить слова Данте о четырех смыслах "Божественной Комедии". В письме к Кан Гранде делла Скала он заявил: "... смысл этого произведения не прост, более того, оно может быть названо многосмысленным, т.е. имеющим много смыслов"[22]. Один из смыслов, самый первый, - это буквальный, второй - аллегорический, третий - моральный, четвертый - анагогический (сверхсмысл). Средневековые богословы, применяя метод толкования по четырем смыслам к Библии, составили стихи:

Littera gesta docet, quid eredes allegoria;
moralis; quid agas; quo tendas, anagogia -

"буквальный смысл учит о произошедшем; о том, во что ты веруешь, учит аллегория; мораль наставляет как поступать, а твои стремления открывает анагогия"[23]. Анагогический смысл, по мнению богословов, обнажает связь с вечностью, Данте, распространяя многосмысленное толкование на светскую поэзию, утверждал, что прежде всего стоит говорить о буквальном, а затем об аллегорическом смысле, иногда же прибегать и к другим, то есть моральному и анагогическому.

Гоголь как будто помнил и знал о таком толковании "Комедии", когда в «Четырех письмах к разным лицам по поводу "Мертвых душ"» пытался натолкнуть читателей на более глубокое и широкое восприятие своей поэмы: "Бывает время, - говорил он, - когда нельзя иначе устремить общество или даже все поколение к прекрасному, пока не покажешь всю глубину его настоящей мерзости" (VIII, 298). В этих словах есть удивительная перекличка с тем, о чем писал Шеллинг.

"Данте, - отмечал он, - мстит с пророческой силой в своем "Аде" от лица страшного суда, как признанный карающий судья, мстит не из-за личной ненависти, но с благочестивой душой, возмущенной мерзостью переживаемого времени"[24]. Привлекают внимание и следующие за этим строки: "Ужас мучений обреченных он (Данте. - *А.А.*) смягчает своим собственным ощущением их; у пределов стольких стенаний оно так омрачает его взор, что он готов плакать..."[25]

И слезы действительно льются из глаз Данте. И в его сложной эмоции, в которой слились и сострадание и презрение, угадывается противоречивая гамма чувства, свойственная гоголевскому смеху сквозь слезы.

"Мерзость окружающей жизни" глубоко волновала русского писателя, но не только ее изображение входило в задачи Гоголя. Работая над "Мертвыми душами", он полагал, что о "многом существенном и главном следует напомнить человеку вообще и русскому в особенности"[26]. В то же время, имея в виду и "Мертвые души", Гоголь утверждал: "... все мои последние сочинения - история моей собственной души" (VIII, 292). И тут снова напрашнвается параллель с автором "Божественной Комедии", о котором Гегель писал: "... о созданиях своей фантазии он может повествовать, как о собственных переживаниях, а потому получает право включать в объективное произведение и свои собственные чувства и размышления"[27].

В другом месте, рассуждая о поэте и его "Комедии", Гегель сказал: "Более высоким делом является то, которое каждый человек должен осуществить в самом себе, - его земная жизнь, определяющая жизнь вечную"[28]. Данте считал создание "Комедии" своим долгом перед родиной, перед потомками. Он называл ее "поэмою священной" ("Рай", XXV, 1). Для него это был труд, выполнение которого бог поручает гению[29]. Насколько эти представления были созвучны Гоголю, можно судить по его словам: "Рожден я вовсе не затем, чтоб произвести эпоху в области литературной. Дело мое проще и ближе: дело мое есть то, о котором прежде всего должен подумать всякий человек, не только один я. Дело мое - душа и прочное дело жизни" (VIII, 298-299).

С половины 1843 года, рассказывал Анненков, Гоголь начинает молить бога "дать ему силы поднять произведение свое на высоту тех откровений, какие уже получила душа его"[30]. И путь моральных исканий, долгих сосредоточенных дум подводил русского писателя к дантовскому пониманию творчества как единственному средству приближения к запредельному, неосуществимому помимо искусства идеалу[31]. При этом художник ощущал себя мессией и остро чувствовал ответственность за всю нацию: "Русь! Чего же ты хочешь от меня? Какая непостижимая связь таится между нами? Что глядишь ты так, и зачем все, что ни есть в тебе, обратило и на меня полные ожидания очи?" (VI, 221).

Гоголь неоднократно заявлял, что «вовсе не губерния и не несколько уродливых помещиков, и не то, что им приписывают, есть предмет "Мертвых душ"» (XXII, 504). Величественный замысел русского гения был сродни идее "Комедии", автор которой писал: "... цель целого и части - вырвать живущих в этой жизни из состояния бедствия и привести их к состоянию счастья"[32].

Решение такой грандиозной проблемы русским писателем неминуемо бы привело к созданию в мировой литературе еще одного "памятника своей внутренней субъективной религии"[33], подобного тому, каким явилась "Божественная Комедия". Как и Данте, Гоголь надеялся на "разгадку тайны", на "откровения". "Сочинения мои, - говорил он, - так тесно связаны с духовным образованием меня самого и такое мне нужно до того времени вынести внутреннее, сильное воспитание душевное, глубокое воспитание, что нельзя и надеяться на скорое появление моих новых сочинений" (XII, 222). Но для того чтобы "озирать всю громадно-несущуюся жизнь", чтобы выразить "русского человека вполне", в том идеале, "в каком он должен быть" (VIII, 404), нужен был воистину "дантовский глаз", который, словно взор Фаринаты, способен разомкнуть "сокрытые в грядущем времена" ("Ад", X, 98). В этом смысле интересно признание Гоголя. "Была у меня точно гордость, - писал он А.О.Смирновой, - но не моим настоящим, не теми свойствами, которыми владел я; гордость будущим шевелилась в груди - тем, что представлялось мне

впереди, - счастливым открытием, которым угодно было, вследствие Божией милости, озарить мою душу" (XII, 504).

В процессе работы над поэмой он все глубже утверждался в уверенности своего дара провидения и своей особой миссии. Ему казалось, что он свершит то, "чего не делает обыкновенный человек" (XI, 48), что "кто-то незримый пишет" перед ним "своим могущественным жезлом" (XI, 75). И эта глубокая неотразимая вера, что небесная сила помогает ему на поприще, где только и может разрешиться загадка его существования (XII, 69), была несомненно близка дантовскому признанию божественной обусловленности творческого акта[34] в стихах тринадцатой песни "Рая":

Все, что умрет, и все, что не умрет,
Лишь отблеск мысли, коей Всемогущий
Своей Любовью бытие дает (152-154).

В 1843 году, сообщая о своей работе, Гоголь писал В.А. Жуковскому: "Такие открываются тайны, которых не слышала дотоле душа, и многое в мире становится после этого труда ясно" (XII, 239). Сознание приобщенности к "неизреченному" смыслу русской жизни и жизни вообще давало ему повод ощущать себя "судьей стран и убеждений". Подобную позицию поэта как пророка и верховного судьи провозглашал, обращаясь к Данте, Каччагвида:

... и будет честь тебе
Что ты остался сам себе клевретом
("Рай", XVII, 68-69).

Перекличка с этими стихами слышится и в одном из московских писем Гоголя: "Хотел бы я, чтобы по прочтении моей книги люди всех партий и мнений сказали: "он знает точно русского человека; не скрывши ни одного нашего недостатка, он глубже всех почувствовал наше достоинство" (XIV, 92).

Гоголь, как и Данте, мнил себя апостолом истины и, несмотря на несоизмеримость присущего ему гения общенациональному опыту, все-таки имел право на такое притязание, ибо, как и великий тосканец, был выразителем своей нации.

Вот почему гоголевский смех, как и гнев творца "Божественной Комедии", снедает самого себя, на что так чутко, с тоской отозвался Пушкин: "Боже, как грустна наша Россия!" (VIII, 294). Поэма была "душевным делом" Гоголя, и к нему полностью приложимы слова, сказанные в адрес величайшего мага Италии: "О чем бы ни размышлял, о чем бы ни фантазировал Данте, он пишет кровью сердца. Он - не Гомер, невозмутимый и безличный созерцатель, он весь здесь, всем своим существом, настоящий "микрокосмос", жизненный центр этого мира, его апостол и вместе с тем его жертва"[35].

Глава V
"... ОПИРАЯСЬ НА СВОЙ ПОСОХ БЕЗДОМНОГО ИЗГНАННИКА"
(Данте и Герцен)

Принадлежность Герцена к поколению дворянских революционеров первой половины прошлого века, к неповторимой культуре этой эпохи проявилась не только в характере его общественно-политической деятельности, но и в литературных пристрастиях. Гомер, Шекспир, Данте олицетворяли для Герцена высшие достижения поэтического гения. Между тем революционно-демократическая критика имела несколько иное мнение об иерархии на Парнасе[1]. Острые столкновения с воинствующим идеализмом, ожесточенные журнальные бои способствовали появлению в критическом методе Чернышевского, Добролюбова, еще более Писарева определенной нормативной заданности. Особенно по отношению к литературе прошлого[2]. Постоянно ориентирующая русского писателя на самые насущные проблемы отечественной действительности, революционно-демократическая критика предпочитала Данте поэтов, которые, по ее мнению, более содействовали человечеству в "яснейшем сознании его живых и естественных наклонностей"[3]. Средневековый мистицизм Данте вызывал не только идеологическое неприятие, но и негативную эстетическую реакцию. "Чем ближе к небу, тем холоднее"[4], - говаривал, например, Антон Дельвиг, не любивший мистической поэзии.

Подобное отношение к "темному смыслу" "Комедии", ее религиозно-мистическим мотивам совершенно не свойствен-

но молодому Герцену. И отчасти потому, что углубленное знакомство с поэмой совпало у него с тюремным заключением, тоской, чувством одиночества и беспокойством за арестованного ранее Н.П.Огарева. В Крутицких казармах по учебнику, купленному для арестованного квартальным, Герцен выучился итальянскому языку, и с тех пор "Божественная Комедия" стала для него, что называется, сокровенной книгой. В вятской ссылке ее стихи утешали и питали его сердце. "Это был период романтизма в моей жизни, - писал он позднее, - мистический идеализм, полный поэзии, любовь - всепоглощающее и всенаправляющее чувство <...> Это был период Gemutlichkeit*"[5]. Признание Герцена подтверждается и первыми литературными опытами, и его личной перепиской. В письмах Н.А.Захарьиной он часто отождествляет ее с Беатриче, себя - с Данте. "Когда Данте терялся в обыкновенной жизни, - пишет он ей из Вятки, - ему являлся Вергилий и рядом бедствий повел его в Чистилище; вот Огарев и ты ..." (XXI, 102). Эти представления находили горячий отклик у экзальтированной Захарьиной. "Да, - отвечала она, - может быть, я похожа на Дантову Беатриче. Но на тебя, мой ангел, божусь моей любовью, никто не может быть похожим, подобного никогда Творец Вселенной не создавал ..."[6]

Юношеский роман в письмах, начавшийся в ссылке, все глубже вбирал в себя любовный сюжет "Божественной Комедии". Под ее влиянием у Герцена рождалось убеждение, что любовь к Наташе станет нравственным началом его жизни, оградит от порочных искушений, облагородит страсти, бушующие в молодой груди (см.: XXI, 68). Платоническое чувство казалось Герцену тех лет вершиной любовных переживаний, и он искренне уверял Захарьину, что Тассо "собственно был несчастен оттого, что <...> не мог подняться до любви бестелесной, идеальной, которая была у одного Данте ..." (XXI, 155).

"Божественная комедия" не только обостряла любовные упования Герцена, но и подсказывала полуромантическую-

*Здесь: лиризма (нем.).

полумистическую фразеологию писем к возлюбленной: "Я падший ангел - но всему падшему обещано искупленье; ты - путь, через который я должен подняться" (XXI, 118); "... ты материальная, земная по телу, преобразилась в моих глазах в ангела невещественного, святого" (XXI, 134).

Позже, в 1843 году, Герцен заметит в дневнике: "Перечитывали наши письма <...> навертывается улыбка - переносишься в те времена, завидуешь им и чувствуешь, что теперь совершеннолетнее" (II, 193). Улыбку вызывал стиль, усвоенный в пору дантовской школы любви. Со временем ее верования были потеснены прозой жизни, но тогда, в дни пылкой любви, настроения, охватившие Герцена, искали выхода не в одних письмах Захарьиной. Он сообщал ей: "Я начал и уже довольно написал еще новую статью, в ней я описываю мое собственное развитие, чтобы раскрыть, как опыт привел меня к религиозному воззрению. Между прочим, я представил там сон или лучше явление, в котором нисходит ко мне дева, ведущая в рай, как Беатриче Данта" (XXI, 78).

Этот ранний автобиографический набросок рассказывал о характерных для молодого Герцена устремлениях. Посчитав "отыскиваемый рай идеала" за утраченный (см.: VIII, 288), он не без влияния дантовской поэмы увлекся мистическими настроениями и искал им выражение в аллегории. Лишь изжив мистицизм, Герцен утратил интерес к иносказаниям и в начале 1838 года решительно от них открестился: "Что хочешь сказать, говори прямо ..." (XXI, 282).

Теперь мысль Герцена, как сказал бы сам писатель, все более одействотворялась, и в его творчестве начали развиваться реалистические тенденции. Они не повлекли за собой охлаждения Герцена к Данте, но сейчас уже иные мотивы дантовской поэзии занимали воображение писателя. Разрыв с прошлой мистикой отчетливо проявился в "Записках одного молодого человека". Журнальная редакция "Записок ..." готовилась в переломный для автора момент. Сам Герцен характеризовал эту пору как решительный переход от романтически-идеалистических увлечений к материалистическому мировоззрению (см.: I, 513).

"Записки ..." состоят из трех частей. Последняя названа

"Годы странствий". Ее основному тексту Герцен предпослал два эпиграфа:

So bleibe denn die Sonne mir im Rucken,
. . . . . .
Am farbigen Abglanz haben wir das Leben.
"Faust", II Teil*.

Per me si va nella citta dolente!
Dante. Del' "Inferno"**.

Эпиграфы вряд ли можно понять, - а дантовский представляет для нас особый интерес, - не уяснив идейно-художественной задачи, которую решал автор. Ее характер связан с жанровой природой "Записок ...", определяемой разными исследователями по-разному. Многие сходятся во мнении, что повесть автобиографична, и отождествляет историю духовного развития "молодого человека" с биографией Герцена[7]. Но такое отождествление, на наш взгляд, ошибочно. По точному замечанию Л.Я.Гинзбург, автобиография в "малиновской" части "Записок..." "только основа, на которой разрастаются бытописание и сатира" (цит. по: I, 512). Идейный центр повести не в изображении малиновских нравов и не в биографическом описании, а в споре "молодого человека" с Трензинским[8]. Этот спор, ставший продолжением яростных баталий автора с Белинским, определил философское содержание "Записок ...". Он разгорелся вокруг тезиса о "разумной действительности".

В конце лета 1839 года Герцен на короткое время вернулся в Москву. Интеллектуальная элита была занята обсуждением ведущих идей гегелевской философии. В кружке Белинского царили "примирительные настроения: гегелевский тезис "Что действительно, то разумно, что разумно, то действительно"[9] понимался как оправдание естественного хода событий. Идея законосообразности исторического процесса,

---

*Так оставайся Солнце за моей спиной,
. . . . . .
В красочном отблеске наша жизнь.
"Фауст". Часть 2 (нем.).

**Через меня идут в город скорби.
Данте. "Ад" (итал.).

объективной закономерности, которая прокладывает себе дорогу независимо от желания отдельных лиц, властно захватила Белинского[10] и, казалось, освободила от "опеки над родом человеческим"[11]. "К черту политику, да здравствует наука!"[12] - провозглашал он. В "Московском наблюдателе", который Белинский начал редактировать с весны 1838 года, в первом же номере "молодой редакции" появилась программная статья-предисловие М.А.Бакунина к "Гимназическим речам" Гегеля. "Примирение с действительностью во всех отношениях и во всех сферах жизни, - утверждалось в статье, - есть великая задача нашего времени, а Гегель и Гете главы этого примирения, этого возвращения из смерти в жизнь"[13]. Для Бакунина и его единомышленников Гете был олимпийцем, спокойно созерцающим "всепобеждающий поток жизни"[14].

В такую-то пору Герцен и познакомился с Белинским, который проповедовал "индийский покой созерцания и теоретическое изучение вместо борьбы" (IX, 22). Между ними закипел бой. Жар спора не остыл и после того, когда оба покинули Москву. "Белинский, - писал Герцен, - раздраженный и недовольный, уехал в Петербург и оттуда дал по нас последний яростный залп в статье, которую так и назвал "Бородинской годовщиной" (IX, 22-23). За ней последовали "Очерки Бородинского сражения" (воспоминания о 1812 годе). Сочинение Ф.Глинки "Менцель, критик Гете". В этих статьях "неистовый Виссарион" вновь обрушился на Герцена. Тот не остался в долгу. "Записки ..." были ответом на "залпы" Белинского, хотя их основа выстроена на ранних автобиографических опытах автора.

В "Очерках Бородинского сражения" Белинский писал: "Каждый из членов общества имеет свою историю жизни, а общество имеет свою, и еще гораздо последовательнейшую <...> Как единый человек, оно переходит все моменты развития, начав бытие свое бессознательно и довременно, вдруг пробуждается для сознания, но для сознания еще естественного, непосредственного; наконец наступает для него эпоха выхода из естественной непосредственности, оно отрицает родство крови и плоти во имя родства духа, чтобы потом через дух снова признать родство крови и плоти, но уже просвет-

ленное духом - светом божественной мысли"[15].

История жизни человека и общества очерчена Белинским в свете гегелевских представлений о логике саморазвития идеи. Ей и следует Герцен, изображая духовное развитие "молодого человека". Трем этапам становления героя соответствуют три части повести: "Ребячество", "Юность", "Годы странствий". В последней перед нами уже не "молодой человек", а "просто человек" (I, 284), который, "подобно какому-нибудь Гете", стремится "внутренний мир сделать независимым от наружного" (I, 303), другими словами, проникнуться идеей сообразности сущего и обрести олимпийское спокойствие. Сущность этапов развития "молодого человека" высвечена эпиграфами. Первой главе, где рассказывается об эпохе непосредственного принятия мира, когда "распускавшаяся душа требовала живой симпатии" (I, 270), предпосланы стихи Гете, в которых жизнь славится как "высший дар, полученный нами от бога и природы":

Das Hochste was wir von Gott und der
Natur erhalten haben, ist das Leben.

Во второй части, содержание которой свидетельствует о прощании героя с эпохой "естественной непосредственности", эпиграфом стали шиллеровские стихи:

Respect vor den Traumen dainer Jugend!*

Любовь к Шиллеру - знак переходного момента в духовной эволюции молодого человека. "Долго, - рассказывает герой, - ставил я Гете ниже его <...> Я боялся Гете, он оскорблял меня своим пренебрежением, своим несимпатизированием со мною - симпатии со вселенной я понять тогда не мог" (I, 278).

Как воплощение второй фазы в универсальной схеме всякого развития поэзия Шиллера представлена в "философской" критике Белинского. В сравнении с Шиллером Гете характеризовался как "гений несравненно высший, гений чисто художественный, а потому не способный увлекаться никакими односторонностями"[16]. "У гения, - добавлял кри-

*Уважай мечты своей юности! (нем.).

тик, - всегда есть инстинкт истины или действительности: что есть, что для него разумно, необходимо и действительно, то только и есть"[17].

Итак, Гете - символ зрелости духа. В связи с этим Герцен избирает его стихи для одного из эпиграфов заключительной части повести (см. выше). Это строки из пролога ко второй части "Фауста", обрамляющие строфу:

Нет, солнце, ты милей, когда ты - сзади.
Передо мной сверканье водопада.
Я восхищен, на это чудо глядя.
Вода шумит, скача через преграды,
Рождая гул и брызгов дождь ответный,
И яркой радуге окрестность рада,
Которая игрою семицветной
Изменчивость возводит в постоянство,
То выступая слабо, то заметно,
И обдает прохладою пространство.
В ней - наше зеркало. Смотри, как схожи
Душевный мир и радуги убранство!
Та радуга и жизнь - одно и то же*.

Эпиграф предуведомляет, что "логическое" развитие героя завершилось, он достиг зрелости: жизнь предстала как отблеск вечной и абсолютной правды[18]. Оттого "молодой человек", а теперь "просто человек" так запальчиво уверяет Трензинского, что не позволит "какому-нибудь отдельному, случайному факту" потрясти выношенного им убеждения (I, 304).

Пассаж о случайном факте связан с насмешкой Белинского над "добровольными мучениками", которым, как писал он в статье "Менцель, критик Гете", "нет покоя, нет счастья: там гаснет свет просвещения, тут подавляется целый народ, и с воплем указывают они на виновников зла, как будто люди в состоянии остановить ход мира, изменить участь народа; как будто бы нет провидения и людские судьбы представлены слепому случаю или слепой воле одного человека"[19]. Таким "добровольным мучеником" оказывается Трензинский. У

*Перевод Б.Пастернака.

него нет "власти над случаем" (I, 302), но он скептически относится к идеализму, который "все пытает словами, а не делом" (I, 304); он сомневается, стоит ли следовать примеру немецких ученых, которые, выдумав теорию, всю жизнь ее отстаивают, хотя бы каждый день опровергал ее (I, 304); он порицает "толпу" за то, что та не понимает, "почему она так живет", но "гордый дух, отвергающий всякое внешнее влияние", виноват, по его словам, вдвойне, поскольку, "умея понимать, не признает очевидной власти обстоятельств" (I, 305).

Вместе с автором Трензинский подвергает сомнению панлогизм Гегеля и "примирение" Белинского, который хотел уверовать, что государство "есть живое осуществление довременной божественной идеи, ставшей из возможности явлением и стремящейся развиться из самой себя во всей бесконечности"[20]. Такое понимание исторического процесса неизбежно вело к оправданию действительности "по законам логики", когда "мысль опирается на самое себя, на собственное внутреннее развитие из самой себя"[21]. В этом "бесконечном царстве духа" жизнь представлена и должна была предстать как отблеск вечной и абсолютной правды: "В красочном отблеске наша жизнь"*. Но за пределами царства она оставалась юдолью мук и страданий. Повседневный опыт, словно врата Ада, не обещал никаких утешений: "Через меня идут в город скорби"**.

На "теоретические разрешения вопросов" Трензинский смотрит "как на что-то постороннее" (I, 300). В основе его суждений лежат жизненные злоключения. Но это не значит, что герой противопоставляет мышлению обыденный опыт. Отдавать предпочтение духу за счет обстоятельств или наоборот, по его мнению, дурно. "Жизнь, - говорит Трензинский, - не имеет ни ядра, ни скорлупы" (I, 303). Он сочувствует полковнику, который еще мальчиком затвердил пословицу: я человек, и ничто человеческое мне не чуждо. Ни он, ни полковник не могут принять позицию поэта-олимпийца, ко-

*Am Farbigen Abglanz haben wir das Leben.
**Per me si va nella citta dolente.

торому мир политики или все "преходящее, временное" совершенно чуждо[22]. Герои Герцена словно спорят с Белинским, утверждавшим в статье "Менцель, критик Гете": "Во-вторых, не только не справедливо, но и справедливо, нападая на человека, отнюдь не должно смешивать его с художником, равно как, рассматривая художника, отнюдь не следует касаться человека"[23]. Поэту-олимпийцу, иными словами, Гете, в очерке Герцена противостоит тень Данте. Реализации этой творческой задачи и служат эпиграфы к "Годам странствий", где дантовский стих соотнесен со стихами Гете. В страстном флорентийце художник не выше и не ниже человека. Он делит с людьми скорбь яда, жажду очищения и мечту о рае.

Полемика Герцена с Белинским отнюдь не означала, что автор "Записок ..." солидаризуется с Менцелем[24], который обвинял Гете в эстетическом самолюбовании, эгоизме и отсутствии патриотического чувства с позиции ограниченного буржуа и националиста. Еще в очерке "Первая встреча" один из героев, отводя упреки в единомыслии с Менцелем, резонно возражал философу, "обожателю Гете": "Не политики - симпатии всему великому требую я от гения. Великий человек живет общей жизнью человечества ..." (I, 117). В подобном ракурсе Герцен интерпретировал и конец "Комедии". В цикле статей "Дилетантизм в науке" он писал: "Когда Данте вступил в светлую область, в которой нет ни плача, ни воздыхания, когда он увидел бесплотных жителей рая, ему стало стыдно тени, бросаемой его телом. Ему, земному, не товарищи были эти светлые, эфирные, и он пошел опять в нашу юдоль, опираясь на свой посох бездомного изгнанника ..."(III, 69).

Критикуя формализм спекулятивной философии, Герцен доказывал необходимость "перевода философии в жизнь". Он считал, что только в разумном деянии человек возвышается над природой, над неосмысленным существованием, "достигает действительности своей личности" и увековечивает себя в мире событий" (III, 71). Всякому абстрактному умозрению Герцен противополагал "тяжелый крест трезвого знания" (III, 66). "Науку, - писал он, - надобно прожить, чтобы не формально усвоить ее" (III, 68). И здесь Герцен снова ссылался на Данте, внутрибытийная философия поэта,

представляющая собой неповторимый духовно-индивидуальный опыт, глубоко импонировала ему. Он писал: Данте "пережил свое становление, выстрадал его: он блуждал по жизни и прошел мучениями ада; он лишался чувств от вопля и стона и раскрывал мутный, испуганный взор, вымаливая каплю утешения, вместо которого снова стоны, e nuovi tormenti, e nuovi tormentati"* (III, 69).

Дантовская поэзия была для Герцена импульсом оригинальных и глубоких идей, своеобразных художественных решений. Еще в начале творческого пути он размышлял о художественном произведении с насыщенной и разнообразнной проблематикой, в котором бы нашли место различные верования и знания, философия и реальная жизнь. Свидетельством возможности такого сочинения была для писателя "Божественная Комедия" (см.: XXI, 112). А в "Былом и думах" он и сам старался "писать о чем-нибудь жизненном и без всякой формы <...> тут, - говорил он, - и факты, и слезы, и хохот, и теория, и я делаю из беспорядка порядок единством двух-трех вожжей" (XXVI, 60).

Вероятно, в этих особенностях герценовского "мемуара" трудно усмотреть безусловное подобие "Божественной Комедии". "На "Былом и думах", - писал Герцен, отрицая какие-либо литературные влияния, - видны следы жизни и больше никаких следов не видать" (VIII, 11). Тем не менее, памятуя об особенном отношении писателя к Данте, интересно проследить, не пересеклись ли где пути "Былого" с дальним светом дантовской поэмы и не ее ли луч аккумулирован в творческих свершениях Герцена. Ведь мысль о повествовании, свободном от канонов традиционных жанров, возникла у него под впечатлением "Божественной Комедии". Своеобразие ее формы, пленившее воображение Герцена, лапидарно охарактеризовал Ф.Шатобриан. "Я желал, - писал он, - видеть эпопею, написанную по всем правилам, между тем как передо мною была эпопея свободная, история мыслей, познаний, верований, людей и событий целой эпохи"[25].

---

*... и новые мучения, и новые мученики (итал.).

Замышляя поэму, Данте надеялся сказать о своей возлюбленной нечто такое, что "никогда еще не говорилось ни об одной". Одинокий и отверженный, приговоренный к смерти родной Флоренцией, начинал он свой многолетний труд. Каждая терцина дышала его суровой и трагической жизнью.

В пору, когда рождались первые строки "Былого и дум", Герцену казалось, что все рухнуло: общее и частное, европейская революция и домашний кров, свобода мира и личное счастье. Он взялся за перо, чтобы оставить "надгробный памятник" безвременно ушедшей жене, но "мемуар о своем деле" (XXIV, 359) перерос в историю человека, который, как Данте, всего себя посвятил защите правды и справедливости. "Былое и думы" стали для Герцена смыслом его существования, оправданием всей его жизни, прошлой и настоящей: "... мне кажется, - сознавался он, - что я жил-то для записок" (XXVI, 72).

История духа борца и гражданина рассказана в "Былом" с той искренностью, при которой жизнь предстает и пред неумолимым судом собственной совести. Сообщая о главах "Oceano nox" и "Лондонские туманы", Герцен писал: " ... над этими страницами я провел месяцы, на них следы слез" (XXVI, 244). В работе над мемуарами он пережил процесс очищения, который сполна познала душа Данте, когда стала свидетельницей тайн, соблазнов и человеческих мук.

"Мой труд, - замечал Герцен, - двигался медленно <...> много времени надо для того, чтобы иная мысль отстоялась в прозрачную думу - неутешительную, грустную, но примиряющую пониманием" (VIII, II). Кажется, реанимация нравственного чувства была бы для него важнее суда и мести (см.: XI, 12). Вот и Данте, странствуя по Аду, не чурался общения с самыми страшными грешниками, обнаруживая поразительную терпимость и глубокое понимание. Он, действительно, - об этом писал Франческо де Санктис, - предстает как "мучительное эхо Ада". В четвертом рву преисподней, не выдержав созерцания чужих страданий, Данте признается:

Читатель, - и господь моим рассказом
Тебе урок да преподаст благой, -
Помысли, мог ли я невлажным глазом

Взирать вблизи на образ наш земной,
Так свернутый, что плач очей печальный
Меж ягодиц струился бороздой (XX, 19-24).

Герцен говорил, что "сердце отстает, потому что любит, и когда ум приговаривает и казнит, оно еще прощается" (IX, 79). Он предупреждал, что не все в его "мемуаре" - само по себе истина, но, продолжал он, "истина для меня, я мог ошибиться, но уже не мог не говорить правды" (XXVI, 146). Это высказывание напоминает стихи Данте:

Мы истину, похожую на ложь,
Должны хранить сомкнутыми устами
("Ад", XVI, 124-125).

Он утверждал, что его поэма содержит несомненную истину, если исходить из морального смысла сказанного. Подлинность и "Божественной Комедии", и "Былого" как раз в том, что то и другое - личная исповедь человека, в судьбе и сознании которого история предельно обнаружила свое величие и свое ничтожество, свой позор и свою славу. Русский писатель словно следовал наставленью Каччагвиды:

И все-таки, без всякой лжи лукавой,
Все, что ты видел, объяви сполна...
("Рай", XVIII, 127-128).

Он, подобно Данте, обладал уникальной способностью жить полной жизнью исторической действительности, и оттого в "Былом и думах", как и в "Божественной Комедии", во всем, будь то рассказ о Французской революции 1848 года или героических деятелях 14 декабря, ощущается острый "привкус личного". "Трудно найти у нас другого писателя, - заявил Овсянико-Куликовский, - который бы так жил в своих сочинениях, как Герцен"[26]. Вероятно, начало этому своеобразному "персонализму" положено задолго до Данте. Возможно, впервые - Гесиодом, его поэмой "Труды и дни". Но в "Божественной Комедии" личность автора пронизывает все и вся, порой его симпатия к человеку оказывается сильнее отвращения к олицетворяемому этим героем греху. Везде Данте опирается на личный жизненный опыт и руководс-

твуется собственными чувствами, в его поэме даже математика, ее магия несет на себе печать творческой индивидуальности художника[27]. "Пафос и смелость, - писал Ф.Вегеле, - с которой поэт противопоставляет в ней ("Божественной Комедии". - *А.А.*) всему миру державную силу своего личного чувства и своей субъективной системы и подчиняет им этот мир, является с исторической точки зрения самою замечательною чертою в этом произведении"[28].

Поэму Данте называют одним из самых искренних сочинений мировой литературы[29]. Чтобы написать "Ад", поэт должен был остаться собой, тем Алигьери, которого, как писал Мандельштам, бросало в жар и холод[30]. "Внутреннее беспокойство, - отмечал он, - и тяжелая смутная неловкость, сопровождающая на каждом шагу неуверенного в себе, как бы недовоспитанного, не умеющего применить свой внутренний опыт и объективировать его в этикет измученного и загнанного человека, - они-то и придают поэме всю прелесть, всю драматичность"[31]. Отсутствие какой бы то ни было преднамеренной дистанции между поэтом и его героем, внутренняя неуравновешенность Данте от припадков самомнения до сознания полного ничтожества создают тот эффект присутствия, при котором в словах, и в правду, звучат и "боль, и гнев, и страх, Плесканье рук, и жалобы, и вскрики" ("Ад", III, 26-27). От "Божественной Комедии", как бы сказал Герцен, "пахнет живым мясом" (см.: XXVI, 147). Он и сам, дорожа непосредственностью, подлинностью "человеческого документа", стремился сохранить в своей исповеди "тогдашнюю истину былого" (X, 9). Его редкий дар воспроизводить прошлое в "самом полном и страстном моменте" изумлял многих. Взволнованный И.С.Тургенев сообщал после знакомства с "мемуаром" М.Е.Салтыкову: "Все эти дни я находился под впечатлением той (рукописной) части "Былого и дум" Герцена, в которой он рассказывает историю его жены, ее смерть и т.д. Все это записано слезами, кровью; это горит и жжет"[32].

Дар слова - самый замечательный талант Данте. "Все первообразно. Все предельно"[33], - писал о языке "Божественной Комедии" Б.Зайцев. По словам Т.Карлейля, поэма как бы вылилась из добела раскаленного горнила души. Ее

речь словно огненная лава. Недаром папский легат за XIX песню "Ада" собирался предать прах поэта сожжению. Данте не могли простить позицию судьи и пророка. Заканчивая поэму, он писал:

Суть и случайность, связь их и дела,
Все - слитое столь дивно для сознанья,
Что речь моя, как сумерки, тускла.
Я самое начало их слиянья,
Должно быть, видел ... (XXXIII, 88-92).

Образ поэта, который владел бы ключами от всех тайн мироздания, соответствовал эгоцентризму становящегося возрожденческого самосознания. Гвидо Гвиницелли, чей авторитет был несомненным для Данте, полагал: "Осознавать себя для того, чтобы стать великим, - в этом самое главное"[34]. Данте, вероятно, не смог бы исполнить свой дерзновенный художнический подвиг, если б не верил в избранничество и высший промысел. Герцен был выкован другим временем. Из романтических доспехов он вырос задолго до "мемуара" и в одном из предисловий к нему не без иронии замечал, что слово "иметь право" на такую или другую речь принадлежит другой эпохе, когда "акт писания считался каким-то священнодействием" (IX, 265). В "Былом", да и других сочинениях, он проповедовал не по исключительному, а гражданскому праву. В открытом письме к "одной русской даме" Герцен писал: "Вы говорите мне: "Напрасно вы заботитесь о России, она могучая, здоровая, сама справится". Что такое сама? Да разве мы, я, все проснувшиеся, все говорящие, все недовольные, западники, славянофилы <...> не принадлежат к этой самости, не составляют ее сводной личности?" (XIV, 71).

Свои мемуары Герцен назвал "отражением истории в человеке, случайно попавшемся на ее дороге" (IX, 9). Но "помазание любви" (XIV, 69) он ощущал не менее, чем средневековый автор "священной поэмы". В предисловии к "Былому" Герцен писал о себе и Огареве: "Когда я думаю о том, как мы двое теперь под пятьдесят лет стоим за первым станком русского вольного слова, мне кажется, что наше ребячье Грютли на Воробьевых горах было не тридцать три

Иллюстрация Гюстава Доре

года, а много три <...> Все изменилось вокруг <...> одна мечта двух мальчиков <...> уцелела!" (VIII, 12).

Николаевский режим вынудил Герцена эмигрировать из России. Высказанное за границей его вольное слово мощно

Иллюстрация Гюстава Доре

резонировало на родине, но ничто не могло унять герценовской ностальгии. "Многочисленные нити, - проницательно заметил В.А.Туниманов, - ведут и подводят в "Былом и думах" к одним и тем же параллелям, сопоставлениям, сравн-

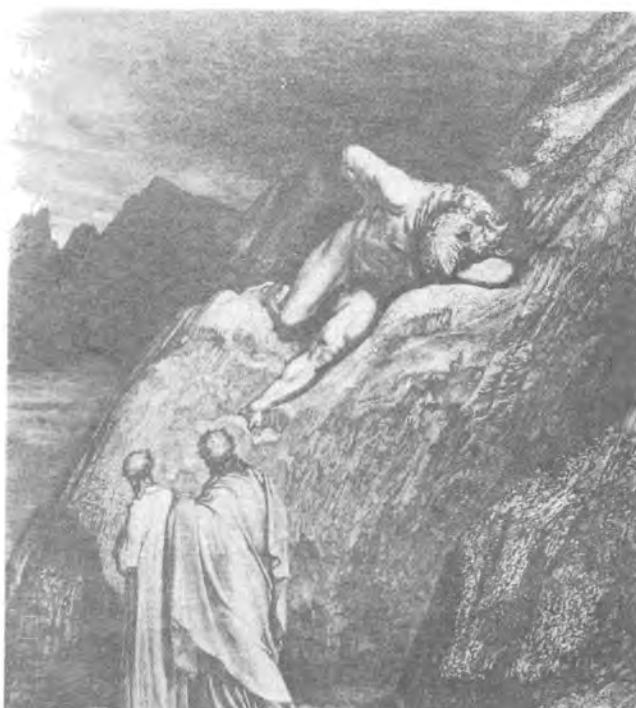


Иллюстрация Гюстава Доре

ниям, печальным вариациям одной глубоко личной мелодии: русский скиталец, заблудившийся в чужих краях со своей русской тоской и неутоленной жаждой гармонии"[35]. В ин-

струментовке этой мелодии встречаются дантовские образы и выражения. Порой они соотносятся с судьбой близких автору персонажей, а не его собственной, как, например, в названии очерка "Русские тени", где одним словом обозначено сродство эмигрантов с мучениками Ада. Но и такие сопоставления связаны с участью и самосознанием автора. Он сполна вкусил "горький хлеб изгнанья" ("Рай", XVII, 59). В предисловии "Братьям на Руси" Герцен писал: "Я нашел все, чего искал, - да, сверх того, гибель, утрату всех благ и всех упований, удары из-за угла, лукавое предательство, святотатство <...> Тогда все дышало надеждой, все рвалось вперед, теперь одни воспоминания, один взгляд назад <...> Я иду спиной, как эти дантовские тени, со свернутой головой, которым il veder dinanziera tolto* (VIII, 398).

Герцен понимал, что путь на родину ему заказан. И все же трудно его представить без сокровенной мечты, которую лелеял Данте:

В одном руне, в одном величье звонком
Вернусь, поэт, и осенюсь венцом
Там, где крещенье принимал ребенком
("Рай", XXV, 7-9).

Автор этих стихов был не только одним из самых дорогих Герцену поэтов, но и его Вергилием, чья тень вела русского страстотерпца по дорогам борьбы, трагических потерь и разочарований. Он навсегда запомнил день, когда в Вятке, в живых картинах, исполнил роль Данте (см.: XXI, 137), а потом, почти через тридцать лет, всерьез досадовал, что его дочь не имеет туалета для участия в 600-летнем юбилее поэта. Это глубоко личное, интимное отношение к борцу и изгнаннику, умевшему "хорошо мыслить и хорошо страдать", позволило Герцену широко и органично откликнуться на его поэзию, открыв в ней неиссякаемый источник духовности и веры в свое важное для России предназначение**.

*Не надо смотреть вперед (итал.).

**О дантовских мотивах и творчестве Герцена более обстоятельно см.: Асоян А.А. Данте и русская литература. Свердловск, 1989. С. 72-92.

Глава VI
"... ЧТОБЫ НЕ ПОГУБИТЬ СЕБЯ ИДИЛЛИЯМИ"
(Дантеана А.В.Дружинина[1])

Александр Васильевич Дружинин (1824-1864)[2] привлек всеобщее внимание повестью "Полинька Сакс". В обзоре русской литературы за 1847 год Белинский похвалил автора за "верное сознательное понимание действительности", отметил, что в повести "много таланта", а в таланте "много самобытности", и высказал надежду на блестящее развитие многообещающего дарования[3]. Но дебют двадцатитрехлетнего литератора совпал с началом "мрачного семилетия": цензура ужесточилась, усилились ограничения. В одном из писем Н.А.Некрасов сообщал П.В.Анненкову: "На IX ("Современника" за 1850 г. - *А.А.*) набрали мы две повести - одну Сальянс, другую Дружинина ("Петербургский фонтан". - *А.А.*), но от них не осталось и следа"[4]. Казалось, что притеснениям нет границ. Цензор А.В.Никитенко приостановил печатание "Арифметики" только потому, что между цифрами какой-то задачи помещался ряд точек[5]. Еще страшнее цензурных запретов была для молодого писателя разреженность нравственной атмосферы. "Есть таланты, - размышлял он в глухие дни безвремения, - опирающиеся сами на себя, оставляющие в покое свет с его несовершенством и злом, - они так высоки, что не боятся никакого стеснения <...> Им везде хорошо и везде просторно. Но таланты дюжинные, к которым без всяких фраз причисляю я сам себя, заимствуют на время свою силу из тех интересов, которым сочувствуют их современники"[6].

В этом признании не было кокетливого самоуничижения. Действительно, все самобытное и лучшее, что принадлежит перу Дружинина-беллетриста, написано отнюдь не в условиях, когда сознание и воля значительной части общества оказались парализованными полицейским режимом. "То, что писал он до 1848 года до смерти Белинского, - с полным основанием замечал о Дружинине С.А.Венгеров, - проникнуто серьезной мыслью, благородными намерениями и написано во всем объеме таланта, то, что писано в годы безвременья, - пошло, мелко и гораздо менее талантливо, то, что, наконец, писано с наступлением новых веяний в русской общественной жизни <...> опять проникнуто серьезной мыслью, по-своему лучшими намерениями и превосходно выражено"[7].

Вероятно, Дружинин бы и сам согласился с этим замечанием. Он гордился, что в самую тяжелую пору вместе с Некрасовым выносил на своих плечах "Современник", но собственные критические эссе, напечатанные в журнале, оценивал беспристрастно и беспощаднее, чем Венгеров и другие строгие судьи. "Что касается "Писем иногороднего подписчика", - заявлял он в ответ на восторги своей корреспондентки Е.Н.Ахматовой, - то вы к ним слишком снисходительны. Это сброд парадоксов, писанный под влиянием дурной или хорошей минуты, склеенный скептическими выходками и дешевою эрудицией, заслуживает столько же веры, как болтовня человека в гостиной, где нужно болтать во что бы то ни стало"[8].

Уничижительно отзываясь о своих публикациях, а впрочем, и о всей тогдашней журналистике, уровень которой резко упал, как говорил Дружинин, ввиду "независящих от редакций обстоятельств"[9], он полагал, что в создавшейся ситуации нужно занять выжидательную позицию, чтобы не погубить себя идиллиями и приторностью любовных романов. Зная основные европейские языки, Дружинин деятельно занялся иностранной литературой: переводил "великого" Шекспира, Байрона, писал историко-литературные этюды, эссе, письма об английской словесности, статьи о современной французской критике, рецензии на Ф.Купера, Поля де Кока, Диккенса... Редакторские обязанности, ко-

торые передал ему издатель "Библиотеки для чтения" О.И. Сенковский, лишь стимулировали подобные занятия. Он считал, что в ситуации повсеместных запрещений редактор журнала должен следить за всем: за направлением цензуры, за вкусами читателей, и если нельзя печатать что-либо о политике, он заказывает ряд статей по истории литературы; нельзя рассуждать о политикоэкономистах, - он убеждает своих помощников "составлять биографии Мильтона, Данте, Монтеня и др. писателей, к которым нельзя придраться"[11].

Оценивая статьи Дружинина о западноевропейской литературе, С.А.Венгеров отказывал им в самостоятельном историко-литературном значении и считал, что почти все они представляют собой простое изложение двух-трех оригинальных сочинений на ту или иную тему[12]. Об этом же писал и хорошо знавший "источники" английских эссе Дружинина А.В.Старчевский[13]. И он, и Венгеров задним числом корили автора за компиляцию, но Дружинин никогда и не притязал на роль исследователя. Как верно отмечал сам Венгеров, иностранная словесность была для писателя "прекрасной литературной пищей, удерживающей читателя в критическую эпоху на высоте серьезного вкуса", а самого компилятора спасавшей "от опасности погрязнуть в литературной пошлости"[14]. Примечательно, что при всей увлеченности британской словесностью Дружинин был совершенно убежден, что, например, Гоголю не найдется и двух товарищей по таланту между всеми живыми европейскими писателями[15].

В этот период, когда, как думал Дружинин, "должно не творить, а готовить материалы для будущего"[16], в поле зрения писателя и оказался Данте. Итальянский язык Дружинин знал достаточно хорошо и, вероятно, читал дантовские сочинения в подлиннике. Осенью 1852 года он писал приятельнице за границу: "Хорошо ли вы изучили итальянский язык и можете ли по возвращении подновить мое знание языка через практику?"[17]. Видимо, интерес Дружинина к итальянскому языку развивался вместе с ростом внимания к Данте и его творчеству. В литературно-критических работах, посвященных русским поэтам, - Пушкину, Козлову, Майкову,

- имя знаменитого флорентийца упоминалось писателем довольно часто и по значительным поводам. Например, в статье "А.С.Пушкин и последнее издание его сочинений" он писал по поводу "Медного всадника": "Смелость, с которою поэт сливает историю своего героя с торжественными эпохами народной истории, беспредельна, изумительна и нова до крайности, между тем как общая идея всего произведения по величию своему принадлежит к тем идеям, какие родятся только в фантазии поэтов, подобных Данте, Шекспиру и Мильтону"[18].

Из дантоведческой литературы Дружинину, безусловно, была известна первая биография поэта, задуманная Дж.Боккаччо как введение к "Новой Жизни". В "Письмах иногороднего подписчика" Дружинин пересказал однажды эпизод, случившийся, по уверению Боккаччо, на улице Вероны, где одна из женщин, увидев Данте, сказала своим собеседницам: "Посмотрите, вон идет человек, который спускается в ад и возвращается оттуда, когда ему вздумается, и приносит вести о тех, кто там томится". На что другая бесхитростно ответила: "Ты говоришь правду - взгляни, как у него курчавится борода и потемнело лицо от адского пламени и дыма"[19].

К этому же эпизоду, творчески переосмысленному, восходит стихотворение Дружинина "Данте в Венеции", не вошедшее в его "Собрание сочинений" и заслужившее одобрение Н.А.Некрасова[20]:

С змеей в груди, унылый и суровый,
Я шел один по площади торговой,
Был душный день и зной меня томил,
С усилием и медленно ступая,
Я кончил путь, - но вид чужого края
Изгнаннику был тяжек и немил.
Казалось мне, мрачна морей царица,
Ряды дворцов глядели, как гробница.
Бессмысленно бродил народ пустой;
Я изнемог, - и дрогнули колени,
И я присел на храмовой ступени,
Ко мрамору склонившись головой.

Вблизи меня две женщины сидели:
Одна была стара, едва глядели
Ее глаза из-под седых бровей;
У той же - юной и пышноволосой -
Как змей семья, к ногам сбегались косы...
И слышен был мне шопот их речей.
Смотри дитя! вон тот изгнанник смелый!
В Италии он не ужился целой.
Железный дух в груди его вложен!
Он в рубище глядит как царь плененный,
Он предался науке сокровенной,
В сердцах людей все тайны видит он!
Он мстил за зло и злу не знал пощады,
Чтоб больше мстить, он сам в обитель ада
С вампиром бледным об руку входил
И видел там врагов своих в мученьи,
Но не скорбел, - а полный духом мщенья,
Проклятьем тех несчастных заклеймил!
И крест творя, умолкнула старуха;
Но в тот же миг опять коснулся слуха
Девичий говор, будто лепет вод:
"В его глазах не видно злого блеску;
Скажи мне, мать, не он ли про Франческу
Сложил ту песнь, что знает весь народ?
Как страшен он, сей путник величавый!
Как грозен вид его главы курчавой!
Небесный огнь ее как бы спалил!
Так вот он, Дант, неукротимый мститель!
Он был в аду: нещадный зла гонитель,
Он всюду зло проклятьем заклеймил".
И смолкла речь. И сердцу сладко стало;
Торжественно воспрянул дух усталый,
Почуявши привет простых сердец.
В простых речах и в сказке суеверной
Я, дань приняв любви нелицемерной,
Благословил тяжелый свой венец!
И я сознал, что за мое изгна ье,
За тяжкий труд и тяжкое страданье

Моя мечта к народу перейдет!
И вспять пошел и твердою стопою...
И, тихо всколыхнувшись предо мною,
Почтительно раздвинулся народ[21].

В этом сочинении есть неожиданный для читателей Дружинина, достаточно безучастного к социально-этической проблематике, мотив мщения за попранную справедливость. Появление такой темы трудно объяснить влиянием какой-либо отечественной традиции в толковании судьбы флорентийского изгнанника. По-видимому, неожиданный поворот в изображении Данте обязан начитанности Дружинина в английской периодике и восходит к "патриотическим" версиям деятелей Рисорджименто, стремившихся именем великого поэта освятить борьбу за независимость Италии. Среди них наиболее популярны были эмигрировавшие в Англию У.Фосколо, Дж.Мадзини, Г.Россетти, выступавшие в "Эдинбургском обозрении" и других английских периодических изданиях с литературно-критическими статьями и эссе о Данте. В их публикациях, комментариях к "Божественной Комедии" судьба поэта, чьи сочинения были запрещены в родной Италии, трактовалась в свете тираноборческих и антифеодальных настроений. Карбонарии видели в авторе "Монархии" и великой поэмы провозвестника обновления своей родины и непоколебимого борца за справедливость. "Данте, - утверждал Уго Фосколо, - принадлежал к людям редкой силы духа, которых не может коснуться насмешка, которых удары судьбы ожесточают, обостряя врожденную гордость. Друзьям он внушал не жалость, а уважение, врагам - страх и ненависть, презрение же - никогда. Гнев его был неукротим, месть же была не только потребностью натуры, но и долгом"[22].

Этой характеристике как будто и следовал Дружинин, называя Данте "гонителем зла и неукротимым мстителем", указывая на его "железный дух" и величавую гордость: "Он в рубище глядит как царь плененный". Еще более знаменательным эхом карбонарских воззрений на любимого поэта, в которых его идеи оказывались близкими проблемам

итальянского освободительного движения, звучали стихи:

И я сознал, что за мое изгнанье,
За тяжкий труд и тяжкое страданье
Моя мечта к народу перейдет!

Воззрения Уго Фосколо и его единомышленников повлияли и на другие сочинения Дружинина. В рецензии на переводы Дм.Мина он писал: "Только Италия средних веков, Дантова Италия <...> корабль без кормчего в страшную бурю, Италия с Гвельфами и Джибелинами, с остатками римского духа и римских песнопений, с ее вечной красотой и кровавыми преданиями, с ее легендами и поэтическою действительностью, могла создать этого сумрачного человека во францисканском одеянии, опоясанного веревкой, с лавровым венком на изрытом челе! Только посреди Дантовой Италии, так обожаемой и так проклинаемой певцом загробного мира, мог создаться и окрепнуть этот истинный представитель своего века и несколько веков сряду - этот государственный муж, боец на поле ратном, непобедимый схоластик, гордый изгнанник, учитель будущих поколений, неукротимый мститель-патриот..."[23]

Рецензент, как и Уго Фосколо, источник величия "Комедии" видел в самой эпохе треченто, которую в статье "Данте и его век" Фосколо называл временем "гигантских страстей". Статья была опубликована в "Эдинбургском обозрении" за 1818 год и, возможно, была знакома Дружинину. Он мог ее прочесть в домашней библиотеке Сенковского, где хранились комплекты "Обозрения" за несколько лет. Обширное книжное собрание издателя "Библиотеки для чтения" всегда было доступно Дружинину благодаря благосклонности и особому доверию к нему хозяина дома. У Сенковского Дружинин регулярно пополнял свои знания и набирал материал для статей по английской литературе[24].

Оценки Дружинина почти повторяли характеристики, которыми пользовались итальянские эмигранты при создании образа "своего Данте". Они осовременивали конфликт поэта с Флоренцией, высоко ценили его праведный гнев и

уделяли особое внимание героическому звучанию дантовской поэзии. Восторженные отзывы о ней занимали в рецензии Дружинина ничуть не меньше места, чем разбор перевода в "Москвитянине". Дружинин писал о гибкости языка и поэтическом такте переводчика, его прекрасном знании специальной литературы и все же отмечал, что в терцинах Мина, как и в переводах самых именитых литераторов, нет той "мощной и дивной" поэзии, которую, по его словам, какой-то искушенный читатель сравнил с мечом из литой стали, с мечом, украшенным крупными бриллиантами; нет поэзии, определяемой на всех языках Европы эпитетом особого достоинства - dantesque*. Дружинин вспоминал это сравнение[25] с явным удовлетворением, и все-таки в его понимании дантовский стиль был обусловлен не только предельным выражением страстей, но и их безграничным разнообразием. "Как уловить ноту Дантова песнопения? - спрашивал он. - Попробуйте проследить глазами за полетом его фантазии, и ваш дух займется <...> Вот он в минуту гнева, с проклятием в устах - с проклятием или Пизе <...> или генуэзскому народу, или всей Италии, что ворочается подобно безнадежному больному на своей горячей постели! Вот хороший ненавистник (good hate), хотите вы сказать, но сцена переменилась, и вы видите гордого изгнанника на коленях, рыдающего у ног Беатриче <...> Не тысяча ли людей, с их страстями, мудростью и бесконечным опытом жизни, соединились в этом человеке или, скорее, не целое ли поколение держит к нам речь из уст Данта? Вот поэт непереводимый, но не по мелочности и не хитросплетению, или просторечию, - а единственно по своей громадности"[26].

В этой же рецензии Дружинин пересказал историю, которую в Чистилище Данте услышал от Одеризи из Губбьо: вождь тосканских гибеллинов и глава Сьенской республики Провенцан Сальвани отличался высокомерием и кичливой гордостью. Он презирал сограждан и оскорблял их. Однажды с ним случилось несчастье: друг Сальвани попал в плен к брату французского короля Людовика IX. И потрясенный

*Дантовский (фр.).

бедой гордец вышел на главную площадь Сьены и, как смиренный нищий, опустился на колени, моля горожан вместе с ним выкупить пленного приятеля.

Драматизм сюжета увлек Дружинина, и уже в июне 1853 года, то есть всего через несколько дней после выхода рецензии, он начал разрабатывать фабулу драмы, которую озаглавил "Дантовым проклятием"[27].

Ее предполагаемое содержание он подробно описал в дневнике, оговорив заранее, что все имена, кроме Данте, и все события вымышлены. Дружинин заботился о достоверной передаче духа и колорита эпохи. Перед реализацией своего замысла он намеревался погрузиться в изучение средневековой Италии[28]. Впрочем, и в предваряющем драму очерке особенности позднего средневековья, - междоусобица городов, борьба гвельфов и гибеллинов, своеволие грандов и постоянные столкновения пополанов с феодальными синьорами, - были описаны со знанием исторических и бытовых реалий. Феррара, изображенная в очерке, напоминала действительную синьорию времен тирана Обиццо д'Эсте, который за свои грехи оказался в Дантовом аду, в кровавом кипятке Флегетона (см.: "Ад", 111-112). С заботой о колорите эпохи был связан и тщательный подбор имен действующих лиц. Дружинин искал, выбирал, примеривал, вносил изменения в список персонажей. Некоторые из них перекочевали в его драму из "Комедии".

А Угуччионе ди Малатеста, отец героини драмы, унаследовал свою фамилию от Джанчотто Малатесты, жестокого и уродливого мужа дантовской Франчески. Увлекшись, Дружинин чуть было не породнил одного из своих героев, бравого кондотьера Гвидо с ... Беатриче ди Портинари. Он хотел представить наемного воина сыном возлюбленной поэта, но вовремя отказался от своего намерения: родственные связи капитана Гвидо с Беатриче должны были повлечь нежелательные авантюрные моменты в развитии драмы. Они бы неминуемо принизили образ "неукротимого мстителя", каким рисовался Дружинину суровый Данте. Изображая поэта, автор порой пополнял его речь стихами "Комедии". Так, в ответ на мольбу стариков Феррары примирить враждующих

сограждан, Данте произносил пространный монолог, где почти цитировал стихи из "Чистилища"; он восклицал:

Не гордая окрестных стран царица!
Разврата дом, презренная блудница,
Италия, несчастная страна!

В очерке Дружинина поэт оказывался в центре острых социальных конфликтов. Явившись в Феррару, он заступается за пополанов и велит тирану Угуччионе ди Малатесте пресечь бесчинства кондотьеров, которые избивают людей, не желающих поддерживать поход Малатесты на соседнюю Флоренцию. Тиран приказывает убить гордого, дерзкого пришельца. И тогда Данте, облаченный в рубище, проклинает знатного гранда, назвав себя. Услышав имя поэта, кондотьеры, изумленные, отворачиваются от него.

Дальнейшее развитие событий приводит Феррару к войне с Флоренцией. Преданный тирану капитан Гвидо попадает в плен. Флорентийцы сообщают Малатесте, что, если он не выплатит им "неслыханно огромной суммы", пленник будет убит. Малатеста в смятении. Он продает все, что у него есть. Но и этого недостаточно для выкупа друга. Подавленный, тиран выходит на площадь и умоляет о помощи. Люди смеются над заносчивым грандом. Но сердца феррарцев не злопамятны. У колен Малатесты все чаще звенят монеты, блестят дорогие камни. Вдруг раздаются победные клики. На площадь вбегают Гвидо и Данте. В руках поэта меч и отбитое у флорентийцев знамя. Все ликуют. Данте наклоняется к Малатесте, но тот ... мертв. "Натура гордого воина, - замечал Дружинин, - не перенесла унижения, хотя и святого"[29].

В этом очерке впервые в русской дантеане личность итальянского поэта обращена к читателю гражданственно деятельной стороной. Поэт предстал не просто страждущим изгнанником или певцом справедливости, каким изображали его, например, декабристы, а решительным и темпераментным участником бурных событий: он восстает против войны и произвола феодалов, отводит беду от Флоренции, а затем от Феррары и сравнивает свою любовь к Италии со

страстью к непотребной женщине: "Утром я тебя ненавижу, во мраке ночи я жажду твоих лобзаний"[30]. Вероятно, эта фраза навеяна строчками из комментария Уго Фосколо к "Божественной Комедии", опубликованного в 1842 году в Лондоне. "Что Данте не любил Италию, - писал Фосколо, - кто может сказать это? Но он был вынужден, как все, кто любил ее когда-то или будет любить, бичевать ее, обнажая все ее язвы"[31].

Было бы непростительно не обратить внимание на угол зрения, избранный Дружининым в очерке о Данте. Возможно, его увлеченность показом политической активности средневекового поэта была своеобразной компенсацией за собственное безразличие к общественной проблематике, которое он волей или неволей проявлял на поприще отечественной литературы. "Пока писать не о чем, - записывал в дневник Дружинин, - сохраним же для грядущих поколений грубый и неразработанный очерк драмы "Дантово проклятие"[32]. "Для грядущих поколений ..." - в этом слышен почти похоронный звон по невостребованным замыслам писателя, который безвременьем был обречен на журнальный подряд и "увеселительные путешествия Ивана Чернокнижникова", развлекающего скучающую публику.

"Неразработанный" очерк занимал в дружининском дневнике около десяти страниц большого формата. Автор работал над ним с различными перерывами почти месяц. Его записи датированы четырьмя числами: от 25 июня до 23 июля 1853 года. Драма обещала стать большой. К сожалению, она была только начата. Из трех предполагаемых актов Дружинин написал лишь два явления первого действия. Всей пьесе предпосылался эпиграф: "И он спасен, - за то, что один раз для спасения друга дрожал всеми членами". Дант. "Paradiso"*[33]. В действительности эти вольно переведенные строки принадлежат одиннадцатой песне "Чистилища". Ошибка знаменательная! Как ни парадоксально, именно она свидетельствует о незаурядном знакомстве Дружинина с текстом "Комедии", ибо мудрено спутать "Рай" с "Чистилищем", если текст не цитируется по памяти.

*"Рай" (итал.).

Круг персонажей в драме, по сравнению с очерком, был заметно расширен. Он увеличился почти втрое. В результате исчезла некоторая камерность сценического действия. Но самое важное, что список персонажей пополнился лицами разных социальных слоев, среди них оказались синдики, судьи, мясники и ремесленники. В первом явлении события выстраивались вокруг кузнеца Уго. Судя по его монологам, социальный пафос драмы в ее художественном воплощении должен был, несомненно, усилиться. Негодуя против похода на Флоренцию, кузнец восклицал:

За что нам подставлять свой бедный лоб
Под топоры и копья флорентийцев?
Что бить других, коль нас и дома режут?
Старик Угуччионе, зверь проклятый,
Охотиться желает - да за что же
Ему-то дичь мы загонять должны!...[34]

Как известно, средневековый город Италии представлял собой довольно сложный государственный организм. Внутри городской коммуны существовал конгломерат группировок, ассоциаций рыцарства, купечества, объединений старших и младших цехов. В драме Дружинина эта характерная особенность средневековой жизни проявлялась уже в самом начале действия. Кузнеца, предводителя городского плебса, грубо обрывал служащий ратуши:

Молчи, буян!
Молчи, войну благословлять вам должно,
Покуда будет флорентийцев драть
Наш старый волк - Феррара отдохнет.

В то же время основная роль в развитии конфликта отводилась столкновению пополанов с Угуччионе, противопоставившему себя коммуне и ее властям. В свете этой коллизии социальная направленность образа Данте усиливалась, становилась еще более заметной, чем в предварительном наброске драмы.

Другой незавершенной работой Дружинина о Данте стала статья о "романе <...> "Новая Жизнь"[35]. Вероятно, она была задумана с очень скромной целью популяризации "малоиз-

вестного", как отмечал Дружинин, сочинения, заслуживающего, по его мнению, "высочайших похвал"[36]. Он не претендовал на какие-либо оригинальные наблюдения, тем не менее его статья могла стать первой в России монографической работой об одном из ранних произведений поэта, которое сошло с типографского станка позже, чем "Пир" и "Комедия". Первопечатный текст "Новой Жизни" датирован 1576 годом. На русский язык его перевели лишь в конце XIX столетия, и потому особенно жаль, что замысел Дружинина и на этот раз оказался неосуществленным. Рукопись была оставлена им на шестой странице.

"Новая Жизнь" рассматривалась в этой статье как психологический роман, как "История любви", которую, по словам Дружинина, нельзя читать без глубокого душевного потрясения[37]. Он мало интересовался аллегорическим смыслом образа Беатриче и, подобно Боккаччо, не сомневался в достоверности реального существования возлюбленной Данте. Дружинин сравнивал рано возникшую привязанность поэта к Беатриче с любовью Попа и Байрона, один из которых влюбился в двенадцать, а другой в семь лет. Такое "преждевременное" любовное чувство было, по мнению Дружинина, свидетельством исключительности и страстности натуры. Силой страсти, напряженностью любовных переживаний объяснял он и галлюцинации Данте. Их мистическое толкование не принималось Дружининым во внимание. В его представлении платоническая любовь Данте одухотворялась не обожением, а обожением. Даже и здесь, как и в прежних работах, мир великого тосканца открывался русскому писателю своей чувственно-деятельной, а не умозрительной стороной.

Статья о "Новой Жизни" была последней пробой дружининского пера на дантовскую тему. Он был дилетантом в дантологии, его взгляды на творчество и судьбу поэта складывались в явной зависимости от английских публикаций итальянских эмигрантов, но именно поэтому его рецензии и эссе о Данте дополняли русские представления неизвестными ранее воззрениями.

Глава VII
"НИ ГВЕЛЬФ, НИ ГИБЕЛЛИН"
("Земная Комедия" Ап.Майкова)

"Сны" Аполлона Майкова были напечатаны в первой книжке "Русского слова" за 1859 год. И.А.Гончаров, познакомившись с этой поэмой еще в рукописи, писал автору: "Вы хотите, чтоб я сказал о Вашей поэме правду: да вы слышали ее от меня и прежде. Я, собственно я, не шутя слышу в ней Данте, то есть форма, образ, речь, склад - мне слышится Дант, как я его понимаю, не зная итальянского языка"[1].

Еще в 1855 году, услышав две песни поэмы в авторском чтении, Гончаров обратил внимание на "дантовский тон" нового произведения[2]. Этот тон Майков воспринял не по переводам. Он хорошо знал итальянский язык и читал Данте в подлиннике. Будучи первый раз в Италии, поэт сообщал родителям: "... продолжаю с своим маэстро читать Данте. Эге! как скучновато! У меня о нем свои идеи, и я мог бы написать ему разбор оригинальный. Но надо много порыться в итальянской старине"[3].

Разбор Майков так и не написал, но Данте очень скоро перестал казаться ему скучноватым. С начала пятидесятых годов имя флорентийца неизменно ставится им в один ряд с именами "гениев высшего сорта": Эсхил, Шекспир, Данте <...> Опыт автора "Божественной Комедии" как будто убеждает Майкова, что "поэт должен видеть, знать, чувствовать синтез эпохи, видеть, куда идут все современные направления, во что люди верят, во что теряют веру, и в каком

отношении все это находится к внутреннему человеку, в усовершении которого вся душа, цель и смысл поэзии"[4]. С этой мыслью он приступает к работе над "Снами", и ориентация на "Божественную Комедию" определяет многие содержательные и формальные особенности его поэмы. Вслед за Данте он намеревается назвать свое сочинение "Земной Комедией"[5], предполагает разделить ее на песни и начинает со знаменательного посвящения: Сон. Суровому Данту Гением его вдохновенный труд посвящает автор[6].

Для каждой песни Майков избирает эпиграфы - строки из "Божественной Комедии" на русском или итальянском языках, а один из черновых списков поэмы предваряет первой терциной "Ада", сопроводив ее собственным переводом:

На половине пути человеческой жизни
Я очутился в дремучем лесу;
След прямой стези был утрачен[7].

Эти стихи поэт выбрал не случайно. В пору работы над поэмой ему исполнилось 35 лет. За плечами насчитывалось два десятилетия творческой деятельности. Общественная ситуация, возникшая после Крымской войны, которую сам Майков характеризовал как борьбу старого с новым, заставила его оглянуться на пройденное, переосмыслить прежние идейно-эстетические пристрастия, личные симпатии, гражданские устремления и попытаться заново самоопределиться в круто изменившейся жизни. Ощущение перелома, растерянности на тридцатипятилетнем рубеже, а по-дантовски, "на половине пути", на половине дуги человеческой жизни, и побудили Майкова обратиться к начальной терцине "Божественной Комедии". В то время он писал Я.П.Полонскому: "Вдруг все перевернулось, бывшие либералы сделались преданными слугами государя, бывшие столпы и опоры его переходят в оппозицию"[8].

Впечатления жизни не укладывались в целостную картину. Затрудняясь осмыслить происходящее в его исторической перспективе, найти ключ к глубинному смыслу противоречий в самой действительности. Майков попробовал

искать его не в опыте истории, а в царстве мечты, художественной интуиции, надежды. И форма "видения", ассоциировавшаяся у поэта прежде всего с дантовской "Комедией", оказалась как нельзя кстати. Она обеспечивала свободу творческой фантазии, независимость от ускользающей логики жизненных обстоятельств и формально убедительное выражение субъективной иерархии ценностей.

Героем "Снов" стал сам автор. Это было сразу же замечено Полонским. Он писал Майкову: "... поэма твоя основана не на интриге - цель ее не та, чтобы создать лицо, характер, ты сам там главное лицо - и все носит на себе характер личный, если не вполне лирический"[9]. Полонский уловил то, что существенным образом сближало "Сны" с "Божественной комедией", где главный герой тоже автор, странствия которого через ад, чистилище и рай объединяют, как писал Гегель, все и вся, и о созданиях своей фантазии он может повествовать как о собственных переживаниях[10]. Эта характерная особенность дантовского произведения была хорошо усвоена Майковым. Его рассказ о пути своего становления должен был воплотить идею развития человека вообще, вот почему самосознание авторского "я" опирается в поэме только на такие моменты собственной биографии, которые повернуты "вовне", связаны с явлениями национальной жизни, раскрывают раздумья поэта о предназначении искусства, о настоящем и грядущем России, всего человечества. И как странствия Данте должны подсказать в аллегорической форме путь людям к спасению, так и путешествие майковского героя по "темным галереям" жизни символизирует путь познания истины, которая спасет человеческую душу и принесет благоденствие всему миру.

"Сны" начинаются как бы с пролога к трем видениям, в которых вызревает и развивается конфликт героя с миром. Внимая рассказу матери о "первых днях творенья", он задумывается о тайнах жизни, и для него неожиданно открывается единство мира, существование единой мировой души, одухотворяющей и гармонизирующей вселенную. С этого озарения в герое просыпается художник, в нем пробуждается творческий гений:

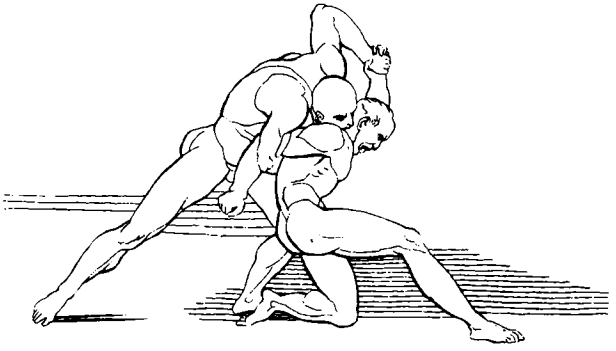


Иллюстрация Дж. Флаксмана

И взоры устремив на звездный свод небес,
Казалось, понял смысл прочитанных чудес.
С тех пор ума во мне господень перст коснулся,
И он от праздного бездействия очнулся[11].

Майковские строки перекликаются с дантовскими стихами:

О пламенные звезды, о родник
Высоких сил, который возлелеял
Мой гений, будь он мал или велик!
Всходил меж вас, меж вас к закату реял
Отец всего, в чем смертна жизнь, когда
Тосканский воздух на меня повеял
("Рай", XXII, 112-117).

Перекличка возникла не случайно. Майков, как и великий итальянец, родился во второй половине мая, когда солнце находится в созвездии Близнецов. По астрологии, родившиеся под знаком Близнецов предрасположены к художествам и науке. И к "пламенным звездам" Данте обращается за подтверждением своей сакральной миссии высказать "неизреченные слова", поведать миру открывшуюся ему тайну.

Иллюстрация Дж. Флаксмана

С чувством такого высокого долга вступает на тернистую тропу жизни и майковский герой, но путь, начатый наяву, он продолжает в "пророческом сне". И как мир вечности, явленный Данте за пределом земного существования, входит в биографию тосканца, становится личным опытом и следствием его духовного преображения, так и мир снов Майкова несет в себе обобщение уже прожитого поэтом. В начале поэмы он обращается к своему сыну:

Вот Сны тебе мои... В них все, что хладный опыт
Открыл мне, проведя чрез слезы, скорбь и ропот.

Майков, как и Данте, "пророчествует" о пережитом и пророчествует для назидания. Назидательна прежде всего история становления поэта. На пути к духовной зрелости у него есть свой Вергилий - "путник странный". Он появляется, когда сердце героя охвачено отчаянием, а ум смущен ужасом, хаосом мира. Путник, как и дантовский Вергилий, наставник, покровитель и кумир своего ведомого. Но служить ему про-

водником он может лишь до определенной поры. В городе скорбей и зол он в страхе бросает поэта и бежит прочь, снова напоминая о тени Вергилия, которая, побледнев, отступает от ворот Дита и покорно ждет помощи и защиты от нападающих эриний (см.: "Ад", IX). В растерянности Данте обращается к Вергилию: "Учитель, кто они?". Интересно, что в черновике Майкова на полях рукописи изображены две фигуры, с трудом поднимающиеся в гору[12]. Под одной из них, громадной по сравнению с первой, надпись: "учитель". Напомним, что и тень Вергилия своими размерами намного превосходит Данте. В пятом рву Ада он берет поэта на руки и спешит с ним вниз, спасая его от Загребал. "Как сына, - рассказывает Данте, - не как друга, на руках меня держа, стремился вдоль откоса" ("Ад", XXIII, 50-51).

Путник, как и Вергилий в "Комедии", занимает важное место в аллегорической структуре "Снов". Дантовский Вергилий олицетворяет человеческий разум, а майковский спутник - олицетворение умозрительности, воплощение рассудка, самоуверенного, но пасующего перед загадками и сложностями жизни. Работая над поэмой, Майков весьма критически относился к "головным" теориям преодоления Россией общественно-политического кризиса. В 1856 году он писал А.Ф.Писемскому, что "анализ и наблюдательность, главные рычаги нынешней литературы", ему уже приелись[13]. А позднее, вероятно, года через четыре, он после встречи с московскими знакомыми сообщал жене о спорах с ними и о своем желании написать статью о "жертвах логики, под которыми, - говорил он, - разумею все наши мыслящие партии от св.синода до нигилистов. Себя же, - продолжал поэт, - чувствую выше их всех, ибо всех могу уличить в оторванности от простого смысла жизни"[14].

Такая позиция предопределила сатирическое изображение революционной демократии во второй песне "Снов" и бюрократических кругов правящей России - в третьей. Ее черновому варианту был предпослан эпиграф на итальянском - терцина из третьей кантики "Ада". Мы процитируем ее в переводе Н.Голованова, современника Майкова, потому что в этом переводе смысл дантовских стихов более, чем в каком

либо другом, сопрягается с содержанием третьей песни:

Уж то тебе из слов моих известно,
Что мы идем в мучения места,
Утративших дар разума небесный[15].

Поэт стремился встать над схваткой общественных партий, и здесь, как ему казалось, вновь мог служить примером великий Данте, который строго судил всех своих современников, белых и черных, гвельфов и гибеллинов, нарушивших гражданский мир, и который отказывался занять чью-либо сторону. Именно поэтому в одном из черновых списков поэмы Майков написал над четвертой песней: "Ни гвельф, ни гибеллин"[16]. Эпиграфом же к этой части "Снов" стали стихи из двадцать пятой кантики "Ада":

Звезде твоей доверься, - он ответил, -
И в пристань славы вступит твой челнок (55-56)*

Стихи соотносятся с астрологическим поверием, о котором говорилось выше. И обращение к ним Майкова перед четвертой песней поэмы, где с помощью Музы поэт проникает в тайны грядущего, проливает дополнительный свет на аллегорический смысл образа путника[17]. По мнению автора, строгий разум играет немалую роль в отыскании истины, но он бессилен проникнуть в "таинственный" удел мира. Вот почему, взявшись быть вожатым поэта, путник должен оставить его на полдороге. Но там, где бессильна логика рассудка, беспредельны возможности поэзии. На помощь отчаявшемуся поэту, уже читающему в судьбах народа: "Надежды нет!" - приходит Муза, способная постигнуть сокровенный ход жизни. Она выводит героя из тупика безволия и сомнений, открывает ему потаенный смысл человеческого существования. Как и дантовская Мательда, чье явление обещает возрождение на земле совершенного и радостного человечества, Муза воплощает высшую мудрость. Благодаря ей стаиовится возможным созерцание будущей гармонии, которое возвращает поэту утерянную им веру в разумность мироздания.

---

*В рукописи стихи даны на языке подлинника.

Следовательно, довериться своей звезде - означало для Майкова смирить сомнения мысли инстинктом поэтического гения, могущего собственным путем решать неразрешимые проблемы[18]. В этом смысле поэту достаточно близко эстетическое кредо Данте - признание высшей воли, божественного озарения в творческом акте. "Кто знает? То, над чем и старец изнемог, Нередко лепетом младенца скажет бог!" - восклицает лирический герой "Снов". Еще в юности "неземным внушеньем" он был устремлен открыть людям тайну их бытия. Поэтому художественный образ будущего, созданный воображением поэта, для него самого содержит несомненную истину. В силу ее метафизического характера она может предстать как вымысел, но ведь и Данте, увлекая всех живущих в драматическое паломничество и царство вечного, являл людям "истину, похожую на ложь".

Эта пророческая ориентация поэм в известной степени определялась опорой на теологию. Правда, философская основа "Божественной Комедии" неизмеримо шире, скажем, постулатов Библии. Дантовское мировоззрение включало в себя элементы разнородные и порой трудно совместимые[19]. Но и Данте, и Майков придавали Библии, как нравственной узде, немалое значение, ибо верили в ее благодать.

> У нас есть Ветхий, Новый есть завет,
> И пастырь церкви вас всегда наставит;
> Вот путь спасенья, и другого нет.
> А если вами злая сила правит,
> Так вы же люди, а не скот тупой ("Рай", V, 76-80).

- с этими словами обращается Беатриче к миру, из которого пришел Данте. К библейским заповедям взывает и лирический герой Майкова, когда пытается потушить вакханалию гражданской смуты:

> Свобода, - я вскричал, - не пир, не рабство крови,
> А духа торжество и благодать любви.
> Но дух Евангелия чужой в том храме был (М., 770).

Религиозные убеждения автора "Снов" не отличаются ортодоксальностью. Подобно Данте, он не склонен приносить

земное назначение человека в жертву загробному спасению[20]. В религии Майков находил объединяющее начало социальной жизни. Христианство было для него "нравственным учением, основанным на глубоком знании психологии", способным равно увлечь "развитого" и простого человека, "массу" и "первого мудреца", внушить им общий, всенародный, всечеловеческий идеал. "Культ, вера в сверхъестественное, в чудеса, в догму соборов, в учение о мире" для Майкова лишь "внешняя оболочка", внешний образ, та "поэтическая обстановка", без которой моральная идея становится недоступной массе[21].

Евангелие, по мнению Майкова, - заповедь "простых и добрых чувств". Об утрате этих добродетелей гражданским сообществом и страждет герой его поэмы: "Надежды нет!..", "Обманут верой страстной...", "Нет!... С жизнью нечего мне больше лицемерить, в ней нечего любить..." (М., 779). Но вера, надежда, любовь - это и те три ярких света, те "богословские" добродетели, которые влекут взор Данте, жаждущего идеального жизнеустройства[22]. Правда, у него иное, чем у Майкова, понимание роли "простых и добрых" чувств в создании гармонии человеческих отношений. По мысли Майкова, обретение обществом утраченных добродетелей возможно скорее всего через нравственное самосовершенствование. Не случайно странствия майковского героя кончаются его возвращением под сень отеческого дома, в "приют простых и добрых чувств"[23]. Этот круговой путь должен, по-видимому, убедить, что истинное счастье отнюдь не в тех ценностях, что "лежат вне человека" - они ведут лишь к заблуждениям и раздору, - а в воспитании души, вдохновленной евангельским идеалом. Она - единственное условие гармонии мира и всечеловеческого братства, исцеление от корысти и зла. Данте же, сохраняя веру в непрестанное совершенствование и прогресс человечества, был глубоко убежден: "... мир жил бы скудно, Не будь согражданином человек" ("Рай", VIII, 115-116).

Художественный мир "Божественной Комедии" возникает в результате эстетического синтеза религиозных, философских, исторических и этических представлений. Они обо-

бщены и сведены в единое целое в мифе о загробном мире, глубоко духовном и освобожденном от всякой абстракции. Аллегорическая дидактика отступает перед реализмом видения Данте, предметы обретают конкретные очертания, лица освещаются внутренним светом, каждый персонаж дан в его индивидуальной сущности и любая мысль предстает в своем интуитивном виде, как эмоция, почерпнутая из пережитого опыта.

Художественный мир "Снов" не обладает подобной полнотой внутренней жизни. Он достаточно сильно скован аллегорической оболочкой, и взаимоотношения ее сфер, нравственных, социальных, политических, во многом остаются схематичными. Но замечателен сам факт подражания русского поэта великому Данте. Майков стремился опереться на его опыт в художественном воплощении объемной картины мира, в которой бы нашли отражение "вопросы века" и вечные проблемы. Пытаясь запечатлеть непреходящее в развитии человека и человечества, раскрыть вечное в коллизиях конкретно-исторического времени, он внимательно отнесся к формальным особенностям дантовской поэмы: библейской образности, бессказуемным оборотам, стихосложению "Комедии" и характерным для нее сложным развернутым сравнениям. Вот, например, начало двадцать третьей песни "Рая":

Как птица, посреди листвы любимой,
Ночь провéдя в гнезде птенцов родных,
Когда весь мир от нас укрыт, незримый,
Чтобы увидеть милый облик их
И корм найти, которым сыты детки, -
А ей отраден тяжкий труд для них, -
Час упреждая на открытой ветке,
Ждет, чтобы солнцем озарилась мгла,
И смотрит вдаль, чуть свет забрезжит редкий, -
Как Беатриче, выпрямясь, ждала.

Структура такого сравнения угадывается в подобных стилистических фигурах, распространенных в майковской поэме, в частности и в этих ее стихах:

Иллюстрация Эдуарда Бенедемана

Когда заблудшийся в ночи, в лесу густом,
Вдруг слышит шепот струй и слухом лишь ведом,
Приходит к озеру, и вдруг на влаге спящей
Увидит, огонек плывет к нему дрожащий,
Поняв, что то ладьи вдоль берега кружат,
Что раков там иль сонных щук багрят,
Он мыслит, что спасен от голода и зверя,
И дышит радостью в свое спасенье веря, -
Так в жизни свет в душе я снова ощутил.

Стараясь придать торжественность своей поэме, ее интонации, Майков избрал шестистопный ямб. Просодия дантовского стиха не воспроизводима средствами русского языка, но александрийский стих с паузой после третьей стопы максимально приближался к итальянскому одиннадцатисложнику "Божественной Комедии" и придавал "Снам" тот

дантовский тон, который при чтении поэмы отметил Гончаров.

Как слепок с дантовской стилистики, используются в поэме и бессказуемные обороты:

Она ж: "На время дух пытливый усмири,
Я трепещу сама. Все силы собери"

Они звучат в эпической тональности и чаще всего встречаются в диалоге лирического героя автора с Музой, наставницей поэта, вещающей "неизреченные слова".

Несмотря на скромные художественные достоинства "Снов", это "подражание Данту", как иначе называл свою поэму Майков, стало все же заметной страницей в истории связей русской литературы с творчеством итальянского поэта, ибо автор "Снов" предпринял попытку решить сложнейшую задачу - в дантовской традиции, взятой в ее основных сюжетно-композиционных началах, создать произведение большого жанра с актуальным общественным содержанием.

Глава VIII
"... ТАИНСТВЕННАЯ СИЛА МНЕ ШЛЕТ СВОЙ ТИХИЙ СВЕТ"
(Беатриче и "Вечная Жена" Вл.Соловьева)

В конце века символизм словно принял эстафету от романтизма: началась новая волна увлечения "Божественной Комедией". Интерес к итальянскому поэту не миновал и предтечу русских символистов В.С.Соловьева. Летом 1883 года он усиленно упражнялся в итальянском и читал Данте[1], чью поэму называл "всеобъемлющим творением", которого одного было бы достаточно для величия Италии[2]. Различные отголоски пристального внимания к дантовским произведениям встречаются во многих литературно-критических, публицистических и философских работах Владимира Соловьева. В статье "Поэзия Я.П.Полонского" он, в частности, писал: "Чтобы ярче представить сущность жизни, поэты иногда продолжают, так сказать, ее линии в ту или другую сторону. Так Дант вымотал человеческое зло в девяти грандиозных кругах своего ада" (VII, 349).

О благоговейном отношении Соловьева к "Божественной Комедии" писали хорошо знавшие поэта С.М.Соловьев и В.Л.Величко[3]. Некоторым современникам Владимира Соловьева казалось очевидным, что его стихи о Вечной Женственности продолжают дантовскую традицию. Но вопрос не столь прост, и было бы ошибочно вслед за историком западноевропейской литературы Н.К.Бокадоровым безоговорочно отождествлять Беатриче Данте с Вечной Женой, мифологемой русского поэта [4]. Сознавая разницу между ними, С.Н.Булгаков писал: "Беатриче (как и Лаура) есть опреде-

ленная земная женщина, отошедшая из этого мира и раскрывшая верующей любви ее небесное содержание. Эта любовь софийна в высочайшей степени. Беатриче есть для Данте воплощение или лик Софии, и однако все же не есть София. Она имеет определенную земную биографию, которая продолжается в небесах"[5]. По мысли Булгакова, земное происхождение Beatrice Beata* существенно отличает ее от образа Вечной Женственности в поэзии Владимира Соловьева, где герой созерцает не софийность, просвечивающую в любимой женщине, а непосредственно Софию, Душу Мира, о чем полнее всего, по мнению исследователя, свидетельствуют стихотворения "Какой тяжелый сон..." и "Три свидания". В то же время в истории поэзии, мистики, умозрения, полагал Булгаков, Соловьев "является единственным, кто не только имел политические и философские созерцания относительно Софии, но приписывал себе еще и личные к ней отношения, принимающие эротический характер, разумеется, в самом возвышенном смысле"[6]. Единственным, исключая Данте.

Личный аспект, отсутствующий у других певцов Вечной Женственности, - Гете, Лермонтова, Полонского, Шелли ... безусловно сближает Соловьева с автором "Комедии". Но чем или кем была для него "Вечная Жена", каким содержанием наполнялась в художественном сознании Соловьева эта сложная мифологема? Ее поэтический смысл открылся ему прежде всего - прежде, нежели религиозная или философская суть. Отвечая на неизвестное, к сожалению, письмо Д.Н.Цертелева, Соловьев, тогда почти юноша, сообщал: "С замечаниями же Вашими относительно "das Ewigweibliche"** я вполне соглашаюсь, хотя с другой стороны, должен признать и ту печальную истину, что это Ewigweibliche несмотря на свою очевидную несостоятельность, тем не менее, по какой-то фатальной необходимости, zieht uns an*** с силой неодолимою"[7]. Несостоятельность "софийных" упований осознавалась разумом, еще свободным от религиозно-философских убеждений мистического толка, но воображение художника

*Беатриче Блаженная (итал.).
**"Вечноженственное" (нем.).
***Влечет меня (нем.).

уже было увлечено мифом о Вечной Женственности. Почти с первых стихов "софийная" ситуация стала определяющим моментом философской лирики Соловьева[8]. И лишь позже экстатические переживания, волновавшие его с самого детства, легли в основу мистико-философских построений, в которых оформилось понятийное содержание Софии, Души Мира[9].

Полной ясности в употреблении Соловьевым понятий "София" и "Душа Мира" нет. Иногда он приравнивает их, а порой, стремясь избавиться от пантеизма, усматривает в Душе Мира противообраз Софии[10]. Подобную непоследовательность у Соловьева прослеживал К.В.Мочульский. В "Чтениях о Богочеловечестве", указывал он, София определяется то как Душа Мира, то тут же утверждается, что Душа Мира не сама София, а только носительница, среда и основа ее реализации. София же - ангел-хранитель, покрывающий своими крылами всю тварь, борющуюся с адским началом за обладание Мировой Душой[11].

В учении о Софии Соловьев продолжил древнюю традицию как восточной, так и западной христианской мистики. Известно, что в Древней Греции термин София (Премудрость) - отвлеченное умозрительное понятие. В иудаистических и христианских религиозно-мифологических представлениях София - это олицетворенная мудрость божества. В позднебиблейской дидактической литературе она представала девственным порождением верховного отца и в отношении к Богу мыслилась как демиургическая, мироустрояющая воля. У греческих отцов церкви, в частности у Оригена, София - это "бестелесное бытие многообразных мыслей, объемлющее логосы мирового целого", и в то же время "одушевленное и как бы живое"[12]. У них, писал Е.Н.Трубецкой, впервые наблюдается, хотя и в несовершенной наивной форме, то "сочетание библейского понятия "Премудрости" с платоновским учением о "мире идей", которое впоследствии перешло к Соловьеву"[13].

У немецких мистиков, а точнее, у одного из самых видных представителей западноевропейской софиологии Я.Беме, София оказывается "Вечной Девственностью", "Девой Пре-

мудрости Божией". Она - "Великая тайна бытия Божия" и "наглядность Божия", в которой открывается единство всего сущего[14]. Согласно Беме, Божественная Премудрость заключает в себе те "образ и подобие", в соответствии с которым сотворен человек и которые образуют его идеальную суть[15]. В XIX веке это миросозерцание было усвоено и развито Ф.Баадером. Софию он воображал как мир первообразов, как истинное и вечное человечество. Баадер оказал сильнейшее влияние на иенских романтиков, и прежде всего на Новалиса[16].

От немецких мистиков символ Софии был воспринят Гете. В его понимании София символизирует мировую меру бытия. Фауст, не удовлетворенный чистым интеллектуализмом и пребывающий в глубоком внутреннем одиночестве, находит избавление в духовно-телесном идеале, в котором сняты противоречия между рассудком и чувством и устранены помехи к общению[17].

Продолжая тысячелетнюю традицию, Соловьев, как православный теоретик религии, тяготел к древнерусским софийным представлениям[18], хотя и признавал, что учение немецких мистиков выражает собой тот же религиозный опыт, который свойствен ему, его созерцаниям Софии[19]. В одной из поздних работ - "Идея человечества у Августа Конта" он писал, что "древний культ вечноженственного начала" имеет свою историю в русской иконографии и храмовом зодчестве, где образ "Софии премудрости Божией" то сближается с Христом, то с Богородицей, тем самым не допуская полного отождествления ни с ним, ни с нею..." (IX, 188). Согласно древнерусским представлениям, отмечал Соловьев, София - это "истинное, чистое и полное человечество, высшая и всеобъемлющая форма и живая душа природы и вселенной, вечно соединенная и в повременном процессе соединяющаяся с Божеством и соединяющая все, что есть" (IX, 188). Знаменательно, что такое содержание Софии философ приравнивал к смыслу Великого Существа, (Grand Etre), "наполовину почувствованного и осознанного Контом", который полагал, что "объективно Великое Существо есть такое же внешнее каждому из нас, как и другие реальные существо-

вания, тогда как объективно мы составляем его часть, по крайней мере в уповании <...> Великое Существо не есть Олицетворенный принцип, а Принципиальное Лицо, или Лицо-Принцип, не олицетворенная идея, а Лицо-Идея" (IX, 186).

В соловьевском рассуждении о Великом Существе у Конта любопытно указание на личностное бытие "Grand Etre", но еще интереснее следующее суждение Соловьева: "Само собою напрашивается сближение между Контовою религией человечества, представляемого в Великом Существе женского рода, и средневековым культом Мадонны" (IX, 186).

Упоминание о средневековом культе Мадонны адресует нас к тем временам, когда "плотское ощущение одухотворилось до самых отвлеченных привязанностей, возводясь под конец к какому-то общему началу, которым все зиждится в мире"[20]. Экскурс в эти времена немыслим без обращения к Данте, недаром именно его стихами А.Н.Веселовский, автор процитированных строк, иллюстрирует средневековую мысль о сакральном содержании любви. "Эту любовь, - пишет он, излагая эротические теории романистики XIV века, - создатель, по своей благости, даровал человеческой природе преимущественно перед всеми другими (страстями. - *А.А.*), какие только соединяют материю с субстанциальной формой ..."[21]

Идеи Соловьева, высказанные им в одной из программных работ - "Смысл любви", весьма созвучны такому суждению. Он писал, что "истинная любовь есть нераздельно и восходящая и нисходящая (amor ascendens и amor descendens)*, или те две Афродиты, которых Платон хорошо различал, но дурно разделял. Для Бога Его другое (т.е. вселенная) имеет от века образ совершенной женственности. Но он хочет, чтобы этот образ был не только для Него, но чтобы реализовался и воплотился для каждого индивидуального существа <...> В половой любви, истинно понимаемой и истинно осуществляемой, эта божественная сущность получает средство для своего окончательного крайнего воплощения в индивидуальной жизни человека, способ самого

*Любовь восходящая (лат.) и любовь нисходящая (лат.).

глубокого и вместе с тем самого внешнего реально-ощутимого соединения с ним" (VII, 46).

В этом рассуждении улавливаются отклики не только дантовского воззрения на истинную любовь, но и отзвуки платоновских идей об Эросе как образном воплощении энергии, соединяющем мир бытия и небытия, знания и незнания, идеала и осуществления. Пребывая посередине, бог любви заполняет пространство между земным и небесным и связует миры внутренней связью (Платон. "Пир", 202, Е.). Вместе с тем учение Соловьева о смысле любви кардинально отличается от философии Эроса у Платона. Как известно, Соловьев различал три периода в развитии мировоззрения античного философа. Первый - это эпоха отрицательного идеализма, когда под влиянием смерти Сократа Платон пришел к убеждению, что мир "не-сущего" лежит во зле и нет никакой связи между феноменальным и идеальным мирами; истинный философ должен искать свободу и достоинство в отчуждении от всего практического и житейского, в отрешении от мира чувственных вещей, и его призвание заключается в созерцании подлинно сущего.

Во второй период Платон создает учение о любви. По его мысли - Эрос связует два мира, он соединяет в себе чувственную природу с идеальной. Его низшее явление обнаруживает себя в рождении тел, чем увековечивается смертная природа растений и животных. Высшее же явление Эроса в добродетельных и действительно философских душах также пробуждает их к рождению, но не в смертном бывании, а в красоте и бессмертии. В трактовке Соловьева этот период означал переход Платона от отрицательного идеализма к положительному и вызывал у него наибольшее сочувствие, но он полагал, что самому Платону осталась неясной сущность рождения в красоте и бессмертии, т.е. Платон не смог разгадать тайну слияния чувственной природы с идеальной. Очевидно, заявлял Соловьев, в понятии духовного рождения, аналогичного физическому, древнегреческий мыслитель дошел до предела античного миросозерцания и, несмотря на свою гениальность, был не в силах перейти этот предел. Он не пошел, да и не мог пойти далее "мысленного" преодоления

противоположности между двумя мирами и, "забыв свое собственное сознание, что Эрос "рождает в красоте", то есть в ощутительной реализации идеала" (IX, 231), оставил его рождать только в умозрении. Путь коренного преобразования, духовного перерождения человечества, путь "воскрешения смертной природы к вечной жизни остался для Платона открытым" (IX, 235).

Несмотря на то, что платонизм был одним из бесспорных источников философии Соловьева и наиболее близкий ему тип мышления, христианская сущность соловьевского мировоззрения в полной мере сказалась на отношении русского философа к эротическому учению своего великого предшественника. "Немощь и падение "божественного " Платона, - писал Соловьев, - важны потому, что резко подчеркивают и поясняют невозможность для человека исполнить свое назначение, то есть стать действительным сверхчеловеком одною силою ума, гения и нравственной воли - поясняют необходимость настоящего существенного богочеловека" (IX, 241).

Именно в христианизации платоновского Эроса Соловьев искал способ преодоления созерцательного дуализма античного мыслителя. Его философия любви строилась на основе христианской антропологии и опиралась на христологию*, свидетельствующую о благих потенциях человека и грядущем богочеловечестве. Истинный смысл любви представлялся ему как откровение в индивидуальном и эмпирическом лице Вечной Женственности - личностного образа всеединства. В верующей любви Соловьев видел путь, на котором "каждый мог стать живым отражением абсолютного целого и самостоятельным органом всемирной жизни" (VII, 14). Нравственно-творческий пафос его идеалистического учения был направлен на "превращение смертного в бессмертие, восприятие временного в вечное" (VII, 40), на "утверждение человека в абсолютной сфере" (VII, 43). Соловьев был убежден, что лишь заблуждением людей и греховностью жизни можно объяснить, что "свет любви ни для кого не

*В христианской мифологической системе Иисус Христос – богочеловек, вмещающий в единстве своей личности полноту божественной природы и всю конкретность конечной человеческой природы.

служит путеводным лучом к потерянному раю" (VII, 29).

В теории любви Соловьева земная коллизия имела "небесное" продолжение, как и в любви Данте. Возвышенная духовная страсть Данте, пронизывающая все миросозерцание зрелого поэта, писал русский историк западного средневековья И.М.Гревс, родилась из юношеского увлечения живою Беатриче, проникнутого неповторимо-своеобразной чистотой и одухотворенностью, и достигла полного раскрытия в любви к Богу. Связью между таким "земным" началом и "небесным" завершением становится преображенная Беатриче. Из земной женщины, дамы сердца, прекраснейшей и благороднейшей, отмечал Гревс, она превращается в святую и "конечным образом - символ Софии Премудрости Божией, соединяющей творение с творцом"[22].

В этом рассуждении особо примечательны слова о Софии, хотя в целом замечание Гревса отражает общепринятую точку зрения на роман Данте с Беатриче, каким он предстал в "Божественной Комедии", а еще ранее - в "Новой Жизни". Отношение поэта к возлюбленной, писал, например, А.М.Эфрос, "принимает вид религиозного культа: у Данте как бы существует собственная "святая троица" - Христос, Богоматерь и Беатриче, причем последняя является его связью с первыми, все идет через нее и от нее"[23].

Это значение Беатриче соответствует содержанию образа Софии, каким он наделен в миросозерцании Соловьева. Если же учесть, что в "Комедии" Данте олицетворяет собой все человечество"*, то аналогия между Беатриче и Софией станет еще очевиднее. Для понимания сходства между ними важно обратить внимание и на имя дантовской героини. В "Новой Жизни" поэт рассказывает о "преславной госпоже" своей души, которую многие называли Беатриче, не зная, что "так и должно звать ее"[25]. Эти слова можно толковать следующим образом: знавшие ее имя (Beatrice) не догадывались; что она

*Данте говорил, что сюжет "Божественной Комедии", если исходить из буквального значения, – состояние душ после смерти; если рассматривать поэму с точки зрения аллегорического смысла – предметом ее является человек, то есть то, как в зависимости от себя самого и своих поступков он удостаивается справедливой награды или подвергается заслуженной каре[24].

"благодатная" (Beatrice)[26]. Вероятно, поэтому Беатриче и должен оплакивать не только Данте:

Кто слез не льет, о Дивной размышляя,
Тот сердцем камень, в том душа грязна.
Тот благостыни никогда не знает,
Тот помыслов высоких не вмещает,
Пред тем сокрыт навеки лик ея.
Вот отчего не ведал он рыданья![27]

И Данте, и Соловьев были убеждены, что благодаря верующей любви возможно просветление человеческого духа, его приобщение к трансцендентному миру. В "Новой Жизни" поэт пишет:

Любовь, твоя земная благодать
От неба происходит[28].

Лицезрение преображенной, ангелизированной Беатриче, ее трансцендентной красоты ведет к слиянию любви с мистической устремленностью к Богу. Мистика средневекового поэта, как и мистика Владимира Соловьева, связана с учением Платона об Эросе, воспринятом в духе Нового времени: ее религиозный характер несомненен, но по существу помыслы и Данте, и Соловьева ориентированы на ценности земной, а не ирреальной жизни. "О вы, что хуже мертвецов, - восклицал Данте, комментируя XXX баллату* о воплощении Премудрости в Прекрасную Даму, - вы, бегущие от ее дружбы, откройте глаза ваши и глядите: ведь прежде, чем вы были, она любила вас, налаживая и устрояя ваше становление; а после пришла к вам, приняв ваше обличье[29]. По его мнению, воплощенная в Прекрасной Даме Премудрость должна стать путеводителем в здешней жизни, имеющей собственное, независимое от небес значение[30].

Религиозность Соловьева тоже была осенена земными заботами. В реферате, прочитанном в октябре 1891 года на заседании Московского психологического общества, он, в частности, заявлял, что сущность подлинного христианства заключена не в вере в догматы, а в утверждении заповедей

*Жанр итальянской поэзии XIII века.

христианского учения как нормы действительности, как закона жизни[31].

Для Соловьева вера - это прежде всего предпосылка духовного перерождения человечества[32]. Об этом он размышлял еще в юности, когда началось его философское самоопределение. "Сознательное убеждение в том, что настоящее состояние человечества не таково, каким должно быть, значит для меня, что оно должно быть изменено, преобразовано... - писал он Е.К.Селевиной. - Я знаю, что всякое преобразование должно делаться изнутри - из ума и сердца человеческого. Люди управляются своими убеждениями, следовательно, нужно действовать на убеждения, убедить людей в истине. Сама истина, т.е. христианство (разумеется, не то мнимое христианство, которое мы все знаем по разным катехизисам), - истина сама по себе ясна в моем сознании, но вопрос в том, как ввести ее в общее сознание, для которого она в настоящее время есть какой-то monstrum - нечто совершенно чуждое и непонятное..."[33]

Знаменательно, что это признание предшествует "теоретическому" увлечению Соловьева Вечной Женственностью. Интерес к ней возник у молодого философа в размышлениях о "настоящем состоянии человечества". Он, как и Данте, был равнодушен к догматическому богословию. "В этой величественной системе религиозных истин, - писал Соловьев о традиционной теологии, - недостает свободного развития человеческого разума и богатого знания материальной природы, а между тем то и другое необходимо"[34]. А Данте, отстаивая независимость философской мысли от императора и церкви, утверждал право философа на "верховный и высочайший авторитет" (см.: "Пир", IV; VI, 5)*. Правда, поэт называл философию помощницей веры, но только в том единственном смысле, что "пламенники", зажженные мудростью, тоже "изничтожают врожденные, заложенные в нашей природе пороки" ("Пир", III; VII, 20).

Соловьев писал, что философия, совершенно автономная в сфере чистого знания, осуществляет "собственно человечес-

*Здесь и далее перевод "Пира" – И.Н.Голенищева-Кутузова.

кое в человеке", а так как в истинно человеческом бытии равно нуждаются и Бог и природа, то, следовательно, она служит и "божественному и материальному началу, вводя и то и другое в форму свободной человечности" (II, 413). Общественно-историческую задачу философии Соловьев видел в освобождении личности от всякого внешнего насилия через развитие духовности в человеке, что, по мнению мыслителя, и подготовило бы сознание к разумному принятию христианских ценностей (II, 411-412). Соловьев был убежден, что жизненный смысл философии состоит во внутреннем соединении человеческого разума со сверхчеловеческой всеединой Истиной. Такая точка зрения существенно расходилась с пониманием "истинной" философии отцами церкви. Истинная философия, полагали они, учит тому, что является "безначальным началом" всех вещей; она не пренебрегает тайнами веры, но всячески укрепляет их. Вера же, в свою очередь, является важным условием достижения знания[35]. Решительное расхождение соловьевских взглядов с этой концепцией подчеркивает и современный исследователь. "Понятийная философия, - пишет А.Ф.Лосев, - имела для Соловьева настолько самостоятельное значение, что, в сущности говоря, не нуждалась в авторитете веры"[36].

Итак, в увлечении Соловьева Вечной Женственностью сказалось в известной степени вполне осознанное желание изменить, "переродить жизнь изнутри". В статье "Смысл любви" он писал об увлекающей силе этого "божественного" образа: "Если неизбежно и невольно присущая любви идеализация показывает нам сквозь эмпирическую видимость идеальный образ любимого предмета, то, конечно, не затем, чтобы мы только любовались, а затем, чтобы мы силой истинной веры, действующего воображения и реального творчества преобразовали по этому <...> образцу несоответствующую ему действительность" (VII, 28).

Стремлением ко всеобщему нравственному и духовному очищению проникнута и поэма Данте. В "Божественной Комедии" он надеялся сказать о любимой "то, что никогда еще не говорилось ни об одной"[37]. Через любовь к Беатриче поэт постиг божественный свет "изначального Амора" - "Любви,

что движет Солнце и другие звезды" ("Рай", XXXIII, 145):

В том свете дух становится таким,
Что лишь к нему стремится неизменно,
Не обращаясь к зрелищам иным;
Затем, что все, что сердцу вожделенно,
Все благо - в нем, а вне его лучей
Порочно то, что в нем всесовершенно
("Рай", XXXIII, 100-105).

Быть может, сокровенный опыт Данте, его выстраданный путь к Беатриче и подсказал Соловьеву печальный упрек: "Свет любви ни для кого не служит путеводным лучом к потерянному раю". У обоих поэтов интуиция Эроса была "силой сердца", противопоставившей себя заведомо не должному и преходящему миру. Соловьев писал:

В царство времени все я не верю,
Силу сердца еще берегу,
Роковую не скрою потерю,
Но сказать "навсегда" не смогу[38].

Конфликт с миром переживался как личная глубокая драма, причем ее герой ощущал себя центром мироздания (см.: "Рай", XXXIII, 115-132) или мыслился философом "центром всеобщего сознания природы" (VII, 14), устроителем и организатором вселенной, "проводником всеединяющего божественного начала в стихийную множественность" (III, 150). Владимир Соловьев был уверен, что в "уме человека заключается бесконечная возможность все более и более истинного познания о смысле всего, а его воля содержит в себе такую же бесконечную возможность все более и более совершенного осуществления этого всеединого смысла в данной жизненной среде" (VIII, 229). Софийный пафос возводил возможности этой воли до крайнего предела: человеческое поверялось божественным, социальное - моральным, историческое - вечным, а певец Софии становился тем пророком, под которым подразумевался отнюдь не чудодейственный предсказатель, а "свободный деятель высшего идеала", чье служение вдохновлялось лишь "верою в истинный образ будущего" (VIII, 510).

"Истинный пророк, - заявлял Соловьев, - есть общественный деятель безусловно независимый, ничего внешнего не боящийся и ничему внешнему не подчиняющийся" (VIII, 509). В полном согласии с этим выношенным убеждением он писал:

Высшую силу в себе сознавая,
Что ж толковать о ребяческих снах?
Жизнь только подвиг, - и правда живая
Светит бессмертьем в истлевших гробах[39].

Действуя во имя истины и добра, Соловьев пытался поступком засвидетельствовать присутствие в окружающем мире "самозаконной" нравственности, соотносящей человека с миром безусловного и абсолютного[40]. "Для своей настоящей реализации, - полагал он, - добро и истина должны стать творческою силою в субъекте, преобразующею, а не отражающею действительность" (VI, 79). По Соловьеву, это немыслимо без свободы личности, "истинно-человеческое добро возможно только, когда человек приходит к нему сам, своею волею и сознанием принимает его" (VIII, 147). Соловьев говорил, что право свободы обусловлено самим существом человека и должно извне обеспечиваться государством, но мера осуществления этого права всецело зависит от степени духовного развития личности, от уровня ее нравственного сознания (VIII, 509). Человек, писал он, "свободен не только от своего материального бытия, он свободен и по отношению к своему божественному началу: ибо как становящееся абсолютное, а не сущее, он сам есть основание бытия своего" (II, 323).

Самозаконная нравственность была движущим мотивом в решимости Данте нарушить господний запрет, мощью поэтического гения преодолеть недоступную живым черту и, побывав в ином мире, поведать людям сокровенную истину. Утверждая, что только свободный выбор открывает путь к добродетели ("Пир", IV; XII, I)[41], Данте доказал, что подлинную свободу человек может заслужить лишь внутренним подвигом. Высокое достоинство личности он не представлял без сосредоточенной ответственности за судьбы мира. Он

Иллюстрация Гюстава Доре

верил в творческое воображение, "чей порыв могучий Подчас таков, что, кто им увлечен, Не слышит рядом сотни труб гремучей" ("Чист.", XVII, 13-15). В "Пире" Данте писал: "Я

Иллюстрация Гюстава Доре

отмечаю, что <...> наш разум не в состоянии подняться до некоторых вещей (ибо воображение лишено возможности помочь ему), как то до субстанций, отрешенных от материи..."

Иллюстрация Гюстава Доре

("Пир", III; IV, 9). Но недоступное для Данте-философа оказалось достижимо для Данте-поэта, так как силу поэтического видения "рождает некий свет небесный, Сам или

высшей волей источен" (XVIII, 17-18).

Примечательно, Соловьев в своей теории познания выше всего ставил непосредственное, интуитивное созерцание истины, которым, по его мнению, обладают художники и поэты[42]. В одном из ранних стихотворений Соловьев писал:

Природа с красоты своей
Покрова снять не позволяет,
И ты машинами не вынудишь у ней
Чего твой дух не угадает[43].

В "Критике отвлеченных начал" он утверждал, что теоретическое исследование основ человеческого духа приводит лишь к определению общих принципов и задачи истинного знания (II, 352).

Реализация же этих принципов и решение задачи выходит за пределы чистой теории, а потому и становится проблемой художественного творчества[44]. В своем заключении Соловьев исходил из представления о трех началах человеческого разума: научно-эмпирического, философско-аподиктического и религиозно-мистического. В акте истинного познания все начала, соответствующие коренным формам самопроявления человека - чувствованию, мышлению и воле, - взаимодействуют и сливаются благодаря глубинной интуиции, выступающей в роли интегратора человеческого разума. Ее суть может быть выражена только в художественном творчестве.

Этот вывод Соловьева созвучен дантовской концепции искусства, в котором автор "Божественной Комедии" видел средство приближения к потустороннему теоретически неосуществимому идеалу*.

Как к Данте, на помощь Соловьеву, устремленному к идеальному всеединству мира, являлась Муза. Поэзия превращала Софию в художественный, мифопоэтический образ, взывающий к нравственному воскрешению, к одухотво-

*Размышляя о "Божественной Комедии", Шеллинг замечал: "Жизнь и история, природа которых состоит в поступательном движении по ступеням, суть только очищение, переход к абсолютиому состоянию, Последнее присутствует лишь в искусстве, предвосхищающем вечность"[47].

рению повседневного опыта высшим смыслом бытия[45]. Обращаясь к Вечной Подруге, поэт писал:

Пусть тьма житейских зол опять нас разлучила
И снова счастья нет, -
Сквозь тьму издалека таинственная сила
Мне шлет твой тихий свет[46].

В духовном пересоздании жизни за искусством признавалось всеобъемлющее значение, и путь к красоте идеального мира мыслился как "преображение материи через воплощение в ней другого сверхматериального начала" (VI, 41). Искусство в своей тенденции к "рождению вселенского духовного организма" трактовалось как "свободная теургия"*, и Соловьев неоднократно утверждал, что было бы ошибкой принимать существующие пределы художественного действия за окончательные (VI, 34-35). В теперешней жизни, говорил он, красота, творимая в искусстве, есть только символ лучшей надежды, лишь предварение настоящей красоты, а между тем художник способен подняться на высшую ступень творчества, где эта надежда осуществится и ее осуществление станет фактом самой действительности. По мнению Соловьева, совершенная красота предполагает не только "отражение идеи от материи", но ее присутствие в материальном явлении. Таким образом, в своей окончательной задаче художественное творчество "должно воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, а и в самом деле, должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь" (VI, 90). Уже сейчас, замечал Соловьев, схватывая проблески вечной красоты в текущей действительности и продолжая их далее, искусство в величайших своих произведениях дает предощущение грядущей реальности и служит переходом, связующим звеном между настоящим и будущим. Именно в этом смысле оно и достойно называться вдохновенным пророчеством (см.: VI, 84).

Эти рассуждения, конечно, не повторяют дантовских воззрений на содержание и цели поэтической деятельности.

---

*Священнодействие (греч.).

Но по своему итоговому заключению, в котором обнаружено столь дерзкое стремление беспредельно расширить границы возможного для искусства и его средствами "пресуществить" преходящее в бессмертное, эстетическая программа Соловьева имела лишь единственный аналог в европейской культуре Нового времени. Только Данте пытался приподнять невидимую завесу между временем и вечностью. Его мистика, как и мистика Соловьева, зародилась в возвышенном вдохновении, и главная забота обоих касалась мирового порядка, зависимого, по их глубокому убеждению, от усилия и разума людей. Вместе с тем максимализм эстетики русского поэта-мыслителя еще более обнажал парадоксальность всей его идеалистической философии. Идея конкретного изменяющего жизнь знания отвлекалась от динамики социально-исторического бытия.

Сходство мифопоэтического содержания творчества Соловьева и Данте чутко улавливалось теми, кто ощущал себя восприемником их идей. Вячеслав Иванов, для которого русский философ наряду с Достоевским и автором "Комедии" был одним из учителей, подсказавших Музе Иванова "истинное и высшее назначение"[48], в свое время писал: "Значение Соловьева - поэта небесной Софии, Идеи Идей, и отражающей ее в своих зеркальностях Мировой Души - определяется и по плодам его поэтического творчества: он начал своею поэзиею целое направление, быть может эпоху отечественной поэзии. Когда призвана Вечная Женственность, - как ребенок во чреве, взыграет некий бог в лоне Мировой Души; и тогда певцы начинают петь. Так было после Данта..."[49]

Дантовская традиция, несомненно сыгравшая свою роль в развитии философского и поэтического мировосприятия Соловьева, была продолжена символистами. И прежде всех - Вяч. Ивановым.

ГЛАВА IX
"В МИСТИЧЕСКОЙ КУПАЯСЬ МГЛЕ..."
(Данте и Вяч.Иванов)

Вячеславу Иванову, одному из видных представителей русского символизма, в высшей степени был присущ восторг перед преданием великих эпох общечеловеческой культуры[1]. Не случайно его первая книга лирики названа "Кормчие звезды". В это заглавие, которое Вл. Соловьев, покровитель музы поэта[2], сравнил с "Кормчими книгами"[3], Иванов вкладывал совершенно определенный смысл: "Кормчие звезды" - это те светила, по которым "мореплаватель правит кормило своего корабля", это вечные и неизменные духовные ориентиры, сияющие над житейским морем в недостижимой высоте[4]. Писавшие об Иванове называли среди водителей его духа Диониса и Гераклита, Ницше и Бетховена, Новалиса и Байрона и никогда не забывали имена Данте и Достоевского. Эти два имени влекли поэта в течение всей его жизни[5].

Интерес Вяч. Иванова к Данте был на редкость глубоким. Он обращался к нему как к художнику сокровенных истин, чей творческий опыт должен обязательно учитываться при осмыслении задач "подлинного" символизма. Ассоциативные связи поэзии Иванова с Данте, дантовские реминисценции в его стихах и прямые ссылки на Данте в литературно-эстетических манифестах, переводы "Новой Жизни"[6] и "Божественной Комедии", курс лекций "Данте и Петрарка" в Бакинском университете[7] - все это действительно свидетельствовало о непреложном духовном авторитете

итальянского поэта у одного из вождей русского символизма. Известно, что символисты искали пути к большому искусству. "Истинный символизм, - писал Вяч. Иванов, - должен примирить Поэта и Чернь в большом всенародном искусстве"[8]. Ратуя за всенародное искусство, Иванов в то же время заявлял: "... мы индивидуалисты в сфере эстетической"[9]. В столь противоположных чаяниях - оставаться индивидуалистом и притом творить "сверхличное" искусство - неразрешимого противоречия для Вяч. Иванова не было и не могло быть, ибо его путь к "истинному" творчеству пролегал через мистику. Проникнутая пафосом самоискания, она была близка той, о которой исследователь средневековой культуры замечал: "Духовная работа мистика над собою состоит именно в том, что, углубляясь в постижение в себе человеческого начала, он развивает его в себе настолько, чтобы освобожденная от всего наносного, от всего, что, "входя в наши чувства", засоряет душу случайным и преходящим; личность, перестав быть индивидуальностью, претворилась в чистый тип, в образ и подобие божества, чтобы в ней in concreto*, но со всей полнотой реализовалось понятие человека"[10].

По мнению Иванова, подобный пафос самоискания и должен был привести к искусству, на знамени которого значились слова "святыня и соборность"[11]. Кто проникся этим пафосом, писал Иванов, тот уже не знает личного произвола: он погружается в целое и всеобщее и, говоря о себе, непосредственно говорит народную душу[12]; его внутренняя свобода есть вынужденная необходимость возврата и приобщения к родимой стихии, и "как истинный стих предустановлен стихией языка, так поэтический образ предопределен психеей народа"[13]. При этом художник является не зачинателем, а завершителем; он не имеет иной задачи, кроме раскрытия самоутверждения народного, когда оно в определенном цикле уже закончилось. Именно поэтому монументальное бессмертие произведения такого искусства часто обеспечивается вне прямой связи зависимости от гения их непосредственных создателей, ибо, "когда заговорит музыка соборной души, не

*Конкретно (лат.).

скоро замирают ее отзвуки в соборной душе изменившихся поколений"[14]. Последним произведением большого "всенародного" искусства Иванов считал "Божественную Комедию"[15].

В развитии этой идеалистической концепции Вяч. Иванова наряду со средневековой мистикой заметную роль сыграло платоновское учение о познании, тесно связанное с учением о душе. В философии Платона душа бессмертна. Она причастна свободному от времени и не зависящему от изменений бытию. "Так если правда обо всем сущем, - говорил Платон, - живет у нас в душе, а сама душа бессмертна, то не следует ли нам смело пускаться в поиски и припомнить то, что мы сейчас не знаем, т.е. не помним?"[16] Подобные суждения легли в основу принципиальных положений работы Иванова "Поэт и Чернь". В ней, как и в статье "Копье Афины", разрабатывалась теория, призванная возродить символизм. Иванов писал: "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 вспоминает свою древнюю душу и восстанавливает спящие в ней веками возможности"[17].

Но Платон был только одним из учителей, за которыми в поисках подступа к большому искусству шел Вяч. Иванов. Философом был подсказан путь, а доказательством истинности и плодотворности этого пути служило творчество Данте. Рассказывая о странствии за пределы чувственно-предметного мира и о проникновенном созерцании идеальных сущностей, он в духе платоновского учения утверждал правдоподобие своих открытий:

Я в тверди был, где свет их воспринят
Всего полней; но вел бы речь напрасно
О видении вернувшийся назад;
Затем, что, близясь к чаемому страстно,
Наш ум к такой нисходит глубине,
Что память вслед идти за ним не властна.
Однако то, что о святой стране

Я мог скопить, в душе оберегая,
Предметом песни воспослужит мне
("Рай", I, 4-12).

В этом прологе к третьей части поэмы чрезвычайно важным для Иванова могло оказаться показание Данте, что "Божественная Комедия" - свидетельство поэта о своем внутреннем опыте. С точки зрения символиста, это и придавало дантовскому рассказу несомненную ценность и особую значимость, ибо созерцания подлинного художника "не просто аполлинийская сонная греза, но вещее аполлинийское сновидение"[18]. Недаром Данте полагал, что его "Комедия" - изволение самого апостола Петра ("Рай", XXVII, 66). "Превзойдя возвышением разума человеческие возможности", что казалось ему вероятным "по причине единой природы и общности человеческого ума с умственной субстанцией"[19], он расслышал неизреченные слова[20] и тогда высказал "похожую на ложь истину" ("Ад", XVI, 124).

В полном согласии с автором "священной поэмы" в понимании сокровенного содержания внутреннего опыта, где человек "находит свое предвечное волнение и делается страдательным орудием живущего в нем бога"[21], Вяч. Иванов с пафосом иерофанта* цитировал завещание Рихарда Вагнера:

Единый памятуй завет:
Сновидцем быть рожден поэт.
В миг грезы сонной, в зрящий миг,
Дух истину свою постиг;
И все искусство стройных слов -
Истолкованье вещих снов[22].

Так, по мнению Иванова, рождается миф - "образное раскрытие имманентной истины духовного самоутверждения народного и вселенского"[23]. Художник-мифотворец, полагал он, выявляет сверхприродную реальность и тщится "ознаменовать" ее символом[24]. Дело его не в сообщении новых откровений, но в откровении новых форм[25], ибо то по-

*Жреца (греч.).

Портрет Данте работы Данте Габриэля Россетти
Беатриче (рисунок к "Новой Жизни").
Художник Данте Габриэль Россетти

знание, уверял Иванов, какое мы черпаем из творений истинного искусства, - это познание о несказанных иначе, как на языке Муз, томлениях и предчувствиях Мировой Души[26].

Это суждение было сродни дантовскому пониманию искусства. Недаром раздумья Иванова над природой символического искусства привели его к созданию модели творческого процесса, в осмыслении которого центральная роль отводилась "Божественной Комедии", точнее, "опыту Данте". По этой модели художник в момент творческого акта удаляется в сферу, трансцендентную действительности, что ведет к освобождению от волевых с нею связей, пробуждению в творце интуитивных сил, равному духовному восхождению[27].

Кто путем отчуждающего восхождения, считал Иванов, поднялся до суровой пустыни, на отдаленном краю которой бьют родники истинной интуиции, тому могут открыться "сначала в некоей иероглифике, а затем в менее опосредо-

ванном лицезрении" начертания высших реальностей. Достижение пределов приносит художнику познание, что низшая реальность, от которой он восходил и к которой опять низойдет, не есть нечто сущее, по существу чуждое тому миру, который он ныне переживает. Художник уже знает сокровенные для простого глаза черты низшей реальности, какими она связуется и сочетается с иной действительностью, знает ее точки касания "мирам иным". И теперь для него самым важным становится правильное определение соответствий и соразмерностей между низшим и высшим, так как живая Земля находится в "изначальном и природном соотношении с высшими и реальнейшими правдами"[28]. Следовательно,

Он здраво судит о земле,
В мистической купаясь мгле[29].

Создавая эту теорию, Иванов руководствовался принципами религиозного сознания. Но под религией понималось не какое-либо определенное содержание культовых верований, а "обязывающая" форма самоопределения личности в ее отношении к миру как к "великому целому"[30]. Для Иванова в отличие от Брюсова и других, кто использовал символ "метод условной объективации чисто субъективного содержания"[31], символизм был не школой, а мироотношением. Начиная статью "Экскурс: о секте и догмате", он писал: "Итак, Данте - символист! Что же это значит в смысле самоопределения русской символической школы? Это значит, что мы упраздняем себя как школу"[32].

По мнению Иванова, символическое мироотношение предполагало в переживании художника "свободное и цельное признание реальных ценностей, образующих в своем согласии божественное всеединство последней Реальности"[33]. Оно порождало непереходимую грань между эстетикой символизма и эстетическими ересями, как называл поэт "идеи общественного утилитаризма" и концепцию "искусства для искусства". Правое эстетическое исповедание, утверждал он, имеет своим заданием не пользу, а тайну человека: "Человек, взятый по вертикали, в его свободном росте в глубь и высь" - единственное содержание искусства, вот

почему "религия всегда умещалась в большом и истинном искусстве, ибо Бог на вертикали человека"[34]. Но и в "Божественной Комедии" человеческая душа обнажается как будто по вертикали, в своих крайних пределах: от дьявола до божества, от Коцита до Эмпирея. В этом смысле замечательно проницательное наблюдение М.М. Бахтина над построением образа мира в "Комедии". Данте, писал он, "строит изумительную пластическую картину мира, напряженно живущего и движущегося по вертикали вверх и вниз. <... > Временная логика этого вертикального мира - чистая одновременность всего. <... > Только в чистой одновременности или, что то же самое, во вне временности может раскрыться истинный смысл того, что было, что есть и что будет, ибо то, что разделяло их, - время, - лишено подлинной реальности и осмысливающей силы. Сделать разновременное одновременным, а все временно-исторические разделения и связи заменить чисто смысловыми, в невременно-иерархическими разделениями и связями"[35] - таков формообразующий принцип мира в дантовской поэме.

Особенности этой временной конструкции объясняются представлением о неподверженном становлению, сакральном смысле бытия. В средневековом сознании история человеческой души мыслится изоморфной истории мира, которая, предполагается, уже известна и завершена: недаром возраст Критского старца символизирует человечество и его историю (см.: "Ад", XIV, 106-111). Мы, говорил Данте, находимся в предельном возрасте нашего века и с уверенностью ожидаем свершения небесного движения ("Пир", II, 13). При таком умозрении время всемирно-исторической драмы принадлежит богу, а человек рассматривается в рамках параллелизма и соотнесенности "малой" и "большой вселенной", земного и небесного бытия[36].

Нельзя сказать, чтобы подобные посылки были чужды "обновленному" религиозному сознанию Вяч. Иванова. Истинная мистика, убеждал он, всегда едина в своих достижениях и в своих познаниях сверхчувственной реальности[37]. Доверие к водительству Духа, о чем он писал в программной статье "Две стихии в русском символизме", определяло ха-

рактер и его стихотворного творчества, и его эстетики. Он не сомневался, что

Природа - символ, как сей рог. Она
Звучит для отзвука; и отзвук - Бог.
Блажен, кто слышит песнь и слышит отзвук.
("Альпийский рог")

Будущее представлялось Иванову как "абсолютное будущее религиозной эсхатологии*, не как историческое будущее, строимое самим человеком"[38]. Отсюда двухмерность и вневременные ритмы его поэзии. Размышляя о ней как об интуитивном познании и о символах, как средствах проникновения в тайну, он писал: "Поэзия-совершенное знание человека и знание мира через познание человека"[39]. В этой формуле вряд ли кто сыскал какую-либо ущербность, если бы ее автор не имел в виду "человека, взятого по вертикали", то есть его внеисторическое и внесоциальное содержание. По мнению Иванова, такой человек и был предметом "ознаменовательного" искусства средних веков, образец которого являла поэма Данте[40].

Однако ее художественный мир неизмеримо сложнее "ознаменовательной" поэзии. Продолжая разговор о формообразующих устремлениях автора "Комедии", Бахтин, например, отмечал: "... в то же время наполняющие (населяющие) этот вертикальный мир образы людей - глубоко историчны, приметы времени, следы эпохи запечатлены на каждом из них.

Отсюда исключительная напряженность всего Дантова мира. Ее создает борьба живого исторического времени с вневременной потусторонней идеальностью <... >, самая эта борьба и глубокая напряженность художественного разрешения ее делает произведение Данте исключительным по силе выражения его эпохи, точнее, рубежа двух эпох"[41].

Характеризуя мировосприятие художника-символиста, Иванов с особым тщанием трактовал тему о прикосновении души к "темным корням бытия"[42]. В его понимании это событие, совершающееся в глубинах мистического сознания,

*Учение о конце света (греч.).

личное по осуществлению и сверхличное по содержанию, должно утвердить художника в выявлении истинного бытия в относительном и изощрить интуитивное познавание, то есть внутреннее зрение, которое, вспоминал Иванов, Данте называл spiriti del yiso - духи глаз. В художественной практике и теоретических выступлениях поэта мысль о внутреннем зрении была одной из самых сущностных для программы нового искусства, пафос которого заключался в "откровении того, что художник видит как реальность в кристалле низшей реальности"[43]. Таким образом, концепция внутреннего зрения сочеталась у провозвестника новой современной ознаменовательной поэзии, принимавшего мир как "обличье страждущего Бога"[44], с "принципом верности вещам":

Вы, чьи резец, палитра, лира,
Согласных муз одна семья,
Вы нас уводите из мира
В соседстве инобытия.

И чем зеркальней отражает
Кристалл искусства лик земной,
Тем явственней нас поражает
В нем жизнь иная, свет иной...[45]

Это убеждение сопрягалось со средневековым понятием о внешней оболочке и внутренней истине[46] и приближалось к дантовскому пониманию многосмысленности искусства. Рассуждая о буквальном смысле, без которого "было бы невозможно и неразумно добиваться иных смыслов", Данте утверждал, что "в каждой вещи, имеющей внутреннее и внешнее, нельзя проникнуть до внутреннего, если предварительно не коснуться внешнего"[47].

Восторг второго зрения приводил к осознанию поэзии как символики "истинных" реальностей. При этом ставилась задача раскрыть природу слова как символа, где энергия выражения ощущается как тайнопись неизреченного и служит, таким образом, общепонятным начертанием внешнего и иератической* записью (или иероглифом) внутреннего

*Жреческой (греч.).

опыта [48]. Попытку теоретического решения этой проблемы поэт предпринял в статье "Мысли о символизме". Предметом размышлений стал заключительный стих "Божественной Комедии":

L'amor che move il Sole e l'altre stelle*

Если, говорил автор статьи, мой слушатель только зеркало, только отзвук, только приемлющий, если луч моего слова не обручает моего молчания с его молчанием радугой тайного завета; тогда я не символический поэт[49]. По его мнению, символист должен уметь исторгнуть из души слушателя сокровенную музыку, в которой звучащие извне мелодии вещего слова сливаются в одно восполнительное внутреннее слово.

Рассмотрим, писал Иванов, музыкальный строй дантовского стиха. В нем три ритмические волны, выдвинутые цезурами и выдвигающие слова: Amor, Sole, Stelle, ибо на них падает ictus**. Светлые образы Любви, Солнца и Звезд кажутся ослепительными вследствие этого словорасположения. Они разделены низинами ритма. В промежутках между сияющими очертаниями трех идей зияет ночь. Музыка стиха воплощается в зрительное явление. Созерцание звучащего свода влечет откровение: Любовь движет Солнце и другие звезды; "движет" - слово как таковое, оно слово λογος [50]. Так увенчивается Данте тройным певцом певучей власти: звука, образа и слова как такового. Душа наша в лад с космосом поет собственную мелодию любви и обретает в себе восполнительное внутреннее слово. В ней самой открывается вселенная: солнце и звезды, и созвучный гул сфер, движимых мощью собственного Движителя. Вот почему завершительный стих "Комедии" не только художественно совершенный, но и стих истинно символический[51].

Вместе с тем, продолжал Иванов, этот стих представляет собой синтетическое суждение[52], в котором к подлежащему-символу (Любовь) найден мифотворческой интуицией поэта действенный глагол (движет Солнце и звезды). Итак, писал Иваиов, перед нами мифотворческое увенчание символизма,

*Любовь, что движет Солнце и другие звезды (итал.).
**Ударение, акцент (лат.).

ибо здесь "священный глагол λογος обращается в слово μίθος [53].

Утверждая, что в заключительном стихе "Рая" все образы слагаются в миф[54], он повторял, что символизм связан с "целостностью" личности как самого художника, так и переживающего художественное внушение. Его идеи о мифотворчестве были призваны будить в людях мистическую жизнь, "легкими прикосновениями облегчить в других произрастание цветов внутреннего опыта"[55] и тем самым подготовить эпоху святого, соборного ознаменовательного искусства, в котором слово-символ станет магическим внушением, приобщающим слушателя к "коренным интуициям сверхчувствительных реальностей".

Более того, излагая мифопоэтическое содержание дантовского стиха, Иванов прибавлял: "Если б мы дерзнули дать оценку вышеописанного действия заключительных слов "Божественной Комедии" с точки зрения иерархии ценностей религиозно-метафизического порядка, то должны были бы признать это действие теургическим"[56].

В идеалистическом умозрении Иванова теургия означалась тем, что символ становился плотью, слово - жизнью животворящею и музыка - гармонией сфер[57]. Она определялась совершенно по-соловьевски: как " непосредственная помощь духа потенциально живой природе для достижения ее актуального бытия"[58]. Теургический принцип в художестве, толковал Иванов, есть принцип наименьшей насильственности и наибольшей восприимчивости. Художник утончит слух - и будет слышать, что говорят вещи, изощрит зрение - научится понимать смысл форм и видеть разум явлений. Нежными и вещими станут его прикосновения; глина сама будет слагаться под его перстами в образ, которого она ждала, и слова - в созвучия, предуставленные в стихи языка[59].

Рассуждая о теургическом искусстве, Вяч. Иванов не был свободен от сомнений в исторической осуществимости своих религиозно-эстетических чаяний - эти сомнения нашли воплощение в стихотворении "Игры". Вместе с тем Иванов полагал, что размышления о таком, пусть неосуществимом художестве помогают "осуществлению в нас нового религи-

озного сознания" и сохраняют свое значение в качестве внутренней нормы[60].

Относительно ж принципиальной возможности теургического искусства он заявлял, что заключительный стих "Комедии" служит примером "не раз уже провозглашенного отождествления истинного и высочайшего символизма <...> - с теургией"[61]. С ней связывал Иванов известное утверждение Достоевского, что "красота спасет мир"[62]. Как и Достоевскому, ему, вероятно, чрезвычайно импонировали заверения Вл. Соловьева, убеждающего себя и других, что человечество "знает гораздо более", чем до сих пор успело высказать в своей науке и своем искусстве"[63]. В стихотворении "Звездное небо" Иванов писал:

Сердце ж алчет части равной
В тайне звезд и в тайне дна:
Пламенеет и пророчит,
И за вечною чертой
Новый мир увидеть хочет
С искупленной красотой.

В сознании поэта имена Данте и Достоевского нередко оказывались в важной смысловой связи. В отличие от предшественников, сближавших русского писателя с автором "Комедии" по общему характеру изображения "страшного мира" или жанровым особенностям отдельных произведений[64], Вяч. Иванов видел в Достоевском соприродный Данте тип художника, пустынника духа, творца "катакомбного" искусства[65], где, говорил он, редко бывает солнце и только вечные звезды глянут порой через отверстия сводов, как те звезды, что светят Данте в одной из областей Чистилища[66].

Творчество Достоевского Иванов рассматривал как явление мистического реализма, то есть истинного символизма. Он убеждал, что внутренний опыт мировой мистической реальности основывается на ощущении девственного, как вселенской живой сущности, как Души мира. Реалист символический, говорил Иванов, видит ее в любви и смерти, в природе и живой соборности; она творит из человечества - сознательно или бессознательно для личности - единое тело.

В ее многих ликах реалист узнает единый принцип, обращающий "феномены в действительные символы сущего, воссоединяющий разделенное в явления, упраздняющий индивидуацию и, вместе, опять ее зачинающий, вынашивающий и лелеющий, как бы в усилиях достичь все еще неудающейся, все несовершенной гармонии между началом множественности и началом единства"[67].

По Иванову, ощущение связи с Душой мира - единственная религиозная форма самоопределения личности, при которой художник действительно способен стать творцом большого "гомеровского или дантовского искусства". Для этого самоопределения от него требуется "окончательная жертва личности, целостная самоотдача началу объективному и вселенскому или в чистой его идее (Данте), или в одной из служебных и подчиненных форм божественного всеединства, какова, например, истинная всенародность"[68].

Рассуждая о большом искусстве, поэт полагал, что в средние века оно как раз и существовало благодаря тому, что личность ощущала себя не иначе как в иерархии соборного соподчинения, отражавшего или обязанного отражать иерархическую гармонию мира божественного. Но, соблазнившись индивидуализмом, личность оторвалась от небесноземного согласия, что и определило эпоху Возрождения, характер новой европейской культуры, в том числе и романа, вплоть до наших дней. В течение нескольких столетий роман развивался как "референдум" самоцельной личности и в то же время оставался катакомбой, подземной шахтой, где "кипит работа рудокопов интимнейшей сферы духа, откуда постоянно высылаются на землю находки, новые дары сокровенных от внешнего мира недр..."[69].

Таким подземным художником, открывшим тайну самодовлеющей личности и личности, возымевшей переживание мировой мистической реальности, то есть Души мира, был в представлении Вяч. Иванова Ф.М.Достоевский. Под его пером, считал Иванов, роман уловил антиномическое сочетание обреченности и вольного выбора в судьбах человека и стал трагедией духа, ибо путь веры и путь неверия, по Достоевскому, два различных бытия, подчиненных каждое сво-

ему внутреннему закону. И при раз сделанном метафизическом выборе между ними поступать иначе в каком-либо отдельном случае невозможно и просто неосуществимо. Если первоначальный выбор совершился, то он уже неизменен, так как совершается он не в разумении и не в памяти, а в самом существовании человеческого "я", выбравшем для себя то или иное свойство. И только духовная смерть этого "я" может освободить от принадлежащего ему бытия веры или неверия: тогда человек теряет душу свою и забывает имя свое. Он продолжает дышать, но ничего своего уже не желает, утонув в мирской соборной или мировой воле. В ней он растворяется всецело, и из нее мало-помалу как бы собирается, осаждается в новое воплощенное "я", гость и пришелец в своем старом доме, в дождавшемся прежнего хозяина прежнем теле[70].

Этот возродительный душевный процесс, на утверждении которого зиждилась чистая форма Дионисовой* религии и который стал ядром мистического правоучения в христианстве, Достоевский умел, замечал Иванов, воплотить в образах внутреннего перерождения личности[71]. И здесь, уверял поэт, он мог опереться на собственный опыт: Достоевский экстатически испытал отторжение от своего "я", когда стоял на Семеновском плацу. В минуты ожидания смерти на эшафоте внутренняя личность упредила смерть и почувствовала себя живою и сосредоточенною в одном акте воли уже за ее вратами. Так личность была насильственно оторвана от феноменального и впервые ощутила сущность бытия под покровом видимости вещей...[72]. "Через посвящение в таинство смерти, - писал поэт, - Достоевский был приведен, по-видимому, к познанию <...> общей тайны, как Дант чрез проникновение в заветную святыню любви. И как Данту через любовь открылась смерть, так Достоевскому - через смерть - любовь"[73].

Эти строки отсылают к иносказательному смыслу "Vita Nova" - духовному перерождению героя, обязанному его любви к Беатриче. Прежний Данте должен умереть, чтобы духовно возродиться. Путь внутреннего очищения - через

*Дионис – вечно умирающий и воскресающий древнегреческий бог.

отторжение прежнего себя - приводит поэта к лицезрению вечного блаженства, его любовь перерастает в стремление к высшему благу и в чувство нераздельной связи с сокровенной сутью мира:

Над сферою, что выше всех кружится,
Посланник сердца, вздох проходит мой:
То новая разумность, что с тоской
Дала ему любовь, в нем ввысь стремится ...[74]

Идея любви и смерти, смерти и духовного обновления, характерная для философии автора "Vita Nova" и символизирующая для него сопереживание смерти и воскресения Христа в формах собственной жизни, была глубоко интимна и дорога для Иванова. "Люби, зачинай, умирай", - писал он, - триединая заповедь Жизни, нарушение которой отмщается духовным омертвением. Ибо любовь - Смерть, и начало - Смерть; и Любовь - Смерть, и Смерть - начало. "Не уставай зачинать, не переставай умирать", - вот что требует от человека Любовь, которая и в микрокосме, как в Дантовом небе, "движет Солнце и другие звезды"[75-76]. Аналогия между духовным перерождением Данте и внутренним переломом Достоевского утверждала Иванова в его мнении о миросозерцании и реализме, мистическом реализме русского писателя. Реализм Достоевского, говорил поэт, был его верою, которую он обрел, потеряв свою прежнюю душу[77].

Мистический реализм предполагал "прозрение в сверхреальное действие, скрытое под зыбью внешних событий и единственно их осмысливающее"[78]. Исходя из такого понимания творчества Достоевского, Иванов, как будто вслед за Данте, предлагавшим воспринимать "Комедию" в четырех смыслах, был склонен считать, что человеческая жизнь представлена в романах писателя в трех планах: внешне-событийном, психологическом и метафизическом. В первом смысл происходящего извлекается из паутинного сплетения событий, во втором - из переживаний: в этих двух планах раскрывается вся лабиринтность жизни и вся зыбкость характера; а в высшем - в завершительной простоте обнажается первопричина трагического существования человека. Это

царство верховной трагедии, где время как бы стоит, где встречаются для поединка бог и дьявол, где полем битвы служит душа человека, и он сам решает суд для целого мира - быть ли ему, то есть быть в Боге, или не быть, то есть быть в небытие. Вся трагедия обоих низших планов, заключал Иванов, нужна Достоевскому для сообщения и выявления этой глубинной трагедии конечного самоопределения человека[79].

Между тем поэт отмечал, что каждая ступень в произведениях Достоевского, каждый предыдущий план есть уже малая трагедия в себе самой, и если катастрофично целое, то и каждый узел тоже катастрофичен. Мы должны, писал Иванов, исходить до конца весь Inferno, прежде чем достигнем отрады и света в трагическом очищении[80]. Говоря об этом, он был убежден в гуманистическом воздействии "жестокой" музы Достоевского, которая, по его словам, поднимая со дна души ужас и сострадание, приводит всегда к спасительному очищению. Какое-то неуловимое, растолковывал он, но осчастливливающее утверждение смысла и ценности, если не мира и бога, то человека и его порыва, затепливается звездой в нашей от чего-то жертвенно отрешенной и тем уже облагороженной, что-то приявшей и в муках зачавшей, но уже этим оправданной душе. И так творчески сильно катартическое облегчение и укрепление, какими Достоевский озаряет душу, прошедшую с ним через муки ада и мытарства чистилища, что мы все уже давно примирились с нашим вожатым и не ропщем более на трудный путь[81].

Память о "Божественной Комедии" и здесь задавала образность и направление мысли Вяч. Иванова о Достоевском. Позднее свои статьи 1910-х годов "об этом человеке со светочем в руках"[82] он включит в сокращенном и модернизированном виде в итоговую монографию "Достоевский. Трагедия - миф - мистика"[83]. В одном из разделов книги, характеризуя религиозные взгляды писателя, Иванов даст развернутое сопоставление Достоевского с Данте. Он напишет, что оба художника стремились обратить жизнь на земле из состояния несчастья и ничтожества к состоянию счастья; оба искали путь к этой цели, оба вглядывались в глубочайшие бездны зла, оба сопровождали грешную и ищущую спасения

душу по трудным тропам ее восхождения, оба опытно знали блаженство божественной гармонии; каждый хотел показать своему народу его историческое задание в свете христианского идеала[84].

Эти утверждения позитивнее тех, которые характерны для дореволюционных статей поэта о Достоевском. Их смысл ближе к тому идеалу Данте, который провозглашается в пятнадцатой песне "Рая":

> Такой прекрасный, мирный быт граждан,
> В гражданственном живущих единенье (130-131).

Путь к нему ни для Достоевского, ни для Данте не был церковным, хотя и мыслился обоими как путь к богу. В их представлении божье заклятие человек должен и способен снять с себя на земле и земными средствами, ибо, как глубоко верил Достоевский, "человек есть целое лишь в будущем, а вовсе не исчерпывается настоящим"[85]. Что касается убеждений Данте, то и они не расходились с надеждой на жизнестроительную волю человека. Недаром Марко-ломбардец упрекал своих современников:

> Вы для всего причиной признаете
> Одно лишь небо, словно все дела
> Оно вершит в своем круговороте
> ("Чист"., XVI, 67-69).

Именно поэтому для обоих художников вина и возмездие были прежде всего понятиями нравственной философии. Ее-то Данте и считал исходным началом своей "Комедии", которая, по словам автора, была задумана "не ради созерцания, а ради действия"[86]. Даже топография Ада подчинена у поэта этическому принципу: степень вины определяет место, а следовательно, и меру возмездия в дантовской преисподней. Определение грехов главным образом не по помыслу, а по действию связано со стремлением Данте доказать, что "наказание таится уже в самом преступлении"[87].

Нравственным побуждением Данте ведом и в тот момент, когда отправляется к отверженным селениям, ибо

Так глубока была его беда,
Что дать ему спасенье можно было
Лишь зрелищем погибших навсегда
("Чист"., XXX, 136-139).

Его гонит ужас перед сонмом собственных заблуждений: "Так горек он, что смерть едва ль не слаще" ("Ад", I, 7). Это признание, и не только оно, служило поводом именовать "Комедию" эпопеей совести[88]. Ее герой и автор, действительно, как формулировал Стефан Цвейг, был страстотерпцем вины и искупления[89]. При встрече с Беатриче он переживает жесточайшее раскаяние:

Крапива скорби так меня сжигала,
Что, чем сильней я что-либо любил,
Тем ненавистней это мне предстало.
Такой укор мне сердце укусил,
Что я упал . . ("Чист"., XXXI, 85-89).

В этом плане неким подобием поэту вырисовывается трагическая фигура Родиона Раскольникова, утратившего на какое-то время грань между добром и злом[90]. Возрождение острого чувства различия между ними и есть, по Достоевскому, восстановление погибшего человека, которое немыслимо иначе, как через муки совести, через столкновение "с действительностью и логический выход к закону правды и долгу"[91]. И в самом деле, даже "восьмичасовые всенощные" на Афоне не могут спасти, например, Ставрогина, и он как к "последнему средству" прибегает к обнародованию своих преступлений, чтобы были люди, говорит он, "которые будут знать все и на меня глядеть, а я на них. И чем больше их, тем лучше"[92]. Попыткой пробудить раскаяние и совесть объясняется настойчивое стремление Николая Всеволодовича вновь и вновь будоражить себя образом изнасилованной им Матреши: "... я его сам вызываю, - исповедывается Ставрогин, - и не могу не вызывать, хотя и не могу с этим жить"[93].

В эпосе Достоевского пробуждение совести - это первые шаги восхождения человека к дантовскому небесному трону,
где все любовь,

Любовь к добру, дарящая отраду,
Отраду слаще всех, пьянящих кровь
"Рай", XXX, 40-42).

Это начало воскресения человека в человеке даже в том случае, если у подобного начала стоит смерть, как случилось со Смердяковым, Свидригайловым и тем же Ставрогиным. Вместе с тем идея духовного обновления отдельной личности перерастала у Достоевского, как, впрочем, и у Данте, в идею национального возрождения.. "Измениться в убеждениях, - утверждал он, - значит измениться во всей жизни"[94]. Остро и тяжело переживая неблагополучие современной жизни, Достоевский был убежден, что устраняется оно не силой, не установлением закона, а внутренним нежеланием каждого творить злое. Как ему казалось, это нежелание и должно, в конце концов, привести к гармоническому и справедливому обществу[95]. Он верил, что "Огонь благой любви зажжет другую" ("Чист.", XXXII, II). Высшее развитие личности, считал Достоевский, как раз и заключается в том, чтобы "человек нашел, сознал и всей силой своей природы убедился, что высочайшее употребление, которое может сделать человек <...> из полноты развития своего я, - это как бы уничтожить это я, отдать его целиком и каждому безраздельно и беззаветно ..."[96] Его христианский идеал был столь прочно заземлен и так далек от мистики, что это становилось труднопреодолимым барьером для тех, кто стремился мифо-символическое прочтение Достоевского представить несомненной истиной. Метафизическая защита личности в творчестве писателя, недаром был вынужден констатировать Иванов, долгое время оставалась незамеченной[97]. Не означают ли слова Иванова, что мистическая интерпретация произведений Достоевского встречала сопротивление самого литературного материала? Владимир Соловьев был безусловно прав, когда разводил религиозность писателя и его творчество. "Будучи религиозным человеком, - писал философ о Достоевском, - он был вместе с тем свободным мыслителем и могучим художником"[98].

Но обратимся к поэзии Вяч. Иванова. "Италия владеет мечтами поэта. Даже эпиграфы почти все итальянские"[99], -

писал Н.Гумилев, познакомившись с новой книгой поэта. Эти слова справедливы и по отношению к первому сборнику, где при свете "кормчих звезд" автор всматривался в "топографию запредельного мира"[100] и сквозь магический кристалл поэзии пробовал разглядеть "реальнейшее инобытие"[101]. Не случайно он всегда говорил о ней как о "вожде в разум истины <...> как о пути в область анагогического - анагогического в толковании Данте и средних веков, и не раз повторял стихи "Божественной комедии", которые он предпослал эпиграфом к одной из ранних поэм:

О voi ch'avete li 'ntelletti sani,
Mirate la dottrina che s'asconde
Sotto 'L velame de li versi strani* (Inf., IX, 61-63).

Стихи этой поэмы - "Сфинкс", опубликованной в первой книге лирики, были и в самом деле странные, а точнее, эзотерические. Античный миф о Сфинксе подвергся в терцинах Иванова модернистскому толкованию, субъективной мистической интерпретации. Эдип, утверждал поэт, разрешивший, как ему казалось, загадку Сфинкса, то есть загадку всего творения, словом "Человек" и объявивший Человека мерою всех вещей, заклял природу наложением на нее своей печати и вознесением над нею своего величия, иначе, заклял ее своим самообожествлением. В результате Сфинкс вошел в самого Эдипа, в его подсознание как "связанный и тоскующий хаос"[102]. Взгляд Сфинкса, его неразрешенный вопрос Эдип узнает в глазах Иокасты. Не затем ли, спрашивал Иванов, и ослепил он себя, чтобы не видеть этого взгляда?

По Иванову, Иокаста - все индивидуально и космически женственное, в ней вся тварь стенает и томится, ожидая откровения человека, которое ее освободит; это Душа Мира. Но человек, Эдип, не освобождает, он своей материи "не познал". Таково, заключает автор, отношение оторвавшегося от своих онтологических корней человеческого духа к Душе Мира: в зеркальном затворе уединенного сознания, построящего мир

*Пер. Вяч. Иванова: "О вы, чей разум здрав, учение зрите, под покрывалом стихов странных". – Кормчие звезды. С. 267.

по своему собственному закону, человек не постиг бытийственной сущности Души Мира. "Ни один бог и ни один смертный не снял с меня покрывала"[103], - вспоминал Иванов надпись на подножии кумира Саисской богини*.

По его мнению, человек, не постигший Души Мира, или божественного всеединства, лишен духовного зрения. "Единственно верный путь, - полагал поэт, - есть путь духа"[104]. Ориентирами читателя на этом пути и должны были служить эпиграфы, в том числе дантовские. Они предполагали создание таких предпосылок, которые бы побуждали воспринимать текст в свете поэтических символов, возникших на почве религиозно-исторического сознания средневековой культуры. Это был один из способов, с помощью которого стихам придавался эзотерический смысл, но он почти всегда применялся во взаимосвязи с другими, проецирующими текст на определенный культурно-идеологический фон. Так было уже в самом начале творческой деятельности Вячеслава Иванова.

Задолго до публикации первой книги стихов он написал поэму "Миры возможного", где изобразил сон, навеянный болезненным чувством ответственности за трагическую судьбу молодого ученого, неожиданно убившего человека, а потом покончившего с собой. Чувство вины родилось у Иванова из выношенного убеждения, что каждый, как говорил Достоевский, за все и за всех виноват. Это убеждение утверждалось представлением, свойственным, впрочем, и Достоевскому и Данте, что "все человечество - это один человек"[105]. "Кто в романе похож на безответственную жертву? - писал Иванов о "Преступлении и наказании". - Одна только Соня? Нет, и отец ее, и мачеха, и Лизавета. И не только они, а даже убитая старуха-процентщица и, наконец, сам убийца, который осужден или осудил себя на исполнение того, чего требует от него коллективная воля"[106].

Страшный, кошмарный сон в поэме "Миры возможного" - это не только ее композиционная форма, но и, как в "Божественной Комедии", развернутая метафора душевного

---

*Саис – древнеегипетский центр, место культа богини Нейт (Саисской богини).

состояния лирического героя. Именно в связи с этой функцией сновидения поэт избрал для эпиграфа неожиданные при первом чтении стихи "Чистилища":

E se pensassi come, al vostro quizzo,
guizza dentro allo specchio vostra image,
cio che par duro ti parrebbe vizzo*
(Purg.", XXV, 25-27).

Ужасы, приснившиеся лирическому герою, обнажают тайные лабиринты его души, которая в открывшихся ей безднах нашла свое собственное отражение. Герой потрясен, страдания и раскаяние становятся его искуплением. Поэма заканчивается стихами:

Я жаждал искупить мой грех сторицей!
И дух: "О плачь! Плачь в скорби безутешной,
Рыдай и рви власы, и смой проклятья
С души, без грешных дел в возможном грешной"[107].

Таким образом, как при нашем движении движется в зеркале наш образ, так в наших снах воплощается одно из наших возможных осуществлений. В этой аналогии заключается смысл эпиграфа. Кроме него, о "Божественной Комедии" напоминает визионерский характер "Миров возможного", бессказуемные обороты, строгие терцины стихотворения и, наконец, образ путника, который, как Вергилий, ведет поэта к истинному прозрению:

"Скажи, мой вождь! Бежав земного плена
И странствий и страстей подъяв немало,
Искуплена ль душа от власти тлена?"
И дух в ответ: "Глянуть в сии зеркала
Ей надлежит, да упадут пред оком
Последние земные покрывала.
Последний будет ей тот взгляд уроком.
Воззри ж и ты; насытясь правды медом,
Будь напоен ее полынным соком!.."[108]

---

*Иванов Вяч. Собр. соч. Брюссель, 1971. Т.1.С.669. Пер. Вяч. Иванова: "Если подумаешь, как при вашем движении движется в зеркале ваш образ, – то, что мнится, покажется тебе легким".

Помимо этих особенностей, общих для "Комедии" и "Миров возможного", примечательны сцены запредельного мира, явившиеся в поэме словно по ассоциации с дантовским адом:

Но развивались явственней картины
Дальнейших мест, где жатву вечной Жницы
Еще застал для горшей я кручины.

Увы, сколь многих жертв узнал я лица!
Я зрел их сонм, обвалом заключенный
В ущелий безысходные темницы.

Как рой теней, скитаньям обреченный,
Вдоль шатких стен искал он слепо двери -
И гроб обрел под глыбой отсеченной.

Спасенных горсть - не жалость о потере,
Гнал дикий страх под скал нависших своды.
Ползущих ниц давил обвал в пещере...[109]

"Ущелий безысходные темницы", "гнал дикий страх" и"рой теней, скитаньям обреченный" - все это вольные или невольные отзвуки "Ада", но главное, пожалуй, и не в них, а в более непредсказуемых подробностях рассказа:

Увы, сколь многих жертв узнал я лица!

Эта реплика звучит почти по-дантовски. Она возвращает в юдоль вечных мучеников горечь и боль земной жизни; она, как у Данте, оживляет страну кромешного мрака волнением пришельца из иного мира. И хотя никто не покрывается смертным потом и не падает навзничь, сраженный чужим горем[110], но на мгновение нескончаемые муки, словно в "Божественной Комедии" перестают казаться безличными и озаряются драматизмом отдельной судьбы.

"Миры возможного" вошли в сборник "Кормчие звезды", где образованность автора обнаруживалась как "мудрейший экстракт культуры"[111]. Книга полна исторических реалий, мифологических и литературных реминисценций. Вместе с эпиграфом они выполняли роль сигнальных светляков, способных озарять духовные интенции поэта светом "неизменных", как звезды, старых истин. Старых, но, полагал Иванов,

нестареющих. Вслед за Ап. Григорьевым он любил повторять завещание Гете: "Истина обретена давно и сочетала в одну духовную общину благородных"[112]. С этой гетевской мыслью связан дантовский эпиграф, предваряющий первый в творчестве поэта сборник стихов:

Poco parer potea li del di fori;
Ma, per quel poco, vedea io le stelle
Di lor solere e piu chiare e maggiori*
("Purg.", XXVII, 88-90).

По поводу сборника, в частности его эпиграфа, Ал. Блок писал: «Современный художник - бродяга, ушедший из дома тех, кто казался своими, еще не приставший к истинно своим, - приютился в пещере <...> Звезды - единственные водители; они предопределяют служение, обещают *беспредельную* (курсив Ал. Блока. – *А.А.*) свободу в час, когда постыла *стихийная* (курсив Ал. Блока, – *А.А.*) свобода поэта, сказавшего: "Плывем ... Куда нам плыть?"»[113].

Совершенно очевидно, что Блок распознал эзотерический смысл эпиграфа. Цитируя стихи одной из поэм, помещенной в книге "Кормчие звезды", -

Кличь себя сам и немолчно зови, доколе, далекий,
Из заповедных глубин: - "Вот я!" - послышишь ответ, -

он добавлял: "Это - самые темные глуби пещеры, но и первая искра грядущего. "Некто" обретает себя"[114]. По Блоку, а точнее, согласно Иванову, человек находит подлинного себя, погружаясь в заповедные глуби пещеры, то есть в глуби своего "я", где в процессе самопознания он приближается к "средоточию микрокосма"[115], и его "я", сливаясь с высшим "Я", объемлющим вселенную, выходит за пределы эмпирической личности и приобщается к вечному. Здесь-то, по мнению Иванова, человек и обретает "целокупную творческую свободу"[116], противополагаемую Блоком "стихийной" свободе индивидуалистического, или атомизированного, сознания; здесь раздельные "я" достигают соборного соединения

*Иванов Вяч. Кормчие звезды. С.1. Пер. Вяч. Иванова: "Немного извне (пещеры) доступно было взору; но чрез то звезды я видел ясными и крупными необычно".

благодаря мистическому лицезрению единой для всех объективной сущности[117], или той старой истины, которую, как казалось Вяч. Иванову, завещал Гете.

Сложные и содержательные связи эпиграфов со стихотворными текстами, а тем самым и эстетическими концепциями поэта[118], свидетельствуют о его чрезвычайно специфическом отношении к "Божественной Комедии". К этим эпиграфам примыкают и названия отдельных книг, а также некоторых стихотворений, так или иначе восходящие к дантовскому творчеству. Вряд ли, именуя книгу "Прозрачность", Иванов не имел в виду близкие и дорогие ему стихи "Комедии":

Здесь в тишину вонзи, читатель, зренье,
Покровы так прозрачны, что сквозь них
Уже совсем легко прикосновенье
"Чист"., VIII, 19-21)[19].

К поэме Данте восходит и заглавие стихотворения "Mi fuor le serpi amiche"*, которое посвящалось и адресовывалось Валерию Брюсову[120]. В ту пору Брюсов искал раздражающих ощущений, "провалов в бездны" и с упоением восклицал:

Но последний царь вселенной
Сумрак! Сумрак - за меня.

Этому демонизму и обязаны стихи, обращенные к Брюсову:

Ты в знойной мгле, где дух полыни, -
Сбираешь яды горьких нег[121].

"Дух полыни" или "дух тьмы" одолевали порой и самого Иванова. Он называл их люциферианскими, змеиными**. В стихотворении "Mi fuor le serpi amiche" он писал:

И я был раб в узлах змеи,
И в корчах звал клеймо укуса...[122]

---

*"Я был раб змеи" (итал.).

**Змея – символ владыки душ подземного царства.

Заглавие стихотворения указывало на контекст, в котором должны восприниматься эти стихи и в целом все сочинение. Его смысл раскрывался в перекличке с двадцать пятой песней "Ада", где продолжался рассказ о святотатце Ванни Фуччи, с которым Данте встречался в кишащем змеями седьмом рву преисподней:

По окончанье речи, вскинув руки
И выпятив два кукиша, злодей
Воскликнул так: "На, боже, обе штуки!"
С тех самых пор и стал я другом змей:
Одна из них гортань ему обвила,
Как будто говоря: "Молчи, не смей!"
Другая - руку ..... (1-7).

Стихи, адресованные Брюсову, были включены в сборник "Cor ardens" - "Пламенеющее сердце". Латинское название книги, как и подобные иноязычные, к которым питали пристрастие символисты, призвано указать на сакральную содержательность поэтического языка, обеспечить отчуждение его семантики от всего обыденного.

"Пламенеющее сердце" - сквозной символ книги, и, конечно, оно и реальное, и "сплошь отстоявшееся в культурных контекстах"[123], соотносящееся с различными культурно-мифологическими реалиями. Этот символ способен вызвать представления и о католической эмблематике барокко, когда религиозный культ включал особое почитание сердца Христа[124], и о теогонии орфиков*, по которой все люди носят в себе частицу божественного Диониса, вкушенную их предками[125]. В мгновения дионисийского экстаза это дает возможность ощущать биение мирового сердца, не искаженного содроганиями сердца в собственной груди.

Вместе с тем вполне допустимо, что сквозной символ сборника связан с текстом "Новой Жизни", где в аллегорическом видении поэту является Амур и со смирением дает его возлюбленной вкусить "пылающее сердце" самого Данте

---

*Орфики – религиозно-философская секта в Древней Греции. Мифический поэт Орфей считался создателем особой (Дионисовой) религии орфиков.

("Vita Nova", III). Почти буквальное совпадение с этим фрагментом "Новой Жизни", в частности с третьей строфой сонета третьей главы, обнаруживается в "Золотых завесах", одном из циклов книги:

И в сонной мгле, что шепчет безглагольно,
Единственная светится рука
И держит сердце радостно и больно ...[126]

В пользу этого предположения свидетельствует и посвящение, с которым печаталась первая часть книги "Cor ardens": "Бессмертному свету Лидии Дмитриевны Зиновьевой-Аннибал, той, что, сгорев на земле моим пламенеющим сердцем, стала из пламени свет в храмине гостя земли. "Ecce cor ardens"*[127] той, чью судьбу и чей лик я узнал в этом образе Мэнады, "с сильно бьющимся сердцем" - как пел Гомер, когда ее огненное сердце остановилось"[128]. Эти строки перекликаются с дневниковой записью Вяч. Иванова, рождающей еще более отчетливые ассоциации с "Vita Nova": "Лидию видел с огромными лебедиными крыльями, - писал после ее смерти Иванов, - в руках она держала пылающее сердце, от которого мы оба вкусили: она - без боли, а я с болью от огня. Перед нами лежала, как бездыханная, Вера[129]. Лидия вложила ей в грудь огненное сердце, от которого мы ели, и она ожила; но, обезумев, с кинжалом в руках, нападала в ярости на нас обоих и, прижимаясь к Лидии, говорила про меня: "он мой!" Тогда Лидия взяла ее к себе, и я увидел ее, поглощенную в стеклянно-прозрачной груди ее матери"[130]. Некоторые мотивы рассказа как будто повторяют мистические темы и самоубийственно обостренную чувственность сонета из третьей главы "Новой Жизни":

Уж треть часов, когда дано планетам
Сиять сильнее, путь свершили свой,
Когда Любовь предстала предо мной
Такой, что страшно вспомнить мне об этом:
В веселье шла Любовь; и на ладони
Мое держала сердце, а в руках

*"Вот пылающее сердце" (лат.).

Несла мадонну, спящую смиренно;
И, пробудив, дала вкусить мадонне

От сердца, - и вкушала та смятенно.
Потом Любовь исчезла, вся в слезах[131].

Внимание к подобным перекличкам корректирует восприятие и отдельных циклов - "Золотые сандалии","Любовь и Смерть", "Венок сонетов", "Спор" (поэмы в сонетах), – и всего сборника от начала до конца. Здесь автор вслед за Данте переносил любовную страсть в трансцендентный мир. И делал это не стихийно, а эстетически осознанно. Когда Иванов писал, что Данте через святыню любви был приведен к познанию общей тайны, то имел в виду и себя. Он полагал, что именно опыт большой любви вернул ему веру в трансцендентное бытие[132]. Посвящение в тайну "высшей реальности", которое мыслилось аналогичным духовному преображению автора "Новой Жизни", - недаром поэт писал о Лидии: "Друг через друга нашли мы каждый себя и более, чем только себя; я бы сказал: мы обрели Бога"[133], - и повлекло за собой дантовские мотивы в любовной лирике Иванова. Свойственная роману Данте атмосфера мифа и сна стала характерной принадлежностью стихов, адресованных Л.Д.Зиновьевой-Аннибал и тех, которые обращены к Маргарите Сабашниковой [134]. Летом 1908 года поэт помечал в дневнике: "42 сонета и 12 канцон должны, по меньшей мере, войти в мою будущую книжку "sub specie mortis"* по числу лет нашей жизни (Иванова и Зиновьевой-Аннибал. - *А.А.*) и лет жизни совместной"[135]. Запись знаменательная, если учесть роль, какую играло число в символике Данте. Семантизируя число сонетов и канцон, Иванов создавал свою собственную мифопоэтическую систему, типологичную сакрализованной, характерной для "Божественной Комедии" и "Новой Жизни". Познакомившись с первыми стихами книжки и, вероятно, с ее замыслом, М.Кузмин советовал ему написать "соединительный текст" по образцу "Vita Nova"[136].

Конечно, для Иванова была значима не только традиция

*Под углом смерти (лат.).

Иллюстрация Генриха Мюке

Данте, но и Петрарки. Его "Canzone in morte di Laura"* он избрал эпиграфом к циклу "Любовь и Смерть"[137]. Причем образ Лидии в этом цикле, как и Лауры у Петрарки, не претворялся в символ Высшего существа. Ни Лаура, ни Лидия не ангелизировались, их земная красота не приобретала сакральный, всецело небесный смысл[138]. Но, тем не менее, в канцонах и сонетах поэта царило настроение более родственное Данте, чем Петрарке. Оно с предельной краткостью выражено в поэме "Спор":

Тесна любви единой грань земная...[139]

Эта строка подразумевала перенесение любовной страсти в потусторонний мир. Однако если мистицизм Данте не лишал его чувства к мадонне человеческого величия и жизненной силы, то Вяч. Иванова мистика вела к эйфории, которая вытесняла подлинный драматизм. В дневнике 1909 года он записал примечательный разговор с М.В.Сабашниковой: "Сегодня вечером: - Почему не нравятся мои соиеты - не эстетически, а субстанционально? - Потому что вы в них бальзамируете"[140].

"Бальзамируя", Иванов не столько предохранял, хранил Лидию от забвения, сколько доводил чувство к ней до изощренных превратностей. Через неделю после разговора с Сабашниковой он занес в дневник запись о посещении праха Л.Д.Зиновьевой-Аннибал: "Погружая руки в землю могильной насыпи, я имел сладостное ощущение прикосновения к Ее плоти"[141]. Такие переживания и рождали, по-видимому, исполненные невероятной экзальтации, но "эстетически" безукоризненные стихи:

"Зловредный страж, завистник, соглядатай!"
Воскликнул я: "О Смерть, скупой евнух!
Ты видела сладчайший трепет двух
И слышала, что в нас кричал глашатай
Последних правд! Когда б, таясь, как дух,
Не тать была, а добрый ты пастух, -

*"Канцоны на смерть Лауры" (итал.).

Твоих овец ты б увела, вожатый,
Не разлучив, в желанные врата!
И на одной застыли б мы постели,
Она и я, к устам прижав уста;
И на костре б одном сердца сгорели,
И две руки единого креста
В борении одном закостенели"[142].

В "Cor ardens", где напечатан этот сонет, один из разделов книги также озаглавлен по-латыни - "Rosarium". В католическом обиходе "Розарий" соотносится с особой молитвой, соединенной с размышлениями о пяти "радостных", пяти "скорбных" и пяти "славных" таинствах богородицы, а сама Роза почитается атрибутом богоматери[143]. В стихотворении "Ad Rosam" Иванов писал:

Тебя Франциск узнал и Дант-орел унес
В прозрачно-огненные сферы.
Ревнуют к ангелам обитель нег - Пафос
И рощи сладостной Киферы[144].

В религиозно-мистическом знании Франциска Ассизского, его мистическом опыте роза, как известно, имела особенное значение[145]. В одном ряду с ней мыслилась и Небесная Роза Данте, где "божественное слово" приняло плоть ("Рай", XXII, 73-74). В экстатическом видении поэта она представала в виде огромной розы, лепестками которой были все души праведных, а высшей из них - Девой Марией. В XXXI песне "Рая" Данте сообщал:

Так белой розой, чей венец раскрылся,
Являлась мне святая рать высот,
С которой агнец кровью обручился (XXXI, 1-3).

С этой Небесной Розой поэта, как ее множественное или земное отражение, связана Роза Вячеслава Иванова, который, обращаясь к дантовскому символу, писал:

Но твой расцветший цвет, как древле отражен
Корней твоих земной отчизной:

Ты, Роза милая, все та ж на персях жен
И та ж под сенью кипарисной*.

В восприятии Вяч. Иванова Небесная Роза - это как бы Мировая душа. И потому в своем земном воплощении она всюду. Роза в стихах Иванова связывает воедино бесконечное число символов, сопровождая человека от колыбели через брак к смертному ложу, и является универсальным символом его жизни и здешнего мира[146]. В антологической эпиграмме "Паоло и Франческа" красная роза символизирует тайную любовь, приобретая дополнительные ситуативные значения стыдливости, нетерпения, восторга. В "Золотых сандалиях"[147] символика Розы, сопрягаясь с реминисценциями из "Комедии", осеняет своими значениями не только любовь Вяч. Иванова к Лидии, но и Данте к Беатриче:

Когда б я знал, что в темном море лет
Светила роз моих, дробясь, дрожали -
Отражены, как письмена скрижали,
Замкнувшем в медь таинственный завет.
Когда б я знал, что твой грядущий свет
Они за склон заране провожали,
Откуда тень за тению бежали
В угрюмый лес, где Беатриче нет:
Златых кудрей меж кипарисов черных
Печалию тех смугло-желтых роз
Я б не венчал! Земле моей покорных,
Я б алых роз искал ...[148]

В системе символов средневековой культуры смугло-желтая роза ассоциируется с золотом, которое, чтоб загореться чистым блеском, должно перегореть в истязующем и испытующем огне и очиститься в нем, как очищается "горящее" человеческое сердце[149]. Так в "цветочном коде" Вяч. Иванова

*Кипарис – символ смерти. – Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. С.160. У древних греков он связан с погребальным обрядом, и упоминание о Пафосе и Кифере – места культов Афродиты, чья эмблема и чей священный цветок Красная (земная) Роза, – в первой строфе (см. выше: "Тебя Франциск узнал...") имело тот же смысл противопоставления и соотнесения Небесной Розы с земной, что и в данной строфе.

смугло-желтая роза становится знаком скорби и блистательного мученичества. В "Золотых сандалиях" она соотносится со смертью Лидии. Как символ жизни, ей противостоит алая роза:

Разлукой рок дохнул, мой алоцвет
В твоих перстах осыпал, умирая,
Свой рдяный венчик ...

Продолжение сонета, -

. . . . . Но иного рая
В горящем сердце солнечный обет
Цвет на стебле ...[150] -

связано с темой единства жизни и смерти, характерной для "Новой Жизни" Данте.

Итак, земные отражения Небесной или Белой Розы, символизирующей ангельскую чистоту, девственность и духовность, приобретают в лирике Иванова самые разные значения. И хотя они не повторяют дантовского символа, но исходят из его смысла.

Влияние Данте на духовную жизнь поэта кажется очевидным. Оно было столь серьезным, что порой он собственную судьбу, неотъемлемую от его творчества, начинал рассматривать через мифопоэтические сюжеты "Божественной Комедии". Показательно, что, избирая название для своей последней книги, куда входили стихи "о памяти, богопознании, смерти", он долго колебался между "Чистилищем" и "Затворенным Раем"[151]. Вместе с тем его отношение к художественной и гуманистической культуре Данте, в которой он прежде всего искал принадлежащее мистическому средневековью, было, говоря его же словами, уже "омертвелой памятью, утратившей свою инициативность, не приобщающей нас более к инициациям отцов и не знающей импульсов существенной инициативы"[152].

Если творчество Данте явилось выражением мировоззрения переходной эпохи и тем самым проложило путь от прошлого к будущему, то апелляция Вяч. Иванова к монументальному преданию былой высокой культуры имела ре-

ставрационный характер. Он нуждался в традициях, которые бы повышали репрезентативность созидаемой им религиозной эстетики и служили фоном, обеспечивающим эзотерический план его лирике. Одна из них была связана с именем Данте, но в творческой практике Иванова, утверждавшего "субстанциональность" внутреннего религиозного опыта, она получила специфическое, одностороннее развитие. Дантовская идея антропоцентризма трансформировалась у русского поэта в идею "вертикального" человека, по отношению к которому все социально-историческое мыслилось деструктивным и внешним. Дантовская концепция искусства, где, по сути, беспредельными оказывались возможности именно художественного деяния, преломлялась в теорию свободного религиозного творчества, или теургию. Представлению о двух целях бытия противополагалась идея человеческого существования, означенного "мирами иными". Социальный и религиозный реформизм Данте подменялся доктриной "мистического анархизма".

Жестокие слова Блока: "В.Иванову свойственно миражами сверхискусства мешать искусству"[153] - таили в себе глубокую и несомненную правду.

Глава X
"... ОБОЖЖЕННЫЙ ЯЗЫКАМИ ПРЕИСПОДНЕГО ОГНЯ"
(Маргиналии Александра Блока)

Блок отдавался чтению Данте с увлечением и сосредоточенностью. Читая с карандашом в руках, он делал пометы на страницах "Божественной Комедии". Ими испещрена и работа Томаса Карлейля "Жизнь и произведения Данте". В русском переводе она помещена в том издании поэмы, которое находилось в библиотеке Блока[1].

Замечания поэта вызывают различные ассоциации с его статьями, стихами и воспоминаниями о нем его современников. Эти ассоциации закономерны, потому что, как правило, Блок отмечал у Карлейля то, что находило согласие с его собственными представлениями о Данте, что отвечало духу его творческих и человеческих устремлений. Например, в своей лучшей, как он сам считал, статье "О современном состоянии русского символизма" Блок писал: «"Искусство есть Ад. Недаром В.Брюсов завещал художнику: "Как Данте, подземное пламя должно тебе щеки обжечь"»[2]. Это важнейшее замечание Блока соотносится с его пометой на полях эссе Карлейля, помещенного в первом томе "Божественной Комедии". Прочтя у Карлейля - "Великая душа Данте, не находившая себе пристанища на земле, уходила все более и более в этот страшный другой мир"*, - поэт отчеркнул по-

*Возможно, "страшный мир" Карлейля подсказал Блоку название известному лирическому циклу.

следних четыре слова и против них написал: "Подземное пламя"[3]*.Он полагал, что между искусством и жизнью существует "Вечное и трагическое" противоречие, что подлинное искусство всегда открывает "иные миры" и "только оттуда измеряются времена и сроки. Художники, как вестники древних трагедий, приходят к нам, в разумную жизнь, с печатью безумия и рока на лице" (V, 424).

"Иные миры" были для поэта такой же реальностью, как для Данте чистилище, ад, рай. "Данте, - писал Карлейль, - так же мало сомневался в существовании болота Malebolge, в том, что оно лежит именно там со своими мрачными кругами, со своими alti guai** и что он сам мог бы все это видеть, - как мы в том, что увидели Константинополь, если бы отправились туда"[4].

Блок подчеркнул эти строки Карлейля вплоть до alti guai, что, естественно, не означало, будто он допускал существование описанных в "Комедии" царств, но без веры, подобно дантовской, поэт не мыслил истинного искусства. В письме к А.Н.Чеботаревской, сокрушавшейся, что журнал "Летопись" М.Горького ополчается против того, что дорого, против "мечты", он со всей определенностью противопоставил веру художника мечте, "не прошедшей сквозь страду жизни" (576). "Я думаю, - отвечал он писательнице, - что Вы меня совсем не знаете; я ведь никогда не любил "мечты", а в лучшие свои времена, когда мне удается сказать более или менее свое, настоящее, я даже ненавижу "мечту", предпочитаю ей самую серую действительность" (VIII, 451).

Нас не должны ввести в заблуждение слова о мечте в статье "О современном состоянии русского символизма", где поэт писал: "По бесчисленным кругам Ада может пройти, не погибнув, только тот, у кого есть спутник, учитель и руководительная мечта о Той, которая поведет туда, куда не смеет войти и учитель" (V, 443).

Блоковская фраза недвусмысленно отсылала к централь-

---

*По этой помете можно ориентировочно судить о дате маргиналий Блока. Вероятно, они сделаны не ранее 1908 года, ибо процитированные стихи Брюсова были впервые напечатаны в январском номере "Весов" за этот год.

**Громкие стенания (итал.).

ным персонажам "Комедии": Вергилию, Беатриче, Данте. "Руководительная мечта" о Вечной Женственности, о Прекрасной Даме была не мечтанием, а основанием "мистической философии" духа (см.: VII, 48). "Когда родное, - говорил Блок, - сталкивается в веках, всегда происходит мистическое"[5]. "В прежних столетиях я вспоминаю тебя" (VIII,321), - писал он Л.Д.Менделеевой.

Вчитываясь в статью Карлейля, Блок неизменно обращал внимание на те характеристики поэта, в которых Данте представал как "насквозь человек". "Без человека, - замечал Блок, - (когда в авторе нет "человека") стихи - один пар" (VIII, 417). "Насквозь человек" - так Андрей Белый аттестовал самого Блока. В дневнике 1921 года Белый отказывался называть его "гражданским" поэтом, но замечал при этом, что воздух стихов Блока - дух России двух последних десятилетий[6]. Этой записи созвучны строки одного из писем Блока. В декабре 1907 года он объяснял матери: "Моя тоска не имеет характер беспредметности - я слишком много вижу ясно и трезво и слишком со многим связан в жизни"(VIII, 221).

Эту неразрывную связь с жизнью он отмечал в Данте. "В жизни, - подчеркивал Блок слова Карлейля, - поэт прошел обычные ступени; он участвовал, как солдат, в двух компаниях и защищал флорентийское государство, принимал участие в посольстве и на тридцать пятом году, благодаря своим талантам и службе, достиг видного положения в городском управлении Флоренции"[7].

Размышляя об интересе Блока к общественной деятельности Данте, обращаешь внимание на письмо поэта Е.П.Иванову, которое датировано 1908 годом. Блок писал: "Между прочим (и, может быть, главное) - растет передо мной понятие "гражданин", и я начинаю понимать, как освободительно и целебно это понятие, когда начинаешь открывать его в собственной душе" (VIII, 253). Слова поэта как будто откликались на стихи Данте: "Мир жил бы скудно. Не будь согражданином человек".

"Ореол общественного" поэт полагал непременной чертой писателя, претендующего на звание потомка "священной

русской литературы" (V, 308). Но он настойчиво выступал против "чудовищной вульгаризации" тех ценностей, которые, по его мнению, составляли прерогативу искусства. Блок полагал, что противоречия жизни, культуры, цивилизации, являющиеся основным предметом искусства, сами по себе глубоко "поучительны и воспитательны" и что их разрешение не по зубам бойкой публицистике, что об искусстве должны бы говорить люди, "качественно отличающиеся от людей, говорящих о политике, о злобах дня" (V, 478), что в "трудный писательский путь нельзя пускаться налегке, а нужно иметь хоть в зачатке "Во Имя", которое бы освящало и питало творчество" (VIII, 378). Именно поэтому он в одно и то же время писал и о долге поэта, и о его тайной свободе (VI, 166), при которой только и возможны глубины духа и откровения. Недаром Блок выделил и подчеркнул в статье Карлейля слова Каччагвиды, сказанные Данте: "следуй своей звезде, ты не минуешь славной пристани!"[8]. Этот совет Блок помнил и не переставал веровать в его абсолютную неоспоримость: "чем лучше, - говорил он, - я буду делать свое одинокое дело, тем больший принесет оно плод" (VIII, 401).

Он был убежден, что гордость художника как раз и заключается в его умении, "отмахиваясь от дряни, вечно наползающей, делать то, на что способен и к чему призван" (VIII, 406).

Блок называл свои стихи "трилогией вочеловечивания": от мгновения слишком яркого света - через необходимый болотистый лес - к отчаянию, проклятиям, "возмездию" и ... к рождению человека "общественного" (VIII, 344). И на этом пути поэту оказывался чрезвычайно близок Данте, который, по удачному выражению Карла Фосслера, шел от индивидуального "я" к великому "Все"[9]. Стремление Блока "оставаться самим собой" (VIII, 205) и быть "самим по себе" (VIII, 205) диктовалось его убеждением, что он видит и слышит "то, чего почти никто не видит и не слышит" (VIII, 491). "Я не лирик"* (VIII, 344), - говорил поэт. Он полагал, что искусство рожда-

*Ср.: "В поэтическом ощущении мира, – писал Блок, – нет разрыва между личным и общим... в эпохи бурь и тревог нежнейшие и интимнейшие стремления души поэта также преисполняются бурей и тревогой" (VI, 83).

ется из "вечного взаимодействия двух музык - музыки творческой личности и музыки, которая звучит в глубине народной души" (VIII, 364). В его понимании музыка - это "духовное тело мира", она "предшествует всему, что обуславливает"[10]. Эти суждения Блока созвучны наставлению Карлейля и его замечанию о Данте: "Глубина, восхищенная страстность и искренность делают его музыкальным; всматривайтесь в вещи достаточно глубоко и вы повсюду найдете музыку"[11]. Позднее Блок напишет: "События идут как в жизни, и если они приобретают иной смысл, символический, значит, я сумел углубиться в них"[12].

"Музыкальность" Данте могла восприниматься Блоком как залог "цельного" знания, ибо музыка, по его мнению, есть сущность мира. Он пояснял: "Мир растет в упругих ритмах. Ритм задерживается, чтобы потом "хлынуть". Таков закон всякой органической жизни на земле - и жизни человека и человечества. Волевые напоры. Рост мира есть культура. Культура есть музыкальный ритм" (VII, 360). Из этого, естественно, формулировался вывод: "Поэт, это - носитель ритма. В бесконечной глубине человеческого духа, в глубине, недоступной для слишком человеческого, куда не достигается ни мораль, ни право, ни общество, ни государство, - катятся звуковые волны, родные волнам, объемлющим вселенную" (VII, 404). Не эти ли волны были доступны напряженному слуху Данте? "Вся мощь его духа, - отчеркивал Блок слова Карлейля, - сконцентрировалась в огненную напряженность и ушла в глубь"[13-14].

Блок считал, что неустанное напряжение внутреннего слуха, прислушивание как бы к отделенной музыке есть непременное условие писательского бытия (V, 370). Характер музыки, постигаемый умом, он связывал с Вечной Женственностью. "К середине мая, - вспоминал Блок мистические переживания юности, - звук с другого берега темнеющей реки кажется мне ее ответом" (VII, 349). Настроенность такого рода обостряла внимание поэта к тем замечаниям Карлейля, в которых он находил указание на знакомые ему психологические состояния. "Точно слабый звук флейты, - вчитывался он в размышления Карлейля о дантовской Франческе, - слы-

шится вам бесконечно слабый звук и проникает в самые тайники вашего сердца. Вы чувствуете в нем также дыхание вечной женственности - Della bella persona che mi fu tolta"[15].

Для Блока автор "Божественной Комедии" был из тех художников, из уст которых звучали призывы к "цельному знанию", синтезу, к gaia scienza (VII, 106). "Истинная мысль, - помечал он слова Карлейля, - возникает как бы из черного вихря"[16]. Поэт соглашался, что поэма Данте отнюдь не аллегория, а "возвышеннейшее воплощение христианского духа"[17]. По его мнению, музыкальность художника предполагала способность "измерять все события жизни с особой точки" (V, 403), улавливать и передавать "всемирное чувство, чувство как бы круговой поруки всего человечества" (VI, 370), "похищать непохищаемое у жизни" (VI, 109) и делать "как-то скучным разумный возраст человека" (VI, 109), творя из хаоса космос[18]. Аллегории, подобно эмпиризму, были для Блока симптомами утраты ритма и слуха, свидетельством "фальшивого пения", которое, по словам Карлейля, "мы всегда будем считать за пустой деревянный звук, за нечто глухое, поверхностное, совершенно неискреннее и оскорбительное"[19]. Поэт тщательно выделил эти рассуждения, а летом 1909 года пометил в своей записной книжке: "Чем более совершенствуется мой аппарат, тем более я разборчив - и в конце концов должен оглохнуть вовсе ко всему, что не сопровождается музыкой"[20].

Понимание Блоком дантовской поэзии разительно расходилось с восприятием "Божественной Комедии" Эллиса, Вяч. Иванова, Вал.Брюсова, Андрея Белого. Переводы Эллиса вызвали у него откровенное неприятие: "... статья Эллиса о Данте, - писал Блок, - была бы интересна, если бы прежде всего не прерывалась тщетными упражнениями в переводах из Данте и если бы Эллис не так часто впадал в истерику <...> Нервный мистицизм и Вечная Женственность не имеют ничего общего между собой" (V, 609-610). Поэту претил и "душный эротизм" стихов Вяч.Иванова; поклонение означало для Блока "стояние на страже, а не богему души". Дантовская мера искусства явственно присутствовала в

оценках Блока своих современников. "Почему все не любят Мережковского? - писал он. - Оттого ли, что он знает что-то, или оттого, что он не сходил в ад?"[21].

С недоумением встретил Блок восторженный отзыв об Эмиле Верхарне Андрея Белого. Белый назвал бельгийского поэта гениальным и сопоставил с Шекспиром и Данте*. "Гений, - заметил Блок, - прежде всего народен, чего нельзя сказать о Верхарне" (V, 643). В статье Карлейля он отчеркнул: "Не было бы ничего удивительного, если бы кто-нибудь стал утверждать, что его поэма ("Божественная Комедия" Данте. - *А.А.*) окажется самым прочным делом, какое только Европа совершила до сих пор ..."[22].

Дантовская поэма была для Блока произведением глубоко личного исповедального характера. Недаром его заинтересовало мнение Карлейля, что поэма Данте "как бы вылилась из раскаленного добела горнила души"[23], что всякое слово в ней далось страданием и тяжким трудом, что она написана "кровью сердца"[24]. Сам Блок считал: "Только то, что было исповедью писателя, только то создание, в котором он сжег себя дотла <...> только оно может стать великим" (V, 278). Этому замечанию сопутствуют мотивы "обожженного лица"; они почти неизменно возникали у Блока, как только его мысль была занята судьбой художника, посредника между "мирами иными" и земной, здешней жизнью:

Не таюсь я перед вами,
Посмотрите на меня:
Я стою среди пожарищ,
Обожженный языками
Преисподнего огня... (III, 84).

Образ дантовского Ада был связан в сознании Блока с размышлениями не только об искусстве[25], но также и об истории. «"Путешествие по стране, - писал он в статье "Немые свидетели" (1909), - богатой прошлым и бедной настоящим, - подобно нисхождению в дантовский ад. Из глубины обна-

*"Данте современности" назвал свою статью о Верхарне и Вал. Брюсов, вслед за французскими критиками М. и А. Леблон.

Маска Данте, переданная Лоренцо Бартолини Киркупу

женных ущелий истории возникают бледные образы, и языки синего пламени обжигают лицо. Хорошо, если носишь с собой Вергилия, который говорит: "Не бойся, в конце пути ты увидишь Ту, которая послала тебя"» (V, 390).

Любопытная перекличка Блока с Карлейлем обнаруживается в письме к С.А.Боголюбову, где поэт пишет, что гнет окружающей жизни помогает переносить только обладание "своей атмосферой". "Завоевать хотя бы небольшое пространство воздуха, - замечает Блок, - которым дышишь по своей воле, независимо от того, что ветер все время наносит на нас тоску или веселье, легко переходящее в ту же тоску, - это и есть действие мужественной, творческой воли" (VIII, 421). Возможно, что мысль о "небольшом пространстве воздуха" подсказана впечатлением Карлейля от портрета Данте кисти его современника Джотто ди Бондоне. Карлейль писал: "Лицо, нарисованное на этом портрете <...> Уединенное, нарисованное как бы в безвоздушном пространстве..."[26] Два последних слова у Блока подчеркнуты. Они были обозначением отсутствия того покоя и той воли, которые нужны

Портрет Данте с фрески Джотто

поэту для "освобождения" гармонии: "... нам необходимо равновесие, - говорил Блок, - для того чтобы быть близкими к музыкальной сущности мира" (VI, 102). В этом духе им воспринималась и гибель Пушкина. Пушкина, писал он, убила вовсе не пуля Дантеса. "Его убило отсутствие воздуха" (VI, 167). Так "безвоздушное пространство" противополагалось "тайной свободе", творческой воле художника. Поэт умирает, говорит Блок, потому что дышать ему уже нечем; жизнь потеряла смысл (см.: VI, 167).

В облике Данте, каким он представлялся внутреннему взору Карлейля и самому поэту, Блока привлекало противоречивое слияние суровости и сострадания. Еще в юности он писал: "Мышление антитезами неудовлетворительно, пропадает очень много тонкостей" (VII, 47). Читая Карлейля, Блок подчеркнул: "Кроткая эфирная душа смотрит на вас так сурово, непримиримо резко, нелюдимо, точно заточенная в толстую глыбу льда"[27]. Блок был единодушен с Карлейлем, заявлявшим, что человек, не знающий суровости, не может знать также, что такое жалость[28]. В его внимании к этой

стороне личности Данте было немало сокровенного, пережитого. Замечание Карлейля - "Я думаю, что если сердце мужчины питало в себе когда-либо жалость столь нежную, как жалость матери, так это было именно сердце Данте"[29] - можно было бы сделать и в адрес Александра Блока. "Блок, - писал, например, Андрей Белый, - последние годы перешел в категорию тех, кого я определяю, как "угрюмые люди" ... Но "угрюмые люди" не те, кто угрюм в своем ядре, а те, кто таят в себе как раз противоположное: в Блоке затаился нежный, ласковый, несколько беспомощный ребенок..."[30] Вероятно, в свидетели правоты Белого можно призвать всю жизнь и все творчество Блока.

Данте, говорил Карлейль, велик, как мир[31]. Эти слова были глубоко понятны Блоку. Он и сам был "вся вселенная, все прошедшее и грядущее и с избытком - все огни, какими горит она" (VII, 349).

Вместо заключения

Интерес к Данте в России обогащал и отечественную и мировую культуру. В "чужой" культурной среде "Божественная Комедия" открывалась читателю порой непредугаданными гранями. Дантовское слово обретало при этом живые связи с действительностью, прорастало на русской почве своеобразными философскими, эстетическими и художественными идеями. Они опровергали представление о Данте как преимущественно католическом поэте, поэте-мыслителе католической Европы, и свидетельствовали о принадлежности Данте всему миру. Вместе с тем "русский" Данте воплощал в себе необыкновенную отзывчивость национальной культуры на общечеловеческий опыт. Наиболее ярко это проявлялось в том, что "Божественная Комедия" переставала восприниматься как литературный памятник, и Данте становился современным своим читателям, их эпохе.

Несомненно, что подобная ситуация была бы немыслима без успехов европейской дантологии. Ее достижения успешно осваивали и развивали русские ученые С.Шевырев, А.Волконский, Ф.Лоренц, П.Кудрявцев, Ф.Буслаев, А.Веселовский, В.Лесевич, Н.Стороженко, Д.Петров... Замечательны заслуги в изучении и популяризации творчества Данте и лучшего в прошлом переводчика "Божественной Комедии" Дм.Мина. Комментируя поэму, он обращался не только к штудиям дантологов немецкой школы, но и соо-

течественников поэта - Л. да Понте, Дж.Вольпи, П.Вентури, П.Фратичелли, работам Дж. Скартаццини и прекрасно знал труды комментаторов давно минувших времен: Р. да Имола, К. Ландино, Б.Даниэлло, Бутти и других. Вслед за переводом Мина было опубликовано еще шесть полных переложений поэмы: Д.Минаева, Н.Голованова, М.Горбова, А.Федорова, О.Чюминой и В.Чуйко.

В отличие от Запада изучение Данте в России все же не стало самостоятельной отраслью академического литературоведения; по существу, лишь два русских имени, Шевырева и Веселовского, могут быть причислены к Олимпу европейских дантологов, да и в высшей степени художественный перевод поэмы принадлежит не Дм.Мину, а поэту нашего времени М.Лозинскому. Но это не значит, что у русской литературы не могло быть глубоких, плодотворных связей с творчеством флорентийца.

Возможно, отсутствие авторитетных стереотипов восприятия "Комедии" и послужило предпосылкой очень личностного, "непредвзятого отношения к поэме Данте, его судьбе и всему творчеству. Итальянский поэт был "прочитан" в свете проблем национальной культуры и, в частности, поэтому стал, как говорит Достоевский, "почти русской силой".

Вероятно, свою роль в освоении Данте сыграл и религиозный барьер. Католицизм итальянского поэта словно и не услышали в православной стране. Пожалуй, единственным исключением из русских писателей стали Эллис и Вяч. Иванов, который чутко реагировал на особенности художественного сознания Данте, обусловленные религиозным вероучением Запада. Других же волновали прежде всего нравственный пафос "Божественной Комедии" и ее универсализм, народные корни поэмы и эстетическое своеобразие дантовского космоса, художественная мощь образов "Ада" и спасительная идея любви.

Неукротимая свобода духа и чаяние братства, гражданская доблесть и жажда духовного преображения, мера скорби и мера ненависти, бытийственная философия и крестный путь через тернии к звездам - вот что было определяющим в "русском" Данте. При этом в поле зрения почти никогда не

вовлекались чисто филологические проблемы, ими занималась европейская дантология. Ее профессионализация нередко вела к утрате целостного художественного впечатления. "Комедия" рассматривалась как религиозная эпопея (Г.Гегель) или как "герметический" текст (Г.Россетти). Порой в ней видели законченное выражение философии католичества (Ф.Озанам) или сужали ее значение границами средневековой эпохи (Дж.Кардуччи). Правда, и на Западе, особенно в эпоху Рисорджименто, случались такие трактовки итальянского поэта, в которых предпочтение отдавалось ценностному содержанию поэмы. Ее автора называли "высоким страдальцем" (Дж.Байрон), "пилигримом вечности" (П.Шелли), но или политизировали образ поэта, или толковали его как предшественника Реформации.

Для русских же Данте был чаще всего поэтом справедливости в самом широком смысле слова. Этот образ осложнялся различными ассоциациями у декабристов и Герцена, А.Майкова и Дружинина, Гоголя и Вл.Соловьева, но именно он более других определял суть русского восприятия Данте. С этим образом автора "Божественной Комедии" читатели связывали высокую ответственность поэта за судьбы мира и готовность самоотверженно служить идеалу, осуществление которого обещало спасение человечества.

ПРИМЕЧАНИЯ

Глава I

1. См: Алексеев М.П. Первое знакомство с Данте в России // От классицизма к романтизму: Из истории междунар. связей рус. лит. Л., 1970. С. 6–62.

2. См.: Луппов С.П. Библиотека Лаврентия Горки // Луппов С.П. Книга в России в послепетровское время (1725–1740). Л., 1976. С. 274–276.

3. См.: Бутурлин М.Д. Записки // Рус. архив. 1897. Кн. 1, N 4. С. 634.

4. См.: Алексеев М.П. Указ. соч. С. 37–38.

5. См.: Библиотека В.А. Жуковского: Описание. / Сост. В.В. Лобанов. Томск, 1981. С. 130.

6. Это издание было в библиотеке А.С. Пушкина. См.: Модзалевский Б.Л. Библиотека А.С. Пушкина. Библиографическое описание. Спб., 1910. С. 217.

7. Тургенев А.И. Хроника русского. Дневники. М.; Л., 1964. С. 114.

8. Цит.: Неизданные письма иностранных писателей XVII–XIX веков. М.; Л., 1960. С. 254–255.

9. См.: Прокофьев В.Н. Гойя в искусстве романтической эпохи. М., 1986. С. 26.

10. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1955. Т. XI. С. 154.

11. См.: Жуковский В.А. О стихотворениях И.И. Козлова // Современник. 1840. Т. 18. С. 87–88.

12. См.: Каталог библиотеки П.Я. Чаадаева. М., 1980. С. 47.

13. См.: Маколей Т.Б. Полн. собр. соч. Спб., 1862. Т. 3. С. 370.

14. См.: Каталог библиотеки В.Ф. Одоевского. М., 1988. С. 233.

15. Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1984. Т. 18. С. 675.

16. Званцов К. Предназначенная к продаже библиотека // Сев. Пчела. 1858. N 253. С. 1065.

17. Литературное наследство. М., 1949. Т. 49–50. С. 372.

18. См.: Библиотека А.Н. Островского. Л., 1963. С. 59; Описание книг из библиотеки Некрасова / Предисл. и публ. Н. Ашукина // Лит. наследство. М., 1949. Т. 53/54. С. 383. О цензурных мытарствах Д.Е. Мина см.: Горохова Р.М. "Ад". Данте в переводе Д.Е. Мина и царская цензура // Русско-европейские литературные связи. М.; Л., 1966. С. 48–54.

19. Мин Д. Предисловие // Москвитянин. 1852. Т. 2, кн. 1, N 3, отд. 1. С. 4.

20. Цит.: Бэлза С. Брюсов и Данте // Данте и славяне. М., 1965. С. 85.

21. Лозинский М. К переводу Дантова "Ада" // Лит. современник. 1938. N 3. С. 98.

22.

См.: Либрович С.Ф. На книжном посту: Воспоминания, записки, документы. М.; Пг., 1916. С. 214–218.

23. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 1963. Т. 2. С. 531.

24. Цит.: Бэлза С. Указ. соч. С. 85.

25. Иванов Вяч., Гершензон М.О. Переписка из двух углов. Пб., 1921. С. 14.

26. См.: Pamela Davidson. Vyacheslav Ivanov's. Translation of Dante // Oxford Slavonic papers. Oxford, 1982. Vol. 15. P. 128–129.

27. Эллис. Vigilimus. М., 1914. С. 20.

28. См.: От Шуи до Оксфорда: (Воспоминания Е.А. Бальмонт) / Публ. Е.А. Гаспаровой // Встречи с прошлым. М., 1984. Вып. 5. С. 99.

29. См.: Журов П.А. Шахматовская библиотека Бекетовых-Блока / Публ. З.Г. Минц, С.С. Лесневского // Учен. зап. Тарт. ун-та. Тр. по рус. и слав. филологии. Тарту, 1975. Вып. 358. С. 408. См. также: Библиотека А.А. Блока: Описание / Сост. О.В. Миллер, Н.А. Колобова, С.Я. Вовина: Под ред. К.П. Лукарской. Л., 1984. Кн. 2. С. 256–257.

30. См.: Библиотека А.А. Блока; Описание. Кн. 1. С. 257.

Глава II

1. Сталь Жермена де. Коринна, или Италия. М., 1969. С. 110.

2. Батюшков К.Н. Соч.: В 3 т. Спб., 1886. Т. 3. С. 165.

3. Там же. С. 423.

4. Батюшков К.Н. Соч. Архангельск, 1979. С. 351.

5. См.: Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1937–1949. Т. 11. С. 220.

6. Письма П.А. Катенина к Н.И. Бахтину: Материалы для истории русской литературы 20-х и 30-х годов XIX века. Спб., 1911. С. 118.

7. Лит. газ. 1830. N 7. С. 285.

8. Катенин П.А. Размышления и разборы. М., 1981. С. 94.

9. Письма П.А. Катенина к Н.И. Бахтину. С. 52.

10. См.: Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М., 1968. С. 72.

11. Сын Отечества. 1822. N 21. С. 30–31.

12. Катенин П.А. Указ. соч. С. 90–91.

13. Там же. С. 89.

14. Там же. С. 91.

15. Там же. С. 92.

16. Там же. С. 145.
17. Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 437.
18. Там же. С. 222.
19. Кюхельбекер В.К. Письмо А.С. Пушкину. 20.X.1830. Динабург // Переписка А.С. Пушкина: В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 241.
20. Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи. С. 622.
21. Цит.: Эдвин Т. Заметки о лорде Байроне. Спб., 1835. С. 192.
22. Кюхельбекер В.К. Избр. произведения: В 2 т. М.; Л., 1967. Т. 1. С. 372.
23. Там же. С. 350.
24. Глинка Ф.Н. Избр. произведения. Л., 1957. С. 159–160.
25. Королева Н. В.К. Кюхельбекер // Кюхельбекер В.К. Избр. произведения. Т. 1. С. 47.
26. Кюхельбекер В.К. Избр. произведения. Т. 1. С. 372.
27. Там же.
28. "... трудно установить, – говорил Данте, – где находится высшая точка этой дуги; однако я полагаю, что для большинства людей она находится между тридцатым и сороковым годом жизни, и думаю, что у людей, от природы совершенных, она совпадает с тридцать пятым" ("Пир": IV, XXIII, 9–10).
29. Цит. по кн.: Переписка А.С. Пушкина. Т. 2. С. 242.
30. Там же. С. 421.
31. Кюхельбекер В.К. Избр. произведения. Т. 1. С. 361.
32. Там же. С. 653.
33. Там же. С. 360.
34. Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи. С. 456.
35. Кюхельбекер В.К. Избр. произведения. Т. 1. С. 435.
36. Гюго В. Предисловие к "Кромвелю" // Гюго В. Избр. произведения: В 2 т. М.; Л., 1958. Т. 2. С. 485.
37. Там же. С. 488. Для точности следует отметить, что с предисловием к "Кромвелю", с этим манифестом французского романтизма, Кюхельбекер ознакомился лишь в 1834 году.
38. Надеждин Н.И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 179.
39. Там же.
40. Там же.
41. Для Надеждина средневековая эпоха: XI–XVI века. См.: Там же. С. 182–185.
42. Там же. С. 204.
43. Там же.
44. Там же. С. 241.

45. Средний-Камашев И.Н. Несколько замечаний на рассуждение г. Надеждина "О происхождении, свойствах и судьбе поэзии так называемой романтической" // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: В 2 т. М., 1974. Т. 2. С. 413. Подобное суждение высказал ранее К.Ф. Рылеев в статье "Несколько мнений о поэзии". (Литературно-критические работы декабристов. М., 1978. С. 220).

46. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. М., 1983. Т. 2. С. 402.

47. Там же. Т. 1. С. 376.

48. Надеждин Н.И. Указ. соч. С. 253.

49. Это, конечно, не означает, что при анализе литературных явлений исторический подход чужд Полевому. Мысль об изменчивости искусства в связи с историческими условиями была одной из основ его критического метода. "Идеал, – писал он, – воспитывается обстоятельствами, духом времени..." (Московский телеграф, 1825. Ч. 6. С. 30). Данте и Байрон объединены Полевым по "философической" сути их творчества; то есть не по "соображению исторического века", а по "соображению философическому важнейших истин души человеческой" (Моск. телеграф. 1837. Ч. 37. С. 38).

50. Шатобриан Ф.Р. Опыт об английской литературе // Эстетика раннего французского романтизма. М., 1982. С. 225.

51. Шевырев С.П. История поэзии. М., 1835. Ч. 1. С. 90.

52. См.: Б-ка для чтения. 1836. Т. 15, N 4. Отд. 5. С. 51.

53. Шевырев С.П. Дант и его век // Учен. зап. имп. Моск. ун-та. М., 1834. N 7. С. 134.

54. Шевырев С.П. История поэзии. С. 93.

55. Там же.

56. Шевырев С.П. Дант и его век (продолжение) // Учен. зап. имп. Моск. ун-та. 1834. N 8. С. 372–373.

57. См.: Гулыга А. Шеллинг. М., 1982. С. 81.

58. См.: Философский энциклопедический словарь. М., 1983. С. 782.

59. В распоряжении Шевырева были записки иенских и вюрцбургских чтений Шеллинга: список А. Вагнера (1798–1799) и Расмана (1805). – См. об этом: Попов П.С. Состав и генезис "Философии искусства Шеллинга" // Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М., 1966. С. 5.

60. Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М., 1966. С. 106.

61. Там же. С. 45. Универсум – это мир, созерцаемый как целое в его неразложимости и нерасчлененности.

62. См.: Шевырев С.П. Дант и его век // Учен. зап. имп. Моск. ун-та. М., 1834. N 7. С. 130.

63. Там же. С. 131.

64. См.: Гулыга А. Философия искусства Шеллинга // Вопросы философии. 1982. N 6. С. 73.

65. Шевырев С.П. Дант и его век // Учен. зап. имп. Моск.

ун-та. М., 1834. N 7. С. 169.

66. Там же. С. 153.

67. См.: Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 17.

68. Шевырев С.П. История поэзии. С. 63.

69. Моск. телеграф. 1825. Ч. 4. N 13. С. 66.

70. Там же. 1832. Ч. 43. N 1/3. С. 386.

Глава III

1. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. (Юбилейное). М., 1947. Т. 2. Кн. 1. С. 469. Дальнейшие ссылки на это издание в этой главе даются в тексте с указанием тома, книги (римские цифры) и страницы.

2. См.: Alfieri Vittorio. Opere scelte. Milano, 1818. Vol. 3. P. 487.

3. См.: Кениг А. Очерки русской литературы. Пер. с нем. Спб., 1962. С. 101.

4. Георгиевский П.Е. Руководство к изучению русской словесности, содержащее общие понятия об изящных искусствах, теорию красноречия, критику и краткую историю литературы. В 4 ч. Спб., 1836. Ч. 4. С. 74.

5. Сталь Жермена де. Указ. соч. С. 110.

6. См. об этом: Благой Д.Д. Данте в сознании и творчестве Пушкина. // Историко-филологические исследования. Сб. статей. М., 1967. С. 237–246.

7. Гаспаров Б.М. Функции реминисценций из Данте в поэзии Пушкина // Russian literatura. Amsterdam, 1983. Vol. 14. N 4. P. 320–349.

8. См.: Б-ка для чтения. 1837. Т. 24. N 3, отд. 6. С. 7.

9. См. об этом: Томашевский Б.В. Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 156.

10. См. об этом: Цявловская Т.Г. "Храни меня, мой талисман..." // Прометей. 1974. Т. 10. С. 17.

11. См. об этом: Фомичев С.А. Поэзия Пушкина: Творческая эволюция. Л., 1986. С. 165.

12. См.: Тиме Г.А., Данилевский Р.Ю. Новый перевод "Евгения Онегина" на немецкий язык // Временник Пушкинской комиссии. 1980. Л., 1983. С. 152.

13. Цявловская Т.Г. Указ. соч. С. 18.

14. См. об этом: Лотман Ю.М. Роман в стихах Пушкина "Евгений Онегин". Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста. Тарту, 1975. С. 82.

15. На это обратил внимание П. Бицилли. См.: Бицилли П. Элементы средневековой культуры. Одесса, 1919. С. 152.

16. "Судьбы героев, – пишет о романе Лотман, – развертываются в сложном пересечении литературных реминисценций. Руссо, Стерн, Сталь, Ричардсон, Байрон, Констан, Шатобриан, Шиллер, Гете, Филдинг, Матюрен, Луве де

Кувре, Август Лафонтен, Мур, Бюргер, Геснер, Вольтер, Карамзин, Жуковский, Баратынский, Грибоедов, Левшин, В. Пушкин, В. Майков, Богданович, произведения массовой романтической литературы – русской и европейской – таков неполный перечень авторов литературных произведений, чьи тексты составляют фон, в проекции на который обрисовывается судьба героев" (Лотман Ю.М. Указ. соч. С. 79). К этому списку имен следует прибавить и Данте.

17. См. об этом: Бочаров С.Г. Форма плана (некоторые вопросы поэтики Пушкина) // Вопросы литературы. 1967. N 12. С. 118.

18. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 107.

19. Там же. С. 82.

20. См. об этом: Липатов А.В. Критерии оригинальности и литературные связи // Литературные связи и литературный процесс. М., 1986. С. 174–182.

21. Киреевский И.В. Критика и эстетика. М., 1979. С. 54.

22. Карлейль Т. Жизнь и произведения Данте // Данте Алигьери. Божественная Комедия. Ч. 1. Ад (В переводах русских писателей). Спб., 1913. С. 178.

23. Алексеев М.П. Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. Л., 1972. С. 246.

24. Шелли Б.П. Защита поэзии // Манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 343, 329, 340, 341.

25. Цит.: Реизов Б.Г. Итальянская литература XVIII века. Л., 1966. С. 131.

26. Книга пророка Исайи. Гл. 6. Ст. 8.

27. Фомичев С.А. Указ. соч. С. 176. Аргументируя свою точку зрения, автор ссылается на работу Н.И. Черняева "Пушкин в связи с его же подражаниями Корану" (М., 1898. С. 280).

28. Цит.: Непомнящий В. Дар. Заметки о духовной биографии Пушкина // Новый мир. 1989. N 6. С. 254–255.

29. Цит.: Данте А. Божественная Комедия. Рай / Пер. Д. Мина. Спб., 1909. С. 280.

30. О сходстве пушкинских стихов с дантовскими см.: Лотман Ю.М. К проблеме "Данте и Пушкин" // Временник Пушкинской комиссии. Л., 1980. С. 89.

31. См. об этом: Топоров В.Н. О скрытых литературных связях Пушкина // Пушкинские чтения в Тарту. Тезисы докладов научной конференции 13–14 ноября 1987 г. Таллинн, 1987. С. 7.

32. См. об этом: Там же. С. 8.

33. См., например: Соловьев Вл.С. Лекции по истории, философии // Вопросы философии, 1989. N 6. С. 107.

34. См.: Временник Пушкинской комиссии. 1964. Л., 1967. С. 65.

35. Санктис Франческо де. История итальянской литературы: В 2 т. М., 1963. Т. 1. С. 67.

36. См. об этом: Бэлза И.Ф. Исторические судьбы романтизма и музыка: Очерки. М., 1985. С. 78.

37. См. об этом: Гаспаров Б.М. "Ты, Моцарт, недостоин сам себя..." // Временник Пушкинской комиссии. 1974. Л., 1977. С. 122; Бэлза И.Ф. Указ. соч. С. 186.

38. Шевырев С.П. Сочинения Александра Пушкина // Москвитянин. 1841. Ч. 5. N 9. С. 251.

39. Страхов Н.Н. Критические заметки // Отеч. зап. 1867. Ч. 5. N 9. С. 186.

40. Шевырев С.П. Указ. соч. С. 252.

41. Анненков П.В. Материалы для биографии А.С. Пушкина. М., 1984. С. 284.

42. Владимирский Г.Я. Пушкин-критик // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 4–5. М.; Л., 1939. С. 323.

43. Непомнящий В. Указ. соч. С. 260.

44. См. об этом: Там же. С. 241–260.

45. См. об этом: Благой Д.Д. От Кантемира до наших дней. М., 1972. С. 334–345.

46. О парафразах дантовских выражений в пушкинском стихотворении см.: Долинин А.А. К вопросу о "Страннике" и его источниках // Пушкинские чтения в Тарту. Тезисы докладов научной конференции 13–14 ноября 1987 г. С. 34–37.

47. Порой причины "обращения Пушкина к поэтической форме "Божественной Комедии" следует, – замечает Б.М. Гаспаров, – искать скорее в структуре поэтических мотивов, чем в реальном содержании отдельных образов" (Гаспаров Б.М. Указ. соч. С. 349).

48. Бурсов Б.И. Национальное своеобразие русской литературы. Л., 1967. С. 174.

49. См. об этом: Непомнящий В. Поэзия и судьба. М., 1983. С. 259.

Глава IV

1. Рус. архив. 1886. N 7. С. 1082.

2. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1952. Т. 8. С. 294. Дальнейшие ссылки на это издание в этой главе даются в тексте с указанием тома и страницы.

3. Аксаков К.С., Аксаков И.С. Литературная критика. М., 1981. С. 142.

4. Русская эстетика и критика 40 – 50-х годов XIX века. М., 1982. С. 66.

5. Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 6. С. 220.

6. Там же. С. 259.

7. Там же. С. 418. Об отношении Белинского к "Божественной Комедии" см.: Асоян А.А. Заметки о дантовских мо-

тивах у Белинского и Гоголя // Дантовские чтения. М., 1985. С. 104–111.

8. Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 406.

9. Имеются в виду стихи:

Опомнившись хотя б на миг один,
Поймешь сама, что ты – как та больная,
Которая не спит среди перин,
Ворочаясь и отдыха не зная
("Чист.", VI, 148–151).

10. Цит.: Анненков П.В. Литературные воспоминания. М., 1960. С. 89.

11. Цит.: Н.В. Гоголь в письмах и воспоминаниях / Сост. В. Гиппиус. М., 1931. С. 248.

12. Веселовский А. Этюды и характеристики. М., 1912. Т. 2. С. 239.

13. Там же. С. 240.

14. Овсянико-Куликовский Д.Н. Гоголь // Овсянико-Куликовский Д.Н. Собр. соч.: В 5 т. М.; Пг., 1923. Т. 1. С. 32–33.

15. Шамбинаго С. Трилогия романтизма (Н.В. Гоголь). М., 1911. С. 152–153.

16. См.: Манн Ю.В. О жанре "Мертвых душ" // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1972. Т. 31, вып. 1. С. 13.

17. Там же. С. 17.

18. Там же. С. 12.

19. Мандельштам О. Разговор о Данте. М., 1967. С. 29.

20. Купреянова Е.Н. Н.В. Гоголь // История русской литературы: В 4 т. / Под ред. Е.Н. Купреяновой. Л., 1981. Т. 2. С. 530–572. Суждения, близкие этим, были высказаны в свое время и Д.Н. Овсянико-Куликовским в книге "Гоголь" (Собр. соч. Т. 1. С. 80–125).

21. Анненков П.В. Указ. соч. С. 99.

22. Данте А. Малые произведения. С. 367. Художественным особенностям поэмы Гоголя посвящена статья Е.А. Смирновой «О многосмысленности "Мертвых душ"», в которой, в частности, автор прослеживает некоторые моменты включения символики "Комедии" в образную систему "Мертвых душ". См.: Контекст–1982. М., 1983. С. 164–191.

23. Цит. по кн.: Данте Алигьери. Указ. соч. С. 529.

24. Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М., 1966. С. 454.

25. Там же.

26. Гоголь Н.В. Письма: В 4 т. / Под ред. В.И. Шенрока. Спб., 1901. Т. 4. С. 342.

27. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1971. Т. 3. С. 448.

28. Там же. Т. 2. С. 301.

29. В этом отношении полно значения, что св. Петр на-

ставляет поэта: "Скажи о том, что я сказал тебе!" ("Рай", XXVII, 66).

30. Анненков П.В. Указ. соч. С. 122.

31. О дантовском понимании искусства см.: Лазарев В.Н. Происхождение итальянского Возрождения: В 3 т. М., 1956. Т. 1. С. 58. Теоретически неосуществимому, то есть неосуществимому помимо искусства.

32. Данте А. Малые произведения. С. 389.

33. См.: Гегель Г.В.Ф. Указ. соч. Т. 2. С. 112.

34. См. о Данте: Лазарев В.Н. Указ. соч. Т. 1. С. 53.

35. Санктис Франческо де. История итальянской литературы. М., 1963. Т. 1. С. 201.

Глава V

1. См., например: Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1948. Т. 4. С. 8.

2. См. об этом: Егоров Б.Ф. Борьба эстетических идей в России середины XIX века. Л., 1982. С. 123.

3. Добролюбов Н.А. Полн. собр. соч.: В 6 т. М., 1935. Т. 2. С. 325.

4. Цит.: Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 6 т. М., 1936. Т. 6. С. 355.

5. Герцен А.И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1954. Т. 2. С. 233. Далее ссылки на это издание даются в этой главе в тексте: римские цифры указывают том, арабские – страницу.

6. Рус. мысль. 1894. N 1. С. 93.

7. См., например: Путинцев В.В. Герцен-писатель. М., 1963: Эльсберг Я.Е. Герцен. Жизнь и творчество. М., 1963.

8. См. об этом: Жирмунский В.М. Гете в русской литературе. Л., 1937. С. 337, 344; Поляков М.Я. Виссарион Белинский. Личность – идеи – эпоха. М., 1960. С. 307; Усакина Т.И. Повесть Герцена "Записки одного молодого человека" // Проблемы изучения Герцена. С. 147–171. К сожалению, во всех этих работах "дантовская" тема в повести Герцена не рассматривается.

9. "... у Гегеля, – писал Энгельс, – вовсе не все, что существует, является безоговорочно также и действительным. Атрибут действительности принадлежит у него лишь тому, что в то же время и необходимо" (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 21. С. 274).

10. Об этапах развития мировоззрения Белинского в "примирительный" период см.: Скатов Н.Н. Белинский о критике (К вопросу о развитии философских взглядов Белинского в конце 30-х годов) // Учен. зап. МГПИ им. В.П. Потемкина. 1959. Т. 94, вып. 8. С. 183–210.

11. Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 387.

12. Там же. С. 156.

13. Моск. наблюдатель. 1838. Ч. 16, кн. 1. С. 20.

14. Там же.

15. Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 343–344.

16. По словам Белинского, Шиллер, этот "странный полухудожник и полуфилософ", лишь хотел "осуществить вечные истины, – и осуществил свои личные и ограниченные убеждения" (Белинский В.Г. Указ. соч. Т. 3. С. 417).

17. Там же. С. 402–403.

18. Именно так, как символ вечной и абсолютной правды, в прологе второй части поэмы воспринимается солнце Фаустом. Радуга – образ "потока вечности", то есть жизни, есть отблеск "солнца абсолютной правды". См. об этом: Вильмонт Н. Вступительная статья и примечания // Гете И.В. Фауст. М., 1969. С. 21, 490.

19. См.: Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 394.

20. Там же. С. 392.

21. Там же. С. 356.

22. "Истина, – полагал Герцен, – должна доказываться не одним мышлением, а мышлением и бытием" (3, 246). Пытаясь найти основу и источник мыслительной активности, движущее начало познания в самой природе, Герценне смог научно обосновать единство бытия и мышления. Но сама постановка этого вопроса была его исторической заслугой. См. об этом: Володин А.И. Герцен и Гегель // Проблемы изучения Герцена. С. 82–121.

23. Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 397.

24. Это ясно понимал и Белинский, восторженно отозвавшийся о герценовской повести (см.: Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 584–585). Положительная реакция была предрешена эволюцией его мировоззрения. Порвав с "примирением", он насмешливо заметил, что сама судьба не дает сделаться ему филистером (Там же. Т. 2. С. 520).

25. Шатобриан Ф.Р. Опыт об английской литературе // Эстетика раннего французского романтизма. М., 1980. С. 224–225.

26. Овсянико-Куликовский Д.Н. Собр. соч. Т. 5. С. 178.

27. См. об этом: История всемирной литературы. М., 1985. Т. 3. С. 63.

28. Вегеле Ф. Данте Алигьери, его жизнь и его сочинения. М., 1881. С. 281.

29. См. об этом: Карлейль Т. Герои, почитание героев и героическое в истории. Спб., 1908. С. 109.

30. Мандельштам О. Разговор о Данте. С. 16.

31. Там же. С. 15.

32. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма. М., Л., 1966. Т. 11. С. 205.

33. Зайцев Б.К. Данте и его поэма. М., 1922. С. 25.

34. Цит. Алпатов М.В. Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто. М.; Л., 1939. С. 40.

35. Туниманов В.А. А.И. Герцен // История русской литературы: В 4 т. Л., 1982. Т. 3. С. 270.

Глава VI

1. Подробнее об этом см.: Асоян А.А. Из истории русской дантеаны // Дантовские чтения. М., 1989. С. 41–57.
2. О литературной позиции А.В. Дружинина см.: Скатов Н.Н. А.В. Дружинин – литературный критик // Дружинин А.В. Литературная критика. М., 1983. С. 5–30; Егоров Б.Ф. Проза А.В. Дружинина // Дружинин А.В. Повести. Дневник. М., 1986. С. 429–458.
3. Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 7. С. 461.
4. Некрасов Н.А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1967. Т. 8. С. 98.
5. См.: Никитенко А.В. Моя повесть о самом себе... Записки и дневник (1804–1877). Спб., 1904. Т. 1. С. 417.
6. Цит.: Ахматова Е.Н. Знакомство с А.В. Дружининым // Рус. мысль, 1891. Кн. 12. С. 123.
7. Венгеров С.А. Критико-биографический словарь русских писателей и ученых. Спб., 1897. Т. 5. С. 418.
8. Ахматова Е.Н. Указ. соч. С. 118.
9. Там же. С. 141.
10. Там же. С. 124.
11. Там же. С. 122.
12. Венгеров С.А. Указ. соч. С. 412.
13. Старчевский А. Александр Васильевич Дружинин (Из воспоминаний старого журналиста) // Наблюдатель. 1885. N 6. С. 259.
14. Венгеров С.А. Указ. соч. С. 413.
15. См.: Ахматова Е.Н. Указ. соч. С. 121.
16. Цит.: Ахматова Е.Н. Указ. соч. С. 141.
17. Там же. С. 142.
18. Дружинин А.В. Литературная критика. С. 75. Это замечание о "Медном всаднике" развито в статье Игоря Бэлзы «Дантовские отзвуки "Медного всадника"» // (Дантовские чтения. М., 1982. С. 170–182).
19. Боккаччо Дж. Малые произведения. С. 547. Ср.: у Дружинина: "Видишь, какой он смуглый и угрюмый. За то, что он ходил в ад, его и выгнали из Флоренции" (Современник. 1849. N 2. С. 190).
20. Некрасов Н.А. Указ. соч. 1967. Т. 7. С. 218.
21. Современник. 1853. Т. 138. N 3. С. 117–118.
22. Цит.: Полуяхтова И.К. История итальянской литературы XIX века. М., 1970. С. 56.
23. Дружинин А.В. Дант и его новый переводчик // Б-ка для чтения. 1853. Т. 119. N 5. С. 76.
24. Старчевский А. Указ. соч. С. 259.
25. Дружинин А.В. Дант и его новый переводчик. С. 76.
26. Там же. С. 77–78. Кстати, и здесь Дружинин не рас-

ходился с Фосколо, который был убежден, что творчество зависит прежде всего от яркости воображения и силы чувств. Превыше других он ставил поэтов с мощной творческой фантазией: Гомера, Данте, Шекспира. См.: Голенищев-Кутузов И.Н. Романские литературы. М., 1975. С. 358.

27. Дружинин А.В. Повести. Дневник. С. 191.

28. Там же. С. 192.

29. Там же.

30. Там же.

31. Цит.: Полуяхтова И.К. Данте в творчестве поэтов начала Рисорджименто // Данте и всемирная литература. М., 1957. С. 165.

32. Дружинин А.В. Повести. Дневник. С. 192.

33. ЦГАЛИ. Дружинин А.В. Дантово проклятие. Ф. 167, оп. 3, ед. хр. 39, л. 1.

34. Там же. Л. 2.

35. ЦГАЛИ. Дружинин А.В. Роман Данте "Новая Жизнь". Ф. 167, оп. 3, ед. хр. 89.

36. Там же. Л. 1.

37. Там же. Л. 1 – 1 об.

Глава VII

1. Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1955. Т. 8. С. 315.

2. См.: Голос минувшего. 1915. N 11. С. 228.

3. Цит.: Асоян А.А. "Подражание Данту..." // Дантовские чтения. М., 1982. С. 206.

4. Цит.: Асоян А.А. Указ. соч. С. 207.

5. См.: Ямпольский И.Г. Из архива А.Н. Майкова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 год. Л., 1976. С. 43.

6. Там же.

7. Цит.: Асоян А.А. Указ. соч. С. 207.

8. Цит.: Асоян А.А. Указ. соч. С. 208.

9. Письмо Я.П. Полонского. – ИРЛИ. Архив Я.П. Полонского. II.753/XVII, б. 15. Л. 14.

10. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 3. С. 448.

11. Майков А.Н. Избр. произведения. Л., 1977. С. 763. Далее ссылки на это издание даются в тексте с обозначением фамилии (М.) и страницы.

12. См. об этом: Асоян А.А. "Подражание Данту..." С. 210.

13. Майков А.Н. Письма / Публ. И.Г. Ямпольского // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1975 год. Л., 1977. С. 90.

14. Цит. по: Асоян А.А. Указ. соч. С. 211.

15. Данте А. Божественная Комедия: Ч. 1. Ад (В переводах рус. писателей). Спб., 1913. С. 17.

16. Майков А.Н. Сны // ИРЛИ. Архив А.Н. Майкова. 17585/сХ63. Л. 17.

17. Что майковская поэма, как и "Божественная Комедия",

– в своем роде аллегория, было сразу же ясно для читателей. Я.П. Полонский, сообщая автору об отсутствии широкого отклика на "Сны", писал о недостаточном лирическом чувстве в поэме, ее "холоде", который не вытекает, по его мнению, из майковского таланта, а "присущ всякой аллегории, как бы блестяща она ни была" (Цит.: Асоян А.А. Указ. соч. С. 210).

18. В связи с этим заслуживает внимания одно из признаний Майкова весной 1967 года: "...нынешняя осень и зима были для меня счастливые в моей авторской жизни <...> Этому много виною, что в общих-то положениях (в моей философии) попал я на хороший Standpunkt, забрался на такую высоту, откуда понял значение событий и явлений, каким был свидетель в жизни, и решил инстинктивно, для себя, разумеется, многие из вопросов литературных, которые составляют пример споров нашего пишущего мира. Следствием этого был величайший мир в душе моей <...> Успокоенная насчет вопросов века, муза моя разродилась 18 стихотворениями в 4 песни (речь идет о "Снах". – *А.А.*) (Майков А.Н. Письма. С. 92).

19. Материалы о связи "Божественной Комедии" с дуалистическими учениями см. в регулярных выпусках "Дантовских чтений".

20. См. об этом: Горфункель А.Х. Данте и философия его времени // Вопросы философии. 1966. N 3. С. 95.

21. Майков А.Н. Записная книжка // ИРЛИ. Архив А.Н. Майкова. 16.487/сУ.б.16. Л. 174–174 (об.).

22. См.: "Чистилище", VIII. 88–93.

23. Кстати, и Данте в итоге потусторонних странствий оказывается в исходном пункте своего космического путешествия. См.: Флоренский П. Мнимости в геометрии. М., 1922. Голенищев-Кутузов И.Н. Творчество Данте и мировая культура. М., 1972; и др.

Глава VIII

1. См.: Соловьев В.С. Письма: В 4 т. / Под ред. Э.Л. Радлова. Пг., 1923. Т. 4. С. 22.

2. См.: Соловьев В.С. Собр. соч.: В 10 т. 2-е изд. Пб., 1911–1914. Т. 8. С. 320. Далее ссылки в данной главе на это издание даются в тексте: римские цифры указывают том, арабские – страницу.

3. См.: Величко В.Л. Владимир Соловьев: Жизнь и творения. Спб., 1902; Соловьев С.М. Вступительная статья // Соловьев В.С. Стихотворения. 7-е изд. М., 1915. С. 48.

4. См.: Бокадоров Н.К. История западноевропейской литературы эпохи Возрождения (XIV и XV вв.) Киев, 1912. С. 62.

5. Булгаков Сергей. Тихие думы: Из статей 1911–1915 гг. М., 1918. С. 96.

6. Там же. С. 95.

7. Соловьев В.С. Письма. Т. 2. С. 224.

8. См., например, стихотворение "Близко, далеко, не здесь и не там..." (Соловьев В.С. Стихотворения и шуточные пьесы) Вступ. статья и прим. З.Г. Минц. Л., 1974. С. 63).

9. При этом вспомним слова Е.Н. Трубецкого, полагавшего, что в видениях Соловьева "было неизмеримо больше, чем в рефлексии" (Трубецкой Е.Н. Миросозерцание Вл. С. Соловьева: В 2 т. М., 1911. Т. 1. С. 354). Рассудочная схема, действительно, не вмещала то богатство ассоциаций, которое заключено в художественных образах Соловьева-поэта. Но Трубецкой доводил верный сам по себе вывод до противопоставления Соловьева-поэта Соловьеву-философу. Кстати, такое противопоставление опровергалось и самим Соловьевым, который утверждал, что сознание психической наличности факта невозможно без его формального обобщения (IX, 138).

10. См.: Философская энциклопедия: В 5 т. М., 1970. Т. 5. С. 53.

11. См.: Мочульский К.В. Владимир Соловьев: Жизнь и учение. Париж, 1951. С. 103.

12. См.: Мифы народов мира: В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 465.

13. Трубецкой Е.Н. Указ. соч. С. 354.

14. Там же. С. 355.

15. Это наблюдение одного из зарубежных исследователей Якоба Беме приводит в своей статье "Владимир Соловьев: учение о природе философского знания" Е.Б. Рашковский (Вопр. философии. 1982. N 6. С. 89).

16. См. об этом: Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. Спб., 1914; Габитова Р.М. Философия немецкого романтизма. М., 1978.

17. См.: Философская энциклопедия. Т. 5. С. 62.

18. См. об этом: Лосев А.Ф. Вл. Соловьев. М., 1983. С. 185.

19. См.: Соловьев В.С. Письма. Т. 2. С. 200.

20. Веселовский А.Н. Женщина и старинные теории любви. Спб., 1912. С. 69.

21. Там же.

22. Гревс И.М. Из "studi danteschi". Первая глава трактата Данте "De Monarchia" // Из далекого и близкого прошлого. Пг., 1923. С. 123.

23. Эфрос А. Примечания // Данте. Новая Жизнь / Пер. с итал. А. Эфроса. М., 1934. С. 221.

24. Данте А. Малые произведения. С. 387.

25. Данте. Vita Nova / Пер. с итал. А. Эфроса; коммент. С. Аверинцева и А. Михайлова. М., 1965. С. 152.

26. Там же.

27. Там же. С. 122.

28. Цит.: Санктис Франческо де. История итальянской литературы. Т. 1. С. 84.

29. Данте А. Малые произведения. С. 199.
30. Там же. С. 551.
31. Вопр. философии и психологии. 1901. Кн. 1 (56). С. 146–147.
32. Там же. С. 139.
33. Соловьев В.С. Письма. Т. 3. С. 88–89.
34. Соловьев В.С. Собр. соч.: В 2 т. М., 1988. С. 741.
35. См.: Бычков В.В. Античные традиции в эстетике раннего Августина // Традиции в истории культуры. М., 1978. С. 87.
36. Лосев А.Ф. Указ. соч. С. 157.
37. Данте А. Vita nova / Пер. с итал. А. Эфроса. С. 146.
38. Соловьев В.С. Стихотворения и шуточные пьесы. С. 184.
39. Там же. С. 100.
40. См.: Философская энциклопедия. Т. 5. С. 54.
41. В средневековом сознании идее свободного выбора противополагался постулат о божественном предопределении. См.: Карсавин Л.П. Основы средневековой религиозности в XII–XIII вв., преимущественно в Италии. Пг., 1915. С. 140.
42. См. об этом: Лопатин Л. Философское миросозерцание В.С. Соловьева // Вопр. философии и психологии. 1901. Кн. 56/1. С. 50.
43. Соловьев В.С. Стихотворения и шуточные пьесы. С. 59.
44. См. об этом: Асмус В.Ф. Теоретическая философия Соловьева // Философ. науки. 1982. N 2. С. 148.
45. Вероятно, А.Ф. Лосев глубоко прав, полагая, что если бы мы были более сведущи в истории мировой символики, то основной мистический образ в поэзии Вл. Соловьева оказался бы для нас не мистичнее тех, которые находим у других широко известных писателей и поэтов. "Везде, – пишет он, – перед нами глубины человеческого самочувствия, философские картины мировых судеб и грозное пророчество, доходящее до мировых катастроф" (Лосев А.Ф. Указ. соч. С. 176).
46. Соловьев В.С. Стихотворения и шуточные пьесы. С. 82.
47. Иванов Вяч. Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. М., 1916. С. 115.
48. Там же. С. 114–115.

Глава IX

1. См.: Иванов Вяч. Собр. соч. / Под ред. Д.В. Иванова, О. Дешарт. Брюссель, 1971. Т. 1. С. 168.
2. Иванов Вяч. Автобиографическое письмо // Русская литература XX века (1890–1910) / Под ред. С.А. Венгерова. М.,

1916. Т. 3, ч. 2, кн. 8. С. 94.

3. Альтман М.С. Из бесед с поэтом Вячеславом Ивановичем Ивановым (Баку, 1921 г.) // Учен. зап. Тарт. ун-та. 1968. Вып. 209. Литературоведение. С. 318.

4. Аверинцев С. Указ. соч. С. 155.

5. Иванов Вяч. Свет вечерний. Poems by Vyacheslav Ivanov. Oxford, 1962. С. XVI.

6. Иванов Вяч. Автобиографическое письмо. С. 95.

7. Котрелев Н.В. Вяч. Иванов – профессор Бакинского университета // Учен. зап. Тарт. ун-та. Вып. 209. С. 326.

8. Иванов Вяч. По звездам. Спб.: Оры, 1909. С. 41.

9. Там же. С. 52.

10. Бицилли П.М. Элементы средневековой культуры. Одесса, 1919. С. 34.

11. Иванов Вяч. Борозды и межи. Опыты эстет. и крит. М., 1916. С. 161.

12. Иванов Вяч. По звездам. С. 51.

13. Там же. С. 40.

14. Там же. С. 43–44.

15. Там же. С. 45.

16. Платон. Менон. 85. с-86, пер. А.Ф. Лосева. О близости Данте к Платону см.: Данте Алигьери. Пир, IV, 4–6.

17. Иванов Вяч. По звездам. С. 40.

18. Иванов Вяч. По звездам. С. 50.

19. Данте А. Малые произведения. С. 393.

20. Ср.: "Символы наши – не имена, они – наше молчание" (Иванов Вяч. По звездам. С. 193).

21. Там же. С. 33.

22. Там же. С. 50.

23. Там же. С. 48.

24. Там же. С. 41.

25. Иванов Вяч. Борозды и межи. С. 221.

26. Там же. С. 216.

27. Там же. С. 213.

28. Там же. С. 215.

29. Иванов Вяч. Кормчие звезды: Книга лирики. Спб., 1903. С. 77.

30. Иванов Вяч. Борозды и межи. С. 175, 178.

31. Иванов Вяч. По звездам. С. 301.

32. Иванов Вяч. Борозды и межи. С. 160. Между тем русский символизм все же оставался школой, ибо в отличие от средневекового символизма не вырастал на почве миросозерцания, универсального для своей эпохи.

33. Там же. С. 137.

34. Там же. С. 163.

35. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 306–307.

36. Об этом: Бицилли П.М. Указ. соч. С. 96, 103; Гуревич

А.Я. Категории средневекового сознания. М., 1972. С. 52; и др.

37. Иванов Вяч. По звездам. С. 304.
38. Аверинцев С. Указ. соч. С. 194.
39. Иванов Вяч. По звездам. С. 350.
40. Там же. С. 257–258.
41. Бахтин М.М. Указ. соч. С. 307–308.
42. Иванов Вяч. По звездам. С. 285.
43. Там же. С. 281.
44. Иванов Вяч. Прозрачность. М., 1904. С. 107.
45. Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 3. С. 348.
46. Гилберт К., Кун Г. История эстетики. М., 1960. С. 167.
47. Данте А. Малые произведения. С. 135–136, 367.
48. Иванов Вяч. Борозды и межи. С. 135.
49. Иванов Вяч. Мысли о символизме // Труды и дни, 1912. N 1. С. 3.
50. Логос – как термин древнегреческой философии, означает одновременно "слово" и "смысл"; причем слово берется не в чувственно-звуковом, а исключительно в смысловом плане, но и смысл понимается как нечто явленное, оформленное и постольку словесное.
51. Иванов Вяч. Мысли о символизме. С. 3–10.
52. Синтетическое, то есть объемлющее "низшую" и "высшую" реальности.
53. Иванов Вяч. Мысли о символизме. С. 6.
54. "Миф, – писал Иванов, – есть динамический вид (modus) символа – символ, созерцаемый как движение и двигатель, как действие и движущая сила" (Борозды и межи. С. 129).
55. Иванов Вяч. По звездам. С. 306.
56. Иванов Вяч. Мысли о символизме. С. 6.
57. Иванов Вяч. Борозды и межи. С. 226.
58. Там же. С. 225.
59. Там же. С. 250.
60. Там же. С. 226.
61. Иванов Вяч. Мысли о символизме. С. 6. См.: "Соединение вершин символизма, как искусства, с мистикой Владимир Соловьев определял особым термином. Термин этот – теургия. "Вселюсь в них и буду ходить в них, и буду их Богом", – говорил Господь" (Белый Андрей. Арабески. М., 1911. С. 236).
62. Иванов Вяч. Борозды и межи. С. 228.
63. Цит.: Достоевский Ф.М. Письмо Е.Ф. Юнге. II, IV. 1880 г. // Достоевский Ф.М. Об искусстве. М., 1973. С. 443.
64. См., напр.: Павлов И. Братья Карамазовы // Русь. 1883. N 3. С. 18.
65. Иванов Вяч. По звездам. С. 47–48.
66. Иванов Вяч. Борозды и межи. С. 9.
67. Иванов Вяч. Борозды и межи. С. 55.

68. Там же. С. 170.
69. Иванов Вяч. Борозды и межи. С. 11–12.
70. Там же. С. 24–26.
71. Там же. С. 26.
72. Подобный акт "зиждительного умирания" Вяч. Иванов воплотил в стихах:

Бог кивнул мне смугломликой
Змеекудрой головой .....
И в обличье безусловном
Обнажая бытие,
Слил с отторгнутым и кровным
Сердце смертное мое
(Собр. соч. Т. 3. С. 817).

73. Иванов Вяч. Борозды и межи. С. 56.
74. Данте А. Новая жизнь / Пер. с итал. А. Эфроса. М., 1965. С. 145.
75–76. Иванов Вяч. По звездам. С. 366.
77. Иванов Вяч. Борозды и межи. С. 35.
78. Там же. С. 62.
79. Там же. С. 41.
80. Там же. С. 21.
81. Там же. С. 27.
82. Там же. С. 22–23.
83. См.: Вяч. Иванов. Достоевский. Трагедия – миф – мистика // Вяч. Иванов. Эссе, статьи, переводы. Bruxelles, 1985. С. 3–106.
84. См.: Вяч. Иванов. Указ. соч. С. 72.
85. Неизданный Достоевский // М., 1971. С. 286 (Лит. наследство; Т. 83).
86. Данте А. Малые произведения. С. 389.
87. См. об этом: Балашов Н.И. Данте и Возрождение // Данте и всемирная литература. С. 11.
88. Симондс Дж. А. Данте, его время, его произведение, его гений. Спб., 1893. С. 133.
89. Цвейг С. Собр. соч.: В 7 т. М., 1963. Т. 7. С. 377.
90. Все более и более, – писал Достоевский, – нарушается в заболевшем нашем обществе понятие о добре и зле..." (Достоевский Ф.М. Искания и размышления. М., 1983. С. 213).
91. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. М., 1970. С. 534.
92. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 11. С. 23.
93. Там же. С. 22.
94. Записные тетради Ф.М. Достоевского / Под ред. Е.Н. Коншиной. М.; Л., 1935. С. 99.
95. См. об этом: Кайгородов В.И. Об историзме Достоевского/Достоевский: Материалы и исслед. Л., 1980. Вып. 4. С. 37.

96. Неизданный Достоевский. С. 173.
97. См.: Вяч. Иванов. Достоевский. Трагедия – миф – мистика. С. 76.
98. Соловьев В.С. Собр. соч. Т. 3. С. 203.
99. Гумилев Н. Письма о русской поэзии. Пг., 1923. С. 149.
100. Иванов Вяч. Собр. соч. Брюссель, 1971. Т. 1. С. 63.
101. Там же. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 707.
102. Там же. Т. 1. С. 223.
103. Иванов Вяч. Человек. Париж, 1939. С. 103.
104. Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 3. С. 448.
105. Вяч. Иванов. Достоевский. Трагедия – миф – мистика. С. 72.
106. Там же.
107. Там же. Т. 1. С. 679.
108. Там же. С. 669.
109. Там же. С. 671.
110. См.: Ад. I. 139–142.
111. Белый Андрей. Поэзия слова. Пб., 1923. С. 149.
112. Иванов Вяч. Гете на рубеже двух столетий // История западной литературы (1800–1900) / Под ред. Ф.Д. Батюшкова. М., 1912. Т. I, кн. 1. С. 114.
113. Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 10.
114. Там же. С. 14–15.
115. Иванов Вяч. По звездам. С. 336.
116. Там же.
117. Иванов Вяч. Собр. соч. Т. I. С. 159.
118. Философские статьи и научные исследования Вяч. Иванова – всегда теоретическая транскрипция его стихов, их интерпретация, всесторонний к ним комментарий, как отмечали О. Дешарт и Д.В. Иванов (см.: Иванов Вяч. Собр. соч. Т. I. С. 115).
119. В целом название книги связано с представлением символистов, что все пребывающее – прозрачный покров инобытия.
120. См.: "Da indi in qua mi fuor le serpi amiche" ("Inf.", XXV, 4).
121. Иванов Вяч. Cor ardens. М., 1911. Ч. I. С. 93.
122. Иванов Вяч. Cor ardens. Ч. I. С. 93.
123. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 380.
124. Аверинцев С. Поэзия Вячеслава Иванова. С. 179.
125. Лосев А.Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957. С. 142–182.
126. Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 2. С. 364.
127. Ср.: "... мне показалось, будто он (Амур. – *А.А.*) сказал следующие слова: "Vide cor tuum (Взгляни на сердце твое. – *А.А.*)". (Данте. Vita Nova / Пер. с итал. А. Эфроса. С. 38)
128. Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 2. С. 225. Мысль о названии

"Cor ardens" возникла у поэта до ухода Л.Д. Зиновьевой-Аннибал. Окончательное решение было принято за несколько месяцев до ее смерти. Но что исключает переосмысление того значения, которое первоначально вкладывалось в название книги? Иванов работал над ней, наполняя ее новыми стихами, и после смерти Зиновьевой-Аннибал.

129. Вера Шварсалон – дочь Л.Д. Зиновьевой-Аннибал, ее преемница в жизни поэта.

130. Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 2. С. 772.

131. Данте А. Новая Жизнь / Пер. с итал. А. Эфроса. С. 41.

132. Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 1. С. 209.

133. Памятуя о первой встрече с Л.Д. Зиновьевой-Аннибал, Иванов писал:

> ..... Я начал, помню, жить
> В ночь лунную, в пещерах Колизея.
> И долго жил той жизнию, живой
> Впервые...

("Нежная тайна"). Ср. с дантовским: "Incipit vita nova".

134. См. "Золотые завесы". Они посвящены М. Сабашниковой, но написаны для Л. Зиновьевой-Аннибал и в ее присутствии. См.: Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 2. С. 808–810.

135. Там же. С. 772.

136. Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 2. С. 772.

137. Там же.

138. "Петрарковская Лаура, – отмечал исследователь, – не ангел и не богиня, а только лучшая из жен" (Некрасов А.И. Любовная лирика Франческо Петрарки. Варшава, 1912. С. 74–75).

139. Иванов Вяч. Указ. соч. С. 21.

140. Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 2. С. 779.

141. Там же. С. 786.

142. Иванов Вяч. Cor ardens. Ч. 2. С. 23.

143. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1940. С. 413.

144. Иванов Вяч. Cor ardens. Ч. 2. С. 87.

145. См.: "Цветочки" святого Франциска Ассизского / Пер. с итал. Александра Печковского // Труды и дни, 1912. N 1. С. 21.

146. См. об этом: Бахтин М.М. Вячеслав Иванов // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М., 1986. С. 383.

147. "Амбросийные" (бессмертные) крылатые золотые сандалии – непременные атрибуты бога Гермеса, проводника душ умерших. Золотые сандалии – средоточие магической силы.

148. Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 2. С. 440.

149. Аверинцев С.С. Золото в системе символов ранне-

византийской культуры // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. М., 1973. С. 51.

150. Иванов Вяч. Указ. соч. Т. 2. С. 390.

151. Там же. Т. 1. С. 207. Позднее пришло название "Свет вечерний".

152. Иванов Вяч., Гершензон М.О. Переписка из двух углов. С. 30.

153. Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 7. С. 140.

Глава X

1. См.: Библиотека А.А. Блока. Описание. Л., 1984. Кн. 1. С. 256.

2. Блок А.А. Собр. соч. Т. 5. С. 443. Дальнейшие ссылки на это издание даются в тексте: римские цифры указывают том, арабские – страницу.

3. См.: Библиотека А.А. Блока. Кн. 1. С. 172.

4. Библиотека А.А. Блока. Кн. 1. С. 156.

5. Блок А.А. Записные книжки. М., 1965. С. 21.

6. Лит. наследство. 1982. Т. 92, кн. 3. С. 795.

7. Библиотека А.А. Блока. Кн. 1. С. 169.

8. Там же. С. 173.

9. См.: Ла-Барт Ф. де. Беседы по истории всеобщей литературы. 2-е изд. М., 1914. Ч. 1. Средние века и Возрождение. С. 160.

10. Блок А.А. Записные книжки. С. 150.

11. Библиотека А.А. Блока. Кн. 1. С. 285.

12. Там же. С. 175.

13. Там же. С. 176.

14. Там же. С. 176.

15. Там же. С. 179.

16. Там же. С. 176.

17. Там же. С. 183.

18. См.: Блок А.А. Записные книжки. С. 160.

19. Библиотека А.А. Блока. С. 174.

20. Блок А.А. Записные книжки. С. 150–151.

21. Там же. С. 123.

22. Библиотека А.А. Блока. Кн. 1. С. 186.

23. Там же. С. 176.

24. Там же. С. 173.

25. См., например: "Это был уже 1909 год <...> Я тогда уехал в Италию, где обожгло меня искусство, обожгло так, что я стал дичиться современной литературы и литераторов заодно" (VI, 134).

26. См.: Библиотека А.А. Блока. С. 168.

27. Там же.

28. Там же.

29. Там же. С. 179.

30. Лит. наследство. Т. 92, кн. 3. С. 804.

31. См.: Библиотека А.А. Блока. С. 176.

ОГЛАВЛЕНИЕ

"Центральный человек мира..." 7
Глава I "...вековые складки Дантовых терцин" 11
Глава II "...биография человеческого духа" 28
Глава III "Il gran padre A.P." 47
Глава IV "...светом высшей правды" 74
Глава V "...опираясь на свой посох бездомного изгнанника" 86
Глава VI "...чтобы не погубить себя идиллиями" 104
Глава VII "Ни гвельф, ни гибеллин" 117
Глава VIII "...таинственная сила мне шлет свой тихий свет" 129
Глава IX "В мистической купаясь мгле..." 148
Глава X "...обожженный языками Преисподнего огня" 182

Вместо заключения 192
Примечания 195

Арам Айкович Асоян

"ПОЧТИТЕ ВЫСОЧАЙШЕГО ПОЭТА..."

Редактор Н. В. Дашковская
Художественный редактор Н. Д. Карандашов
Технический редактор Л. П. Емельянова
Корректор Э. М. Тахтарова

ИБ 1621

Сдано в набор 27.03.90. Подписано в печать 27.08.90. Формат 70x90/32. Бумага офсетная № 1. Гарнитура таймс. Печать офсетная. Усл. печ. л. 8,19. Усл. кр-отт. 16,67. Уч.-изд.л. 10,38. Тираж 100 000 экз. Изд. № 4674. Зак. № 0-71. Цена 1 р.

Издательство "Книга"
125047, Москва, ул. Горького, 50.

Фотонабор выполнен совместным советско-бельгийским предприятием "Внешсигма"
СССР, 129223, Москва, проспект Мира, ВДНХ, павильон "Электротехника"

Отпечатано на Киевской книжной фабрике «Жовтень»
252053, Киев, ул. Артема, 25.

Асоян А.А.

А 90"Почтите высочайшего поэта..." Судьба "Божественной Комедии" Данте в России. – М.: Книга, 1990. – 214с.

ISBN 5-212-00121-8

Автор воссоздает творческую историю великой книги. Со времен изобретения книгопечатания "Божественная Комедия" была одним из наиболее часто издававшихся в мире произведений.

Судьба этой книги в России – тема нашего издания. Среди внимательных читателей – Жуковский, Пушкин, Белинский, Соловьев, Блок и другие деятели отечественной культуры.

Для широкого круга читателей.

А $\frac{4702010201\text{-}107}{002(01)}$ 33 = 90

С е р и я "Судьбы книг" представляет:

1980

Порудоминский В.И. Повесть о Толковом словаре

Осповат А.Л. "Как слово наше отзовется...": О первом сборнике Ф.И.Тютчева

1981

Меламед Е.И. Джордж Кеннан против царизма

Краснов Г.В. Последние песни: О произведениях Н.А.Некрасова

1982

Аннинский Л.А. Лесковское ожерелье

Цейтлин Е.Л. Сколько дорог у "Бронепоезда 14-69"?

1983

Аникст А.А. Гете и Фауст: От замысла к свершению

Пытлик Р. Швейк завоевывает мир

1984

Манн Ю.В. В поисках живой души: "Мертвые души":
писатель – критика – читатель

Книги, открывающие мир/ Сост. Б.Г.Володин

1985

Винтерих Дж. Приключения знаменитых книг

Слова, пришедшие из боя: Статьи. Диалоги. Письма/ Сост. А.Коган

Осповат А.Л., Тименчик Р.Д. "Печальну повесть сохранить..." Об авторе и читателях "Медного всадника"

1986

Аннинский Л.А. Лесковское ожерелье. – 2-е изд., доп.

Петровский М.С. Книги нашего детства

1987

Вехи памяти: Сб. очерков/ Л.А.Аннинский, Е.Л.Цейтлин

Зорин А.Л., Зубков Н.Н., Немзер А.С. Свой подвиг свершив: О судьбе произведений Г.Державина, К.Батюшкова, В.Жуковского

1988

Багно В.Е. Дорогами Дон Кихота: Судьба романа М.Сервантеса

Долинин А.А. История, одетая в роман: О судьбе произведений В.Скотта

1989

Сажин В.Н. Книги горькой правды: О произведениях Ф.Решетникова, Н.Помяловского, В.Слепцова

Столетья не сотрут: Художественные очерки о произведениях русской классики/ Сост. А.И.Ильин-Томич

"Из литературного наследия"

Издательство "Книга" начало выпуск серии с 1988 года. Цель ее – познакомить читателя с творчеством писателей, чьи имена в годы культа личности, застойного периода были искусственно изъяты из литературного процесса, отторгнуты от читателей.

Прежде всего серия представляет имена тех, чье творчество достигло расцвета в период 20–30 годов, часто в вынужденной эмиграции. Но не только их забытые имена есть практически в каждом периоде отечественной литературы, забытые или просто незнакомые – их рукописи лежали в архивах, хранились у частных лиц.

Творчество писателей представлено в самых разнообразных жанрах: проза, стихи, мемуары, статьи, эссе, письма... Каждая книга сопровождается иллюстративным материалом – своеобразной летописью жизни автора, его литературного окружения, а также подробным послесловием и примечаниями, которые знакомят с творческим путем писателя, судьбой его произведений. В ряде книг факсимильно воспроизведены наиболее выразительные издания произведений того или иного автора.

Серия "Из литературного наследия" рассчитана на широкий круг читателей, но удовлетворит вкус и взыскательного библиофила.

В серии "Из литературного наследия" вышли:

1988

Андрей Белый. Стихотворения
Репринтное воспроизведение сборника, выпущенного издательством З. Гржебина в 1923 г.
Это итог двадцатилетнего творческого пути поэта, единственный свод его поэтического наследия, вышедший при его жизни. Семь разделов сборника повторяют заглавия ранее вышедших сборников: "Золото в лазури",

"Пепел", "Урна", "Христос воскрес", "Королева и рыцари", "Звезда", "После звезды".

Евгений Зямятин. Сочинения
В сборник входит роман "Мы", повесть "Бич Божий", рассказы, статьи, литературные портреты и воспоминания.
Включены автобиография, письма. Репринтно воспроизведено издание 1929 г. – "Житие блохи" с рисунками Б.М.Кустодиева.

Всеволод Иванов. "У". Дикие люди
Впервые опубликован философский сатирический роман "У", смелое экспериментальное произведение, которое полвека не могло найти дорогу к читателю.
Факсимильно воспроизводится книга "Дикие люди", изданная в 1934 г.
О трагической судьбе непризнанных книг признанного писателя рассказывают его вдова Тамара Иванова и В. Каверин.

1989

К.Д. Бальмонт. Сочинения
Факсимильно воспроизводится одна из наиболее известных и характерных книг поэта – "Будем как солнце". В сборник включены лучшие стихотворения и переводы разных лет.

М.А. Волошин. Сочинения
Факсимильно воспроизводится самая значительная из прижизненных книг – "Демоны глухонемые" (1919). В сборник включены поэмы и стихотворения, среди иллюстраций – наиболее интересные из акварелей Волошина. Сопровождает сборник статья М. Цветаевой о Волошине "Живое о живом".

В.В. Набоков. Сочинения
В сборник вошли рассказы, главы из автобиографической книги "Другие берега", эссе, интервью 1920–1970 гг. Ряд текстов впервые переводится на русский язык.

1989–1990

Д.С. Мережковский. Христос и Антихрист. Трилогия. В 3 т.

Трилогия состоит из трех связанных между собою исторических романов. Том 1 (1989) – "Смерть богов (Юлиан Отступник)". Второй и третий тома (1990) – "Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)" и "Антихрист (Петр и Алексей)". Прослежены параллели между переломными эпохами в истории мировой культуры: поздней античностью, Ренессансом, периодом Петровских реформ.

1990

В.С. Соловьев. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика.
Издание открывают теоретические статьи, в которых представлены эстетические взгляды Соловьева: "Красота в природе", "Общий смысл искусства" и др. Основной раздел сборника составляют стихотворения и статьи на литературные темы.

О.Э. Мандельштам. Сочинения
В книгу вошли стихотворения из поэтических сборников "Камень", "Вторая книга" и др., а также стихотворения воронежского периода.

ИЗДАТЕЛЬСТВО «КНИГА»

"Данте – великий поэт; он говорит памяти, глазам, уху, рассудку, воображению, сердцу".

К.Батюшков

1 р.