

ОЛЬГА СЕДАКОВА *Мудрость Надежды*
и другие разговоры о Данте

Настоящее электронное издание предоставляется для бесплатного личного некоммерческого использования. Цитирование допускается с обязательным указанием имени автора и источника. Электронный файл воспроизводит авторский макет печатного издания. Библиографическое описание оригинальной публикации приводится ниже в справочных целях.

Ольга Седакова. Мудрость Надежды и другие разговоры о Данте. — СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2021. — 320 с.

Книга Ольги Седаковой «Мудрость Надежды и другие разговоры о Данте» продолжает ее же книгу «Перевести Данте» (2020), однако это уже не вопросы перевода Данте на русский, а разговор о его «врожденной и неутолимой жажде понимать», о Данте-мыслителе и поэте-теологе.

Книга разделена на три части. В первом разделе собраны работы, непосредственно связанные с «Божественной Комедией». Среди них особо отметим впервые публикуемое эссе «Круг, крест, человек», посвященное равеннскому Данте и его антропологии, неожиданно созвучной раннехристианской мысли. Во второй раздел входят работы об итальянском контексте Данте и о присутствии Данте в русской поэзии. Третий небольшой раздел включает в себя переводы фрагментов из «Новой Жизни» и возвращает нас к началу дантовского пути. Все переводы с итальянского и других языков выполнены автором. Почти все эссе, вошедшие в книгу, публикуются или впервые по-русски, или вообще впервые.

Включая в свою мысль опыт многих читателей и исследователей — дантологов, поэтов, философов, теологов — книга Седаковой представляет собой глубоко личное и во многом неожиданное прочтение «Божественной Комедии». В диалоге с таким грандиозным и провокационным собеседником, как Данте, автор выдвигает на первый план темы, важные для нее как для поэта, филолога и мыслителя: надежда и воля, мудрость и причина, геометрия и плоть, сотворенность и свобода.

СОДЕРЖАНИЕ

	Принятые сокращения, цитируемые издания Данте	7
	Вступление	9
I	Мудрость Надежды	15
	Под небом насилия. «Ад». Песни XII–XIV	30
	Земной Рай в «Божественной Комедии». О природе поэзии	51
	Мудрость и знание. Данте и Аверинцев	97
	Новое благородство	106
	La novità del suono e 'l grande lume. Музыка в «Божественной Комедии»	112
	Круг, крест, человек. Данте и Равенна	126
II	Беатриче, Лаура, Лара. Прощание с проводницей	232
	Дантовское вдохновение в русской поэзии	247
	Классика в неклассическое время. Прощальные стихи Мандельштама	274
III	Переводы из «Новой Жизни»	313
	Слово при вручении премии Данте Алигьери	317
	ПРИЛОЖЕНИЕ	321

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ*

CONV.	Convivio. «Пир»
INF.	Inferno. «Ад»
MON.	Monarchia. «Монархия»
PAR.	Paradiso. «Рай»
PURG.	Purgatorio. «Чистилище»
DE VULG.	De vulgari eloquentia. «О народном красноречии»
VN	Vita nuova. «Новая Жизнь»
CARM.	Carmina. «Оды». Квинт Гораций Флакк
METAM.	Metamorphoses. «Метаморфозы». Публий Овидий Назон
CANZ.	Canzoniere. «Книга песен». Франческо Петрарка
AEN.	Aeneis. «Энеида». Публий Вергилий Марон
МЕТАРН.	Metaphysica. «Метафизика». Аристотель
ETH. NIC.	Ethica Nicomacheana. «Никомахова этика». Аристотель
Consolat.	De consolatione philosophiae. «Утешение философией». Аниций Манлий Торкват Северин Боэций

ЦИТИРУЕМЫЕ ИЗДАНИЯ ДАНТЕ

Dante. De vulgari eloquentia. Traduzione e saggi introduttivi di Claudio Marazzini e Concetto Del Popolo. Oscar Mondadori, 2004.

Dante Alighieri. Vita Nova. Commento di Vittorio Cozzoli. EDIS, 1995.

Dante. Convivio. Presentazione, note e commenti di Pietro Cudini. Garzanti, 1995.

Dante Alighieri. Monarchia. Introduzione di Giorgio Petrocchi. A cura di Maurizio Pizzica. BUR, 1988.

Dante Alighieri. La Divina Commedia. Inferno. Purgatorio Paradiso. Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Oscar Mondadori, 2005.

* Ссылки на книги Св. Писания даются в общепринятых сокращениях

В эту книгу собрана только часть того, что я писала, думала и говорила о Данте. Другие работы (по преимуществу университетские курсы и семинары) так и не превратились в письменные тексты.¹ Мне жаль, что некоторые из тем, затронутых в этих курсах, в эту книгу не вошли — в особенности то, что касается Беатриче как «автора» и дантовской жизни, и «книги его памяти», и самой «священной поэмы».

Собирая этот томик, я с удивлением поняла, что почти всё, что в него включено, было написано для итальянцев, впервые прочитано в Италии и опубликовано по-итальянски. Для настоящего издания все эти тексты пересмотрены, а некоторые (как «Дантовское вдохновение в русской поэзии») значительно расширены.

По филологическому образованию я не итальянист. Итальянский язык еще в студенческие годы я (как многие в России до меня) взялась изучать с единственной целью: прочесть «Божественную Комедию» в оригинале. Моим первым «вергилием» по миру «Комедии» была Франческа Кесса, профессор Университета Сассари, которая в начале 80-х преподавала итальянский язык и литературу в МГУ. С ней мы читали первые песни «Ада» — причем не в университетской аудитории, а вечерами, в мастерской художника. Фантастическая керамика Александра Лазаревича, архаические орудия, среди которых мы устраивались с нашими книгами и словарями, — печи для обжига, гончарные круги, бочонки с глиной, склянки с разными красками — всё это входит в мою первую встречу с великолепными дантовскими терцинами, где так часто речь заходит о лепке, оттиске, рабочем веществе. Сам итальянский

¹ Назову хотя бы их темы. Это были отдельные курсы по «Новой Жизни»; по трактатам — «Народному красноречию», «Пиру» и «Монархии»; по «Божественной Комедии»; наконец, по «дантовскому образцу» в поэзии XX века (героями этого курса были Т.С. Элиот, П. Клодель, Р.М. Рильке, О. Мандельштам). Эти курсы и семинары я проводила в Институте мировой культуры МГУ. В СФИ я читала курс «Молодой Данте. Рождение Беатриче». В 2020 году на «Радио Argamas» вышел мой аудиокурс из 14 лекций «Данте и „Божественная Комедия“».

язык, как его лепил Данте из глины говоров и как он выходил из его печи, обожженный на огне «Комедии».

Но есть еще один язык, который необходимо иметь в виду, читая Данте (даже итальянского): это латынь. Не только потому, что латынь была рабочим языком Данте (он писал на латыни трактаты, послания, стихи). Латынь была для Данте языком христианства, первым языком его веры: богослужение, молитвы, Св. Писание, жития святых Данте знал на латыни. В самой глубине его мистического опыта главные слова (слова Амора в «Новой Жизни»: *Vidi cor tuum!* — «Посмотри на сердце твое!») звучат на литургической латыни.

Латынь была для Данте и первым языком поэзии и мысли. На латыни он читал своих поэтов² (Вергилия, Овидия, Горация, Стация и других), чьими стихами, сюжетами и образами прошита словесная ткань «Комедии»; своих богословов (Ареопажита, Амвросия, Августина, Григория Великого, Фому Аквинского, Бонавентуру и других); философов (Боэция, Аристотеля, Цицерона, неоплатоников в латинских переложениях); историков и ученых (Альберта Великого и многих других).

Само слово «латынь», *latino*, часто значит у него не собственно «латинский язык», а «внятная речь, связное высказывание вообще»:

*quello avvocato de' tempi cristiani
del cui latino Augustin si provide*
этот защитник христианских времен,³
на чье изложение опирался Августин
PAR. X, 119-120

Так же — о пророчестве Каччагвиды, который высказывает его не смутными двусмысленными словами языческих оракулов,

*ma per chiare parole e con preciso
latin rispuose*

² «Поэтами», *poeta*, Данте называет только классических авторов. Тех, кто пишет на народных языках (провансальском или итальянских диалектах), он называет *rimatori*, *versificatori*, *dicitori* — «стихотворцы», «рифмачи».

³ Историк раннего христианства Павел Оросий.

Ум Данте — говоря языком его «Пира» — вскормлен хлебом латыни. Новый хлеб, хлеб нового народного языка, который мы теперь назвали бы литературным и наддиалектным, а сам Данте называл «великолепным народным (наречием)», *vul-gare illustre*, он берется выпечь сам. При этом муку итальянских диалектов Данте замешивает на латинской закваске.⁴ Латинский субстрат языка «Божественной Комедии» очень важен. Конечно, я имею в виду не скрытые или явные латинизмы (которых, естественно, больше всего в «Раю»), но саму энергию и точность латинского высказывания.

Ciò che non tuore e ciò che può morire

То, что не умирает, и то, что может умереть

PAR. XIII, 52

Так это звучит. Перескажите: «бессмертное и смертное» — и всё пропало. Смертность и бессмертие даны не как свойства вещей, а как их действия, как глаголы.

Сила, прямота, своего рода фронтальность латинского изречения, его великолепная обращенность ко всем и каждому, граду и миру, это открытое, при всех, оглашение некоего решения сейчас и навсегда, *et nunc et semper, ora e sempre*, — всё это отпечатано в слове «Комедии».

В феврале 1300 года папа Бонифаций VIII провозгласил первый в истории христианства Святой Год, или Юбилей. По библейскому образцу Юбилейный год должен был быть годом милости, прощения долгов и прегрешений, освобождения невольников: годом очищения. В это очищение входило паломничество в Рим, поклонение могилам апостолов Петра и Павла и созерцание «Вероники» (нерукотворного образа Христова). Среди двух миллионов паломников в юбилейном Риме, вероятно, был и Данте. Действие «Комедии», как известно, происходит в Страстную неделю 1300 года. Темы паломничества возникают в поэме многократно. Вообще го-

4 Похожим образом четырьмя столетиями позже и русский литературный язык создавался на дрожжах церковнославянского.

воря, и весь ее сюжет можно читать как трудное паломничество в «Небесный Град». Данте-изгнанник начинает «Комедию» сердитыми словами, по-латыни: *Incipit Comedia Dantis Alagherii, florentini natione, non moribus* — «Начинается Комедия Данта Алагерия, флорентийца по рождению, но не по нравам». И кто же он был «по нравам»? Он был (или хотел быть) гражданином Рима, но Рима его великих веков, Рима Цезаря и апостола Петра, в котором он, не сомневаясь, видел центр вселенной.

Говоря об «энергии» или «духе» римской латыни в языке Данте, необходимо заметить, что это, конечно, преображенная латынь: у нее другое напряжение, другой градус, чем у классической латыни. Так овидиевы или вергилиевы образы (например, в лесу самоубийц) приобретают у Данте совсем другую остроту, другую боль и другой жар. Это «латынь» вопля (*questo tuo grido*, «этот твой вопль», как Каччагвида называет «священную поэму»), она прошла через язык библейских пророков и литургии. Она может выражать такую тоску, такое желание и такую надежду, каких классическая античность не касалась.

Но, какой бы силы не были латинские дрожжи, Данте пишет «Комедию» на итальянском, и об этом нельзя не сказать хотя бы немного. Пишет на итальянском! На языке, которого еще нет? Данте («отец итальянского языка» и в определенном смысле «основатель Италии») *рождает* этот язык в невообразимом пространстве своего трехчастного рассказа. В «Пире», обосновывая необходимость нового народного языка для выражения всех, и самых высоких содержаний, Данте приводит совсем неожиданный аргумент в его пользу: этому языку он обязан самим своим появлением на свет. Без народного языка его бы просто не было! На этом наречии говорили его родители. А, не общаясь словесно, люди просто не могут вступить в брак и зачать ребенка.

«Этот язык — причина моего бытия, на нем говорили родившие меня, и он участвовал в этом (их общении и моем зачатии) подобно тому, как огонь делает железо пригодным для обработки кузнецом». CONV. I, 13, 4

Родной устный язык не то чтобы связан с человеческой плотью, он просто сам — плоть. Он состоит из движений губ, языка, гортани — и Данте всегда чувствует эту артикуляцион-

ную силу устного слова. Голод старых итальянцев по рифмам и созвучиям, способность итальянского поэтического языка в звуках не «изображать», а «разыгрывать» природу, звуковую, акустическую, физиологическую силу итальянской речи вдохновенно описал О. Мандельштам.

Имя названо. Для российского читателя путь к живому Данте идет через Мандельштама, через «Разговор о Данте». Естественно спросить, в каком отношении эти мои опыты чтения Данте состоят с гениальной прозой Мандельштама? Я бы определила эти отношения как дополнительные. Всё, о чем заходит речь в этой книге, совершенно не интересовало в Данте О. Мандельштама. Его тема — «сырая, пророческая» материя поэзии, ее скорость и непредсказуемость, ее «формообразующий порыв», который строит тысячгранный кристалл «Комедии». Другая тема мандельштамовского «Разговора о Данте» — вещественная историчность «Комедии». Здесь Мандельштам как будто предсказывает тот ракурс истории, который будут рассматривать французские анналисты: ему нужна история быта, история совсем конкретных вещей вроде судостроения или цветов и кроя одежды.

Наших тем — надежды и воли, мудрости и причины, геометрии и плоти, сотворенности и свободы, воскресения во плоти — Мандельштам не касается. Но не касаются их и те, кому с дуэльной запальчивостью оппонирует «Разговор о Данте»: толкователи школьного Данте, искатели аллегорий и «скульптурности», поклонники дантовского мифа, весь «невежественный пиетет» перед «великой тенью». Этой области смыслов касаются скорее работы герменевтов и богословов XX века: Уикстида, Жильсона, Бальтазара, Гвардини.

Среди тех, кто писал о Данте, мне ближе всего Романо Гвардини. Как для Р. Гвардини, для меня важнее не Данте — персонаж собственной поэмы, «румяный школяр» с рукописных миниатюр, «разночинец четырнадцатого века», а Данте-автор. Р. Гвардини говорит о нем так:

«Дантовский образ мира, происходящий из неслыханной дисциплины мысли, из мучительного напряжения всех творческих энергий, из глубочайшего участия в ходе истории и страстной заботы о справедливом порядке вещей, из тех страданий и стойкости, которые мы видим и в чертах лица

Данте, и в каждой песни его поэмы, свое последнее слово находит в красоте».⁵

Здесь я бы дополнила Р.Гвардини. Красота — не только последнее, финальное слово дантовского образа мира. Это его инициальное слово. Красота предшествует самому первому поэтическому слову Данте. Красота заставляет его начать говорить («делать сноски» к книге своей жизни) и дать великое обещание: создать в ее честь нечто такое, чего еще никто не создавал. Епифанией красоты в его жизни всё начинается: «новым чудом» юной Беатриче, ее явлением, рано и навсегда внесшим в жизнь Данте красный цвет мученичества, цвет *новой жизни*.

А дальше — единственное в мире плавание-повествование под ветром Минервы.

*L'acqua ch'io prendo già mai non si corse;
Minerva spira, e conducemi Appollo,
e nove Muse mi dimostran l'Orse*

Воды, в какие я выхожу, никто не бороздил;
Минерва наполняет паруса, и мой кормчий — Аполлон,
и девять Муз указывают мне Медведиц

PAR. II, 7-9

Эта книга включает в себя три раздела.

В первом разделе собраны работы, непосредственно связанные с «Божественной Комедией». Центральная из них — впервые публикуемая работа об образах «Рая». Тема второго раздела — отзвуки Данте в русской поэзии. Третий небольшой раздел составляют переводы фрагментов из «Новой Жизни».

Все переводы иноязычных текстов (за оговоренными исключениями) выполнены мной.

5 Guardini R. Dante. Brescia: Editoria Morcelliana, 1999. P.117.

*Qui se' a noi meridiana face
di caritate, e giuso, intra i mortali,
se' di speranza fontana vivace* ²

Этими словами из последней песни «Рая», обращенными к Богородице (их произносит последний, третий проводник Данте, Бернард Клервоский), мне хочется начать мои сегодняшние размышления о Данте.

Итак, «живой источник надежды». Образ Богородицы — живого ключа (Живоносного Источника) хорошо знаком Православию (почти все почитаемые источники на Руси связаны с Богородицей, с ее иконами или явлениями). Он прямо связан для нас с пасхальными днями: празднование образа Богородицы Живоносный Источник происходит на Светлой неделе. И у Данте, напомним, завершающий момент его странствия, когда звучит этот гимн, приходится на Пасху.³ Обращение к Богородице как источнику надежды — и часто последнему источнику, надежде тех, у кого нет на земле надежды, «радости всех скорбящих», «надежде отчаянных» — глубочайшая часть русской культуры.⁴ Схождение западной и восточной традиций в этой точке не удивительно: мысль о Богоро-

¹ Выступление на международной богословской конференции «Resurrexit sicut dicit», Рим, апрель 2008 года.

² Здесь, для нас, Ты — полуденный факел / любви, и внизу, среди смертных / Ты — живой родник надежды (Рар. XXXIII, 10–12). Перевод всех цитат из «Божественной Комедии» и других иноязычных текстов здесь и далее мой, кроме отдельно оговоренных случаев (о.с.). Все цитаты даются по трехтомному изданию: Dante Alighieri. La Divina Commedia. Inferno. Purgatorio. Paradiso. Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Oscar Mondadori, 2005.

³ Конференция, организованная римской Академией «Scientia et Sapientia», открывалась в первое после Пасхи воскресенье (Фомина неделя, по православной традиции, по католической — Воскресенье милосердия). В 2008 году католическая и православная Пасхи совпали.

⁴ Ср. любимейшую в народе молитву: Царице моя преблагая, / Надеждо моя Богородице, / Приятелище сирых, и странных Предстательнице, / скорбящих Радосте, обидимых Покровительнице.

дице — животворной воде, роднике надежды в мире скорби, принадлежит общему христианскому сокровищу. Можно отметить, как необычно и правдиво у Данте образ воды, бьющей из земной глубины, — иначе: образ надежды — соединен и сопоставлен с другим образом святости, огнем, солнцем в зените. «У нас (то есть, в мире Славы), — говорит св. Бернارد, — Ты полуденное солнце любви; и внизу, среди смертных — живой родник надежды». Три эти строки одним движением распахивают перед нами всю огромную картину мироздания, видимого и невидимого, смертного и победившего смерть. Символы воды и огня принадлежат богословской традиции, но связать их так, с молниеносной скоростью — это дело поэзии.

Говоря о Данте, Первом Поэте европейской цивилизации, *de li altri poeti onore e lume*, «славе и светоче для других поэтов»,^{INF. I, 82} я думаю о поэзии вообще, о том «сообщении», которое она несет в мир. Я думаю о том, что всё искусство самым интимным образом связано со «служением надежде». Я думаю, что именно лицо Надежды — среди трех дочерей Софии, Премудрости: Веры, Надежды, Любви — более всего знакомо художнику (может быть, и потому, что он легче, чем другие, оказывается в опасной близости к отчаянию). Вольно или невольно, именно надежду (или ожидание надежды, или «надежду на надежду») он передает своему адресату. То освободительное наслаждение, которое мы, читатели, зрители, слушатели, переживаем при встрече с великим произведением искусства, близко к переживанию некоей таинственной надежды. Оно выводит нас из той глухой, замкнутой — и в каком-то отношении *удобной* — безнадежности, в которую человека тянет как будто по закону «тепловой смерти». Оно выводит нас из *привычки*, из жизни вне начала, из забвения о начале. Именно привычке как форме отчаяния противопоставляет надежду другой ее великий поэт, Шарль Пегий.⁵

5 Ср.: «Ее дело — постоянно начинать заново. Ее дело — повсюду вводить начало, как привычка повсюду вводит конец и смерть» (Пегий Ш. Дополнительная заметка о Декарте и картезианской философии / Пер. Ю. Гинзбург // Пегий Ш. Избранное: Проза. Мистерии. Поэзия. М.: Русский путь, 2006. С. 213).

Предположение о связи поэзии с надеждой, несомненно, требует развернутой аргументации. Но пока я остановлюсь на том, что привело меня к этой догадке Данте, «верный Надежды», на отлично сдавший экзамен по этому предмету апостолу Иакову^{PAR. XXV} и получивший от него задание: увидав воочию истину небесного Града, Данте будет укреплять надежду на него в себе и в других:

*sì che, veduto il ver di questa corte,
la spene, che là giù bene innamora
in te e in altrui di ciò conforte*

чтобы, увидев воочию истину этого Двора

(Царя Небесного),

ту Надежду, которая там, внизу

(в дольном мире, на земле)

прекрасно влюбляет,

ты укреплял в себе и других

PAR. XXV, 43–45

Надежда, как мы видим в этих стихах, связана с *памятью*: *памятью будущей славы*, которую она «твердо ожидает»:

*«Spene», diss' io, «è uno attender certo
de la gloria futura»*

Надежда,— сказал я,— это уверенное ожидание
будущей Славы

PAR. XXV, 67–68

и потому уже несет в себе присутствие будущего праздника. Но это не единственная ее связь. Она ближайшим образом породнена со *щедростью* и *открытостью* (слово *larghezza*, буквально «широта», у Данте означает и *generosità*, «щедрость», и *speranza*, «надежда», и *apertura*, «открытость»). И потому, что обладающий надеждой непременно щедр и открыт,—и потому, что надежда вызывает, как ответ себе, сугубую щедрость Бога, «не обманывающего надежд» (так у Данте объясняется спасение язычников, которые «имели упование»^{PAR. XX, 94–99}).

О Надежде, насколько мне известно, обыкновенно говорят и думают куда меньше, чем о ее сестрах — Вере и Любви.

Ее облик, ее содержание труднее уловить, она как будто менее «религиозна». Совсем редко вспоминают о том, что она

(так же, как Вера и Любовь) — дочь Мудрости, Софии. Но забвение о Надежде обедняет и искажает образы Веры и Любви. Их лица меняются. Они явно становятся дальше друг от друга, утрачивая связующее их начало, Надежду. В дантовской динамике богословских добродетелей (вполне каноничной) Надежда имеет своим основанием Веру:

*credenza,
sopra la qual si fonda l'alta spene*⁶

и ведет к Любви: и «внизу, среди смертных» делает их «правильно любящими» или же «хорошо влюбляет», *la spene, che là giù bene innamorà*.^{PAR. XXV, 44}

Вера, из которой не растет надежда, любовь, которая отчуждена от надежды, — это уже другие, вообще говоря, не соистинские образы или смыслы. «Вера, которая мне угоднее всего, — говорит Бог, — это надежда».⁷

Во всей своей свежести эта совершенно особая, нежная и непобедимая — пасхальная — надежда обращается к нам в изображениях раннехристианского искусства, в катакомбных Орантах, в надгробьях мучеников, в равеннских мозаиках, в римской Капелле Зенона, в древнейших христианских гимнах, таких, как «Свете тихий». Так что с удивлением встречая этот взгляд, мы догадываемся, что в позднейшие времена мы (вместе с нашими церковными художниками) о чем-то забыли...

6 Приведем это важное место целиком:

*Le profonde cose,
che mi largiscon qui la lor parvenza,
a li occhi di là giù son sì ascose,

che l'esser loro v'è in sola credenza,
sopra la qual si fonda l'alta spene;
e però di sustanza prende intenza*

Те глубокие вещи, / которые мне здесь щедро даровано видеть въяве, / в дольном мире настолько скрыты от глаз, // что бытие их — единственно в вере, / на которой держится высокая надежда; / и таким образом угадывает их сущность (PAR. XXIV, 70-75).

Вот яркий пример того, что читатель, заинтересованный исключительно «художественным», находит абстрактным, схоластическим и скучным у «верхнего» Данте, Данте Третьей кантики!

7 Пеги Ш. Врата мистерии о второй добродетели / Пер. С. Аверинцева и Ю. Гинзбург // Пеги Ш. Указ. изд. С. 269.

О том, что родная среда христианства — не «осень Средневековья», а ранняя весна совсем юной надежды. Что оно освещено первым светом весеннего утра, которое (словами другого христианского поэта XX века, Поля Клоделя) сменяет «лютую зиму и ночь язычества». О том, как это «твердое ожидание» обгоняло происходящее и смотрело не отрываясь туда, где обещанное уже исполняется, начинает исполняться. Где?

Не здесь — но здесь.

Как ребенку говорят: «Летом мы непременно поедem на море!» — и, если он поверил (а дети обычно верят обещаниям), он слушает эти слова, и море будущего лета уже здесь, перед его взглядом. Он видит это еще невещественное море не только глазами веры, но и глазами надежды: он видит его, как во сне, несказанно *прекрасным* (а это дело надежды, делать прекрасным), он видит его в его *будущей славе*. Оно, обещанное и принятое на веру море, — та самая невидимая «глубокая вещь», *la profonda cosa*. И он уже любит ее, как если бы знал въяве. Так и взрослый верующий помнит прощальные слова: «Отче! Которых Ты дал Мне, хочу, чтобы там, где Я, и они были со Мною, да видят славу Мою, которую Ты дал Мне, потому что возлюбил Меня прежде основания мира», ин. 17, 24 Вот она, «будущая слава», которой ждет дантовская надежда.

Данте — поэт надежды. Этого не может не понять любой, кто заглядывал хотя бы в его первую, юношескую книгу и прочел там первый параграф о «*книге памяти моей*», в начале которой красными буквами значится: «Начинается новая жизнь». И вот что странно. Мы можем не заметить важнейшего момента «Комедии», касающегося надежды Данте. В общем ходе рассказа этот момент звучит почти как побочная ремарка (во всяком случае, мне не встречалось, чтобы кто-то из исследователей обратил на него внимание). А в нем — прямая разгадка всего, что происходит в поэме — да и в жизни Данте. Это прямой ответ на вопрос: кто он такой — и почему ему поручено такое задание. «Кто я такой? — возражает Данте Вергилию. — Кто я такой, чтобы отправиться в загробное странствие? Апостолу Павлу и Энею, основателю Рима, было даровано посетить иной мир. А я? Я не сосуд избрания, я не Эней». Из многочисленных изложений замысла и начала пу-

тешества, которые дает Вергилий в Аду и в Чистилище (каждый раз, когда ему приходится перед кем-нибудь оправдывать появление среди теней человека, отбрасывающего тень), мы можем понять, что Данте, сомневаясь в себе, думал вообще не о том. Дело было совсем не в его достоинстве, а в том, что другого пути, чтобы спасти его, уже не оставалось. И мы, читатели, в общем-то приняли такую мотивировку. И вдруг в Раю мы слышим нечто другое. Кто он такой, Данте узнает от Беатриче. Этого о себе он явно не знал. Он тот, с кем ни один из живущих на земле христиан не может сравниться в силе надежды, и Бог тому свидетель! — это с сакраментальной торжественностью объявляет Беатриче. Перед экзаменом, представляя Данте апостолу надежды, Иакову:

*La Chiesa militante alcun figliuolo
non ha con più speranza, com'è scritto
nel Sol che raggia tutto nostro stuolo:*

*però li è conceduto che d'Egitto
vegna in Ierusalemme per vedere,
anzi che 'l militar li sia prescritto*

У воинствующей Церкви нет ни одного сына,
у которого было бы больше надежды (чем у него); так
это начертано в (самом) Солнце, озаряющем все наши

множества:

потому ему и позволено из Египта
прийти в Иерусалим, чтобы его увидеть,
хотя ему еще и предназначено сражаться⁸

PAR. XXV, 52–57

«Потому ему и позволено».

8 Жреческий, иносказательный язык Беатриче требует комментария. У «воинствующей Церкви» — то есть, церкви на земле. «Солнце, озаряющее наши множества», — Господь, Солнце правды. «Начертано в Солнце» — решено самим Богом. Ветхозаветные образы исхода из Египта и входа в Иерусалим, любимые образы Данте, здесь означают выход из земного изгнания и вход («чтобы увидеть») в землю обетованную, на родину души. С пением псалма об исходе из Египта души прибывают в Чистилище на ангельском челне. «Хотя ему еще предназначено сражаться» — то есть, его земная жизнь еще не кончилась. Жизнь христианина на земле, как и жизнь Церкви, мыслится как битва.

Это единственный эпизод не только в «Комедии», но во всем дантовском корпусе, где не поэт славит Беатриче, а она — его. И как! И за что!

Между тем Данте всемирной легенды — поэт гнева и муки, суровый нелюдим, мастер кошмарной образности, предвосхищающий сюрреализм и экспрессионизм, гордый и скорбный изгнанник. Одним словом, Данте для «широкого читателя» остается автором «Ада». Вопреки замыслу «Комедии», как изложил его сам автор: «Вывести людей, живущих на земле, из их настоящего состояния несчастья и привести их к состоянию счастья» («Письмо к Кан Гранде»), этот, всем известный Данте ни с надеждой, ни тем более со счастьем никак не увязывается. Самая знаменитая, самая цитируемая, вероятно, строка Данте:

Lasciate ogne speranza, voi ch'entrate

Оставьте всякую надежду, вы, кто входите

INF. III, 9

Почему Первая кантика, «Ад», века напролет на всех языках больше читается, больше нравится, больше обсуждается, больше влияет на других поэтов, объяснить нетрудно. Также ясно, увы, почему две другие, «Чистилище» и «Рай», остаются по существу непрочитанными и представляются читателю более «бледными», «схоластическими» и «абстрактными». Обиднее другое: и сам этот «Ад», оторванный от своего центра и замысла, читается превратно. Как заметил Поль Клодель, дантовский Ад начинается в Раю. Характерно еще и то, что знаменитой адской надписи придается — многими мыслителями и художниками XX века — смысл некоего универсального морального императива. Вот что требуется от человека, от каждого человека, если только он хочет мужественно посмотреть в глаза правде: «Оставь всякую надежду!» Но об этом я скажу в дальнейшем.

Итак, отсеченность надежды — главная черта дантова «Ада». Это суть наказания заключенных в адскую темницу:

nulla speranza li conforta mai

никакая надежда их уже никогда не ободрит

INF. V, 44

Но это и причина, по которой они там оказались; в случае Вергилия и других великих душ языческой древности — единственная причина, единственная вина, за которую они расплачиваются:

che sol per pena ha la speranza cionca

чья единственная вина — обломанная надежда

INF. IX, 18

«Обломанная надежда», которая не дотянулась до своего предмета.

Жизнь без надежды, жизнь не по закону надежды венчается заключением в окончательную безнадежность. Это даже не внешнее наказание, а простая реализация того, что с ней и так происходило.

И сразу же за порогом безнадежности, за стенами ее тюрьмы начинается мир «избранных» и «спасенных душ»: он начинается у Данте в Чистилище (о том, что Чистилище у Данте — не некая средняя между Адом и Раем зона, а область спасения, область надежды, обычно забывают):

O eletti di Dio, li cui soffriri

e giustizia e speranza fa men duri

О избранники Божьи, чьи мучения

справедливость и надежда делают не такими тяжкими

PURG. XIX, 76-77

Мы помним, что почти треть «Чистилища» (до середины Десятой песни) отдана Антипургаторию, Предчистилищу, где ожидают восхождения души, обратившиеся к Богу только в последний миг жизни, среди которых — тягчайшие грешники и в том числе — отлученные и проклятые Церковью, как король Манфред. «Но у бесконечной милости такие широкие руки, что они примут того, кто к ней обратится», — говорит спасенный Манфред,^{PURG. III, 122-123} и мы сразу же вспоминаем образ отца, обнимающего блудного сына из притчи евангелиста Луки. Но что значит «обратиться»? Десятью строками позже это объясняется так: «Не пропадет, не отвернется вечная любовь, пока у надежды остается хоть кроха зеленого (*fior del verde*)»,^{PURG. III, 133-135} то есть пока она не засохла окончательно. Обращение души, самое запоздалое обращение самой грешной души и есть эта «кроха зеленого», просвет надежды,

которая не может быть отвергнута. Эта «кроха зеленого», самый малый отблеск надежды и вводит в Чистилище.

Надежда (и следующее из нее горячее желание «страдать по справедливости», расплатиться, отдать долги) преобразует муки дантова Чистилища, *физически* порой не уступающие адским. «Вы, пришедшие с надеждой, избраны и блаженны». Такого рода надпись могла бы украшать вход в его Чистилище.

Впрочем, А.М. Кьяваччи Леонарди справедливо замечает, что у Чистилища есть свой девиз, своего рода надвратная надпись — только она не записана темными буквами: ее поют души, прибывая на ангельском челне к берегам блаженного острова. Это первый стих 113 псалма «*In exitu Israel de Aegypto*», «Во исходе Израилеве от Египта»: «Когда вышел Израиль из Египта, дом Иакова — из народа иноплеменного».⁹ Это любимый библейский стих Данте; он обращается к нему и в стихах, и в трактатах. «Когда мы вышли из рабства»...

Однако сам Данте и в Аду, вопреки закону этого пространства, не должен оставлять надежды. В том случае, когда он — под действием страха — готов это сделать, о надежде напоминает ему Вергилий:

e tu ferma la speme, dolce figlio

а ты укрепи надежду, сынок

PURG. III, 66

Надежда — свет:

che speranza mi dava e facea lume

кто дал мне надежду и засветил свет

PURG. IV, 30

Она — родниковая вода (как мы уже видели).

Она корм, еда:

Ma qui m'attendi, e lo spirito lasso

conforta e ciba di speranza buona,

ch'i' non ti lascerò nel mondo basso

⁹ Комментарий к PURG. II, 46 — La Divina Commedia. Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Purgatorio. P. 53.

Но теперь послушай меня, и усталый дух
укрепи и накорми доброй надеждой;
ибо я не покину тебя в нижнем мире.

INF. VIII, 106–108

Накорми усталый дух доброй (можно сказать: надежной) надеждой! Надежда — доспехи или воинское снаряжение, которое нельзя снимать (*spogliar la spene*, «снять с себя надежду»^{PURG. XXXI, 27}).

Она, кроме того, — некий полезный предмет, рабочая утварь; мужичонка, пастушок (*lo villanello*) ранней весной на высоких лугах, отчаявшись было при виде утреннего инея, вдруг видит, что снег сошел, и «вновь сует надежду в свою котомку» (*e la speranza ringavagna*), — и с этим снаряжением отправляется к своим овцам.^{INF. XXIV, 1–15} Эта очаровательная буколика, картинка немудрящей земной жизни у входа в сюрреалистический кошмар XXIV песни «Ада» появляется как образ утраченного рая. И это не единственный случай остроумной дантовской «реабилитации» земной жизни при помощи взгляда на нее из адского рва!¹⁰

У дантовской надежды обычно два свойства: она «живая» (*viva speranza*) — и она «высокая» (*alta spene*). В согласии с природой дантовского эпитета это значит: она есть «надежда жизни» и «надежда высоты»:

ch'io perdei la speranza de l'altezza
так что я потерял надежду высоты

INF. I, 54

И это, по существу, надежда на одно: жизнь человека у Данте — это не что другое как восхождение.

В первой строке «Комедии»:

Nel mezzo del cammin di nostra vita

¹⁰ Так изгнанник должен видеть глазами памяти свою родину: там, куда ему вход навеки заказан, любая мелочь прекрасна просто потому, что она есть. Сравнение еще точнее: так видит всё, что за стенами тюрьмы, заключенный: «И ничего в жизни не видел я более близкого к Божьему раю, чем этот бутырский садик, переход по асфальтовым дорожкам которого никогда не занимал больше тридцати секунд» (Солженицын А. Архипелаг ГУЛАГ. Екатеринбург: У-Фактория, 2006. С. 255).

«В середине пути нашей жизни» ^{INF. I, 1} — нас встречает библейский образ «нашей», то есть человеческой жизни на земле как странствия или хождения («ходил пред Богом семьдесят лет»). В следующих стихах появляется еще один образ пути: *la diritta via*, верная, или прямая дорога. Она потеряна. С этого начинается действие «Комедии».

*Mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita* ¹¹

Я опомнился и увидел, что я в какой-то темной чаще,
и что верная дорога потеряна

INF. I, 2-3

Потерянная дорога будет отыскана в Первой песни «Чистилища» ^{PURG. I, 119-120}: «Как тот, кто возвращается на потерянную дорогу, без которой всякий путь кажется ему напрасным». Это дорога, ведущая вверх, к небесам. Только эта дорога отвечает природной воле человека, которую Данте сравнивает с огнем; природа же огня — в том, чтобы восходить вверх. ^{PAR. IV, 76-78}

С этим образом «нашего пути» как восхождения, возвращения на небесную родину, мы выходим из ветхозаветной обреченности к новозаветной. Это, несомненно, *новая жизнь*.

Новая жизнь, *vita nova* (то есть, «небывалая», «чудесная», «молодая», а также «последняя жизнь» — всё это значения латинского *novus* и итальянского *nuovo*) — это жизнь восхождения. Оно возможно только в надежде.

Корни своей надежды, как Данте отвечает на небесном экзаме апостолу надежды Иакову, он находит в библейской древности, в постоянных увещаниях псалмов: «Да уповает Израиль на Господа», «Да уповают на Господа все народы», «Да уповает душа моя...» и в апостольских посланиях. Но само событие обретения надежды в его личной судьбе точно датировано: первая встреча с Беатриче (ему, как мы помним, девять лет, Беатриче — восемь).

Собственное падение и близость к вечной гибели, с которой начинается «Комедия», Данте понимает как утрату «надежды высоты». ^{INF. I, 54} В этом, как в злейшей измене, в бегстве

¹¹ Я следую чтению А.М. Кьяваччи Леонарди — *La Divina Commedia. Inferno*. P. 8-9.

с поля битвы, на вершине горы Чистилища, почти издеваясь, обличает его Беатриче:

*quai fossi attraversati o quai catene
trovasti, per che del passare innanzi
dovessiti così spogliar la spene?*

какие же охранные рвы и какие запоры
ты встретил, если тебе пришлось отбросить

(как платье или доспехи)

надежду (идти вперед)?¹²

PURG. XXXI, 25–27

Вопрос предполагает: не лги, таких препятствий не может быть; надежда, которой я тебя вооружила, непобедима. Ее не должна была победить и моя смерть. Ты должен был взять этот вражеский замок. Разговор идет в военных терминах. Надежда у Данте неотделима от мысли о жизни как духовной битве и о земной Церкви как Церкви воинствующей (*Chiesa militante*).

В «Раю», как мы уже говорили, грозная Беатриче оказывается его заступницей перед экзаменом у апостола Иакова. Она славит его надежду, как несравнимую ни с чьей на земле: надежду воина, которому еще предстоят битвы.

И, расставаясь с Беатриче в сфере Таинственной Розы, первое, за что Данте благодарит ее на прощанье, — это дар надежды:

O donna in cui la mia speranza vige!

О Госпожа, которой живится моя надежда!

PAR. XXXI, 79

Здесь, в «Раю», нам дается ключ отношений Данте и Беатриче: этим ключом оказывается надежда. Беатриче чит

¹² Нужно заметить, однако: в начале суда Беатриче, при ее первом обвинительном слове в Тридцатой песни, когда Данте не может не только вымолвить слово в свою защиту, но даже пережить обвинение, «за него» ангельский хор поет «На Тя, Господи, уповах», «В Тебе, Господи, моя надежда» (пс. 30). Это значит: надежда — по меньшей мере, надежда на надежду — не была отброшена Данте бесповоротно. В пении ангелов о надежде Данте слышит больше помощи, чем в прямых словах сочувствия. Оно растопляет лед, сковавший его сердце, — и он, наконец, может свободно пролить слезы покаяния (PURG. XXX, 94–98).

в Данте надежду, «больше которой нет ни у кого из живущих», Данте за эту надежду благодарит ее.

Сюжет Надежды завершается в тех стихах, с которых я начала, — в прославлении «полуденного факела любви» и «живого источника надежды» — Богородицы: в ней

s'aduna
quantunque in creatura è di bontate
соединяется
всё, что только есть благого в творении
PAR. XXXIII, 20-21

Вот вкратце мы повторили сюжет дантовской надежды. Остается добавить: речь идет не о надежде психологической, не о надежде на какие-то конкретные земные вещи (такую надежду он назовет «пустой», *vana speranza*). Дантовская надежда обитает не в чувстве, а в духе, уме, *mente*, и представляет собой некое новое знание — или новое расположение разума и познания, *intelligenza nova*, обладающее антигравитационной силой, как об этом говорится в заключительном сонете «Новой Жизни»:

intelligenza nova, che l'Amore
piangendo mette in lui, pur su lo tira
новое разумение, которое Любовь,
рыдая, вложила в него (в мой вздох, *sospiro*),
только вверх его устремляет

Мы видим, что минувший XX век в его представлениях о надежде и мудрости прямо противоположен Данте. Мыслители, писатели, публицисты, художники, порой и богословы наших дней говорят о «трезвости отчаяния», о необходимости «оставить всякую надежду», чтобы приобщиться к прямому переживанию реальности — переживанию «травматическому» — и, соответственно, к истинной, «взрослой» мудрости.

Идея героической безнадежности (постепенно перешедшая в бытовую и обыденную) возникла не на пустом месте. Катастрофы XX века во многом определили эту позицию. О терапевтическом действии отказа от надежды мы узнаем из записок узников лагерей, наших и нацистских... Страшные режимы легче справляются с теми, кто позволяет себе

на что-то надеяться. Такими людьми можно играть.¹³ Это переданный нам огромный опыт века, в котором гуманистическая надежда (или гуманистическая мечта, что далеко не одно и то же) переживала неслыханное крушение.

Но, боюсь, мы преувеличиваем новизну этого опыта — он был прекрасно знаком Данте! Своему учителю Брунетто Латини, предсказывающему ему и славу, и великие страдания, он отвечает:

*pur che mia coscienza non mi garra,
chà la Fortuna, come vuol, son presto.*

*Non è nuova a li orecchi miei tal arra:
però giri Fortuna la sua rota,
come le piace, e 'l villan la sua marra*

лишь бы моя совесть меня не обвиняла,
а что до судьбы, я готов к любой.

Не нов ушам моим такой оракул:
так пусть Фортуна ворочает своим колесом,
как ей угодно, а мужик — своей лопатой

INF. XV, 92–96

Не на благополучный исход, не на счастливую перемену судьбы, не на исполнение желаний или всеобщее счастье на земле, не на ангельскую природу человека надеется Данте. Он пишет после того, как его Беатриче умерла. «Надеждой сверх надежды» назовет наш современник дантовскую позицию — но это лишнее усиление. Дантовская надежда — то есть надежда евангельская, та, о которой говорит ап. Павел, Надежда, дочь Мудрости и есть превосхождение всей данности, вместе с ее «неверными надеждами».

Так или иначе, к нашим дням мы пришли к тому положению, когда надежда — в общепринятой «мудрости» (ее могут называть мудростью отчаяния, мудростью трезвости, мудростью скромности) — ослепляет. (Вспомним: у Данте слеп именно тот, кто не знает надежды.) Она, как нам теперь говорят, противоположна мужеству и ответственности. Она есть самообман и малодушие. (Вспомним: у Данте хранить наде-

¹³ Ср.: «Из хотящего жить можно вить веревки» (Солженицын А. Указ. соч. С. 378).

жду мужественно, а предавать ее низко.¹⁴) Она противоположна внутренней свободе. «Новому разумению» Данте наша культура явно предпочитает старую мудрость стоиков и скептиков, считая ее при этом не старой, а вечной и единственно правдивой. Эта мудрость не «направляет в высоту», а позволяет «выключиться из реальности», встать в стороне и бесстрастно смотреть на всё, от чего ты таким образом «освобождаешься». Не пламя и влага, а холод и сухость — символы этой мудрости, не щедрость, а расчетливость, не самоотдача, а самосохранение. На дантовском языке вся эта позиция называется *viltà* — низость, малодушие (и даже подлость).

Возможен ли диалог между двумя этими родами мудрости? Вряд ли: одна для другой представляется безумием, как об этом и было написано. Разница между ними, быть может, в том, что мудрость Надежды знает о собственном безумии и не отрекается от него.¹⁵ Она безумна в той же мере, в какой безумна — в определенной перспективе — сама жизнь. На это безумие мы и надеемся и благодарим тех, кто нас в нем укрепляет.

2008

14 Жорж Бернанос называет новейшую цивилизацию обществом «вытесненного отчаяния», «вытесненного, но не преодоленного» и напоминает о героической природе добродетели надежды (в отличие от «иллюзий» и «оптимизма»): «Надежда — это принятый риск. Больше того — это высший риск. Она не снисхождение к себе. Она самая большая и самая трудная победа, какую человек может одержать над своей душой» (Bernanos G. *La liberté, pour quoi faire?* P.: Gallimard, 1995. P. 115–116). Это голос мысли *contre-courant*, голос сопротивления общему движению эпохи.

15 Вновь Шарль Пегий:

Она считает,

Что у нас вся жизнь впереди.

Как она ошибается. Как она права.

Ведь разве у нас впереди не вся жизнь.

Единственная имеющая значение. Вся жизнь Вечная

(Врата мистерии о второй добродетели // Пегий Ш. Указ. изд. С. 315).

Но надежда не приходит сама. Надежда не ходит совсем одна. Чтобы надеяться, дитя мое, надо быть очень счастливой, надо получить, принять великую благодать.

Это вера легка, а не верить невозможно. Это любовь легка, а не любить невозможно. Но надеяться трудно

(Там же. С. 274).

Прежде чем начать разговор о тех песнях «Ада», которые мне выпало обсуждать, я должна сделать некоторые предварительные замечания.

Для меня великая честь — участвовать в дантовском марафоне, в ряду настоящих знатоков и исследователей Данте.² Честь незаслуженная, поскольку я к ним не принадлежу. Я не дантолог и даже не итальянист. Я не более чем иноязычный читатель Данте, читатель, который изучал итальянский именно для того, чтобы читать Данте в оригинале. Что я читаю в Данте уже много лет? Приблизительно то, что читали в нем поэты XX века: Томас Стернз Элиот, Поль Клодель, Осип Мандельштам, отчасти Райнер Мария Рильке. Все эти поэты имели особый вкус к новизне и в Данте видели источник той новизны, которой ищет их время. И нашему времени нужна своя новизна. Мы можем с надеждой искать ее в Данте, поскольку Данте — это не только *Arte che genera arte* («Искусство, которое рождает искусство», так назывался дантовский симпозиум во Флоренции в 2006 году³). Это и *pensiero che genera pensiero*

1 Лекция, прочитанная в Миланском Университете 2 апреля 2008 года.

2 Имеется в виду цикл лекций «Esperimenti danteschi», в которых последовательно читались и обсуждались все 100 песен «Божественной Комедии». Для каждой двух-трех песен приглашался — по жребию, не по его выбору — один лектор. Это был международный проект, так что лекции читали исследователи (филологи, философы, богословы) из разных стран. Этот проект задумали и осуществили молодые люди, энтузиасты «настоящего Данте», назвавшие свой круг «Сто песен» или «Ragazzi di Dante» («Мальчики и девочки Данте»); его поддержал Миланский Государственный Университет и коммуна Милана. Лекции проходили в Университете, но вход был открыт для всех желающих, так что аудитория была огромной. Усилиями «Мальчиков и девочек Данте» перед каждым слушателем лежали тексты обсуждаемых песен. Мне выпали XII–XIV песни «Ада» и, во второй серии лекций, песни XV–XVII «Чистилища». Я читала эти лекции по-итальянски, первую — в переводе Франчески Кесса (Francesca Chessa), вторую — в переводе Джованны Парравичини (Giovanna Parravicini). Благодаря «Мальчиков и девочек Данте»: без их «заказа» я никогда бы не решилась писать на такую ответственную тему.

3 Этот симпозиум был посвящен судьбе Данте в Америке и в России. См. «Дантовское вдохновение в русской поэзии» в настоящем издании.

(«мысль, которая рождает мысль»). И еще: *esperienza che genera esperienza* («опыт, который рождает опыт»). Последнее, пожалуй, всего важнее для меня.

«Новый», *novo, nuovo, novello* — одно из главных слов Данте. Сила значения этого слова имеет у него почти библейский размах, перекликаясь с употреблением этого слова у Пророков и с тем смыслом, который оно несет в сочетании слов «Новый Завет», *Il Nuovo Testamento*. Я имею в виду не только его первую книгу, «Новую Жизнь», *Vita Nova*. В каждом своем сочинении Данте заявляет о какой-то неслыханной новизне, которую он собирается сообщить, о такой новости, которая должна изменить мир.⁴ Среди множества значений *novus* (лат.), *nuovo* (ит.) самыми характерно дантовскими можно считать «небывалое», «невероятное», «чудесное». Не только предмет «Божественной Комедии» — нечто небывало новое, никем до Данте не виданное, не только язык ее и форма невероятно новы и навсегда останутся новыми. Главная новизна здесь иная: герой-автор идет к *новому себе*: преображенному, *transumanato*, божественному. В финале «Чистилища», после погружения в Лету, Данте сообщает:

*Io ritornai da la santissima onda
rifatto sì come piante novelle
rinovellate di novella fronda,
puro e disposto a salire a le stelle*⁵

И я вышел из пресвятой волны,
обновленный, как новые (молодые) растения,
обновленные новой листвой,
чистый и готовый подниматься к звездам
PURG. XXXIII, 142–145

Вот, собственно, та новизна, которая мне, читателю наших дней, интереснее всего в Данте.

4 Вот как кончается первая часть его «Пира» (речь идет о том, что на народном языке можно излагать важнейшие — в случае «Пира» этические — темы): «Это будет новый свет, новое солнце, которое взойдет там, где прежнее заходит, и дарует свет тем, кто ныне сидит во тьме и мраке, поскольку прежнее солнце для них не светит» (CONV. I, 13, 12).

5 Эти чудесные стихи, трижды повторяющие корень *novell-*: *novella, rinovellate, novella*, выбиты на ступенях равеннского храма св. Франциска. Прихожанином этого храма был Данте. Здесь его и отпевали.

Второе предварительное замечание. Признаюсь, что до вавшего предложения говорить о песнях «Ада» я меньше всего обращалась к этой кантике. Отчасти потому, что Данте для русского читателя (как и для мирового читателя вообще) — почти исключительно автор «Ада». Это обидно и, кроме того, искажает понимание и самого Ада. Ад Данте, как заметил Поль Клодель, начинается в Раю. Прежде всего потому, что Ад, по утверждению Данте, — создание Бога Троицы:

*fecemi la divina podestate,
la somma sapienza e 'l primo amore*
меня создало божественное Могущество (Отец),
высшая Мудрость (Сын) и Первая Любовь (Дух Святой)
INF. III, 5–6

Но не только поэтому (само это богословское утверждение, между прочим, небесспорно: если Бог не творил смерти и греха, то Ада, места их исключительного действия, Он, вероятно, тоже не творил?).

Ад Данте начинается в Раю как сюжет: там задумано и «санкционировано» его странствие — в качестве исключительного прецедента. Об этом, о своем необычайном (*novo*) поручении с небес:

*Tal si partì da cantare alleluia
che mi commise quest'ufficio novo*
Таким вышел ко мне из круга поющих «Аллилуйя»
тот, кто поручил мне это новое (небывалое) служение
INF. XII, 88–89

на всех кругах Ада напоминает Вергилий. Это выданный Данте в Раю пропуск, «командировка» в глубину Ада, его охранная грамота.

Кроме того, если все обитатели Ада находятся там потому, что совершили то или иное «беззаконие», то необходимо знать, какой «закон», какую «справедливость» они при этом оскорбили. Об этой справедливости мы узнаём только в Раю.

Это слово, *giustizia*, «справедливость», — так же, как и «новизна», — одно из главных слов Данте и так же приобретающее у него библейский размах смысла. В своей страстной жажде справедливости Данте — собрат Пророков и верный ученик Вергилия, тоскующего о возвращении на землю *Virgo Iustitia*, Девы Справедливости.

Я думаю, важнейшая задача современного чтения Данте — восстановить связь его Ада с Раем и, следуя его рассказу, выйти из Ада.

А для того, чтобы выйти из Ада — и это будет мое третье и последнее общее предварительное замечание, — необходимо держать в уме *цельность* всего мироздания Данте. Цельность, которая создана не исключительно им, флорентийским изгнанником. Он получил огромное наследство. Другое дело, что не каждый, получив такое наследство, сумеет им распорядиться. Данте сумел как, вероятно, никто другой. Мы привыкли отмечать и ценить в великих авторах то, чем они отличаются от своих современников, то, что как бы «выводит» их из плена своего времени, из его ограниченности, его предрассудков. В случае Данте с его необычайной свободой и смелостью в отношении общепринятых мнений утверждения такого рода более чем справедливы. Но это только одна сторона отношения гения со своим временем. Другая состоит в том, что каждое время предоставляет своему жителю особые возможности, и пограничная эпоха, какой была дантовская, — особенно. Дары дантовской эпохи в этом смысле неоценимы. Никогда больше европейская культура не обладала таким огромным, *цельным* и центрированным смысловым космосом, благодаря чему и поэзия способна была вобрать в себя политику, богословие, философию, историю, естествознание, мастерство ремесленников. Феномен Данте возможен только в эту эпоху. Дальше этот космос начинает разбегаться и распадаться, как империя, отделившиеся части которой теряют связь с некогда общей столицей.⁶ Такой столицей была, несомненно, *Rosa Mistica*, Таинственная Роза Эмпирея. Данте-политик предлагает проект всемирной империи потому, что в его уме эта универсальность уже осуществилась.

Не стоит уточнять, что дары времени не даются даром. Стать современным своему времени — труд и подвиг, как мы видим по жизни Данте. Он обличал свое время, он не находил

6 Уже у Петрарки мы видим, как этот центрированный мир распадается: Цицерон и Августин больше не находят себе места в одном пространстве — так же, как за душу Петрарки ведут бесконечную битву любовь и религия, Лаура и Богородица. Мир, в котором Беатриче выполняла волю Богородицы, остался в прошлом.

в нем мира и справедливости, но он сумел так поставить парус своего гения, что творческий ветер эпохи дул в его паруса. Нас, его читателей, это обязывает помнить о холистической природе образов Данте. Если мы и не обладаем достаточно глубокими знаниями тех оснований, на которых Данте строит свою поэтическую «Сумму», — то есть, классической поэзии и философии, Св. Писания и богословия и многого другого — мы не должны забывать о присутствии этих оснований во всем, что говорит Данте, и не можем сужать дантовские образы до психологической, социологической или эстетической транскрипции. И тверже всего мы обязаны помнить о центростремительности каждой частицы его мира, которая «по великому морю бытия плывет к своему порту». PAR. I, 109–113

За исключением Ада. Ад у Данте — это прежде всего и по преимуществу состояние изоляции от целого, выпадение из центростремительного движения, статика.

На этом я кончу мое уже затянувшееся вступление и перейду к песням XII–XIV. Все эти три песни разворачиваются в Шестом круге Ада, среди насильников, *violenti*. Круг разделен на три террасы.

ПЕСНЬ XII. FIERE ISNELLE ⁷

Итак, мы находимся в Нижнем Аду, в Граде Дита, где мучатся насильники и обманщики, то есть те, кто — в отличие от невоздержанных из верхних ярусов Ада — творил зло с участием собственной воли (насильники) и собственного разума (обманщики). А также в отличие от ничтожных из преддверия Ада, которые предпочли вообще ничего не совершать. Первая терраса этого круга определена насильникам против ближнего:

*onde omicidi e ciascun che mal fiere,
guastatori e predon*

там человекоубийцы и те, кто нечестно ранил,
мародеры и грабители

INF. XI, 37–38

Первые среди них — тираны. Данте знает, что государственное насилие страшнее частного.

⁷ «Проворные звери».

Как мы знаем из предыдущих песен, вход в Град Дита необычайно затруднен. Только вмешательство Небесного Посланника позволяет нашим поэтам преодолеть сопротивление охранников-бесов. Вергилий здесь бессилен. Оказывается, что ему недоступен не только Рай (что, в логике Данте, печально, но естественно), но и глубина Ада! И дальше, в каждом новом кругу мы видим преодоление свирепого сопротивления адской стражи (в Двенадцатой песни это Минотавр). Эта защита границ зла заставляет задуматься. Стражи стерегут осужденных, как тюремщики, чтобы они не сбежали, это понятно. Но какое сокровище они хранят от посторонних?

Почему, вопреки ожиданиям, так труден этот вход? Ведь общий вход в Ад легок и всегда открыт. Так у Вергилия:

Noctes atque dies patet atri ianua Ditis

Ночью и днем широко открыта дверь во дворы Дита

AEN. VI, 127

Так и у Данте. Что предельно трудно, так это выйти из него:

Hoc opus, hic labor est

Вот это дело, вот это труд

Ibid., 129

Читая сюжет аллегорически: постоянная доступность Ада означает всегда открытую для человека возможность впасть в грех. Почему же так трудна дверь Нижнего Ада? И здесь, нужно заметить, Данте следует Вергилию. В Шестой песни «Энеиды» и ему, и Сивилле закрыт вход в посмертное жилище преступников, в башню Дита:

Nulli fas casto sceleratum insistere limen

Никому чистому от преступления не позволено

переступить его порог

Ibid., 563

Мотив этого запрета у Вергилия — чистота от преступления. У Данте, мы можем предположить, другой мотив. Разум, естественный разум (который, как все знают, воплощает фигура Вергилия), не может знать глубины зла — так же, как он не знает блаженства. Зло — тоже тайна, как и святость. Для его понимания также необходимо откровение. Вот один из примеров того, что дантовский Ад, как мы говорили, начинается в Раю.

Если мы вслед за английским исследователем увидим в дантовском сочинении, в его Аду, «откровение природы нераскаянного греха»,⁸ мы поймем, что адские муки дают нам увидеть не столько «воздаяние», «справедливую кару», то есть, нечто такое, что случается *после* греха, в ответ на него, но сам грех в его истинном виде, грех как он есть, когда его ничто не заслоняет. Ветер, который несет Паоло и Франческу, подхватывает их не *после* того, что они совершили: это с ними *действительно* происходит в самый момент их незаконной страсти. Их страсть и *есть* этот ветер. Кипящая река крови, в которую погружены — каждый в меру своих преступлений — тираны из песни XII, и есть реальность их действий.

То, что глубина Ада сопротивляется знанию человека, похоже на правду. Чтобы совершить грех, нужно *не видеть* его природы — так, как эта природа открывается глазам Данте. Откровение зла состоит не только в том, что мы с полной ясностью видим, насколько оно в себе безобразно, но и в том, что мы узнаем, какое это великое страдание для того, кто это зло совершает. Сам он может этого до времени не чувствовать, но то, что в нем страдает и гибнет, — это его человечность, божественный замысел о нем. Обыкновенно человеку нужно иметь множество убедительных объяснений, извинений, причин и целей, чтобы совершить зло как нечто «необходимое», нечто «полезное» для *чего-то еще*. Нужно инструментализовать зло, одним словом. То есть, нужно думать, что по существу ты делаешь нечто другое, чем то, что ты делаешь, — не то, что принято считать злом, ты всего лишь используешь как необходимое средство. Например, ты не убиваешь тысячи невинных людей, а осуществляешь — *при помощи* их «ликвидации» — великий проект будущего счастья человечества или Отечества (как это проklamировалось в СССР и нацистской Германии). Этот новейший пример особенно уместен в связи с песней XII. «Грандиозные» фигуры диктаторов XX века (Сталин, Гитлер, Мао, Энвер Ходжа и другие) будут, как дома, в кровавом кипятке дантовского Флегетона и, вероятно, превзойдут легендарного Аттилу.

8 «The revelation of the nature of impenitent sin» (Wicksteed P. H. From Vita Nuova to Paradiso: two essays on the vital relations between Dante's successive works. Manchester: Manchester University Press; London / New York: Longmans, Green & Co., 1922. P. 41).

À propos. В своем отношении к массовому насилию «сверху» со стороны власти, к тирании мораль современного человека, человека «после Аушвица и ГУЛАГа», полностью совпадает с дантовской. Быть может, это последний род зла, который остается несомненным, абсолютным злом для нашего современника.⁹ В других случаях «насилия»: самоубийцы, ростовщики (то есть, собственно говоря, все финансисты: вспомним, к чему привела Эзру Паунда его «дантовская» ненависть к *usura*!¹⁰), а также гомосексуалисты — эти позиции очень разойдутся. Но я думаю, мы не будем сегодня обсуждать различия моральных суждений современного гуманизма с его фундаментальным требованием толерантности, переходящим в моральный агностицизм, — и решительно не-толерантных дантовских суждений. Будем говорить только о том, что написал Данте. Но заметим при этом, что, если образы таких грешников, как нежная Франческа, благородный Пьер делла Винья, изящный Брунетто Латини, вызывают наше горячее сочувствие и желание «спасти» их из адского круга, от беспощадного Данте — то это потому, что именно такими их представил нам Данте. Он сострадал этим своим героям не меньше, чем его читатели. Он поступил с ними не иначе, чем греческие трагики со своими протагонистами или Вергилий с Турном и Дидоной. Пожалуй, современному художнику эта сложная позиция — позиция эпической или трагической ответственности автора перед реальностью — почти недоступна. Он «спасет» (в моральном смысле) тех, кого любит, и «погубит» нелюбимых.

Но в Двенадцатой песни ничего сложного в этом отношении нет. Здесь Данте, повествователь и герой своей эпопеи, не

⁹ Вынужденное примечание. Эта лекция обращена к итальянской аудитории, и говоря о «современном человеке» здесь, как и во многих других местах, я имею в виду современного человека западной цивилизации. Для наших сограждан (по большей части) целесообразность государственного насилия остается вещью вполне допустимой.

¹⁰ *Usura* — процент, которым облагается денежный займ. О понимании банковского процента у Данте мы будем говорить дальше. Эзра Паунд посвятил «Узуре» страстную лирическую инвективу, в своем роде великие стихи. Ненависть к ростовщичеству (которое для Паунда автоматически связывалось с еврейским капиталом) привела его к сотрудничеству с итальянским фашизмом, который обещал освободить мир от «узур».

встречает для себя никакой моральной трудности. Тирания, то есть насилие и незаконность в государственной форме, ему предельно ненавистна — но не по причине анархизма, как обыкновенно бывает в таких случаях, а прямо наоборот: именно потому, что ему так дорога идея законной и благо-родной единой власти (ср. «Монархию»). Ни с кем из погру-женных в кипящую кровь Флегетона он даже не заговаривает. Персонально они ему не интересны.

Вернемся в последний раз к трудному входу в область зла. Трудному входу в Дит — и затрудненному входу в каждый но-вый его круг. В нашем случае — к Минотавр у на скале в начале Двенадцатой песни и вслед за ним — к патрулю надсмотрщи-ков-кентавров (а сколько таких гостей из мифа, из хтониче-ской греческой архаики Вергилий и Данте уже встретили до этого!). Со «своими», языческими чудищами Вергилий умеет справиться или договориться, так что порой они могут даже, подобно «добрым чудовищам» в сказках, оказать ему услугу, как кентавр Несс, который по приказу Хирона сопровождает путников до брода и перевозит Данте на спине через Фле-гетон. Отношения Вергилия с кентаврами — можно сказать, идиллия в ограде Ада. Между ним и Хироном есть какая-то солидарность. Чего Вергилий, как мы знаем, не может — это справиться с христианскими бесами. Спуск в глубину Ада, в глубину греха и зла так труден потому, что это не что иное, как путь спасения. Не только личного спасения Данте, задуманного Беатриче (она объясняет в Земном Раю, что только таким образом, посещением мира погибших душ возможно было спасти Данте от духовной смерти¹¹), но и определенной

11 Ср. слова Беатриче, постфактум объясняющие всё происшедшее:

*Tanto giù cadde, che tutti argomenti
a la salute sua eran già corti,
fuor che mostrarli le perdute genti.*

*Per questo visitai l'uscio d'i morti,
e a colui che l' ha qua sù condotto,
li preghi miei, piangendo, furon porti*

Так низко он пал, что любые средства / для его спасения были уже коротки, / кроме как показать ему погибшее племя. // Потому я и посетила вход умерших, / и тому, кто сопроводил его сюда, / моления мои принесла со слезами (PURG. XXX, 136–141).

возможности спасения для его читателя. Увидеть зло в его открытой природе кое-что значит! Никто из тех, кто по-настоящему прочитал дантовский «Ад», я думаю, уже не сможет совсем беспроblemно выбирать те виды зла, какие Данте нам описал. Образы подожженного песка и снегопада огня, реки из кровавого кипятка, истекающих кровью деревьев и кустов, образы людей, ставших охотничьей дичью (я называю только образы из наших песен XII–XIV), как *настоящая реальность* греха (а не только неизбежно последующее за ним наказание) навсегда записываются, говоря по-дантовски, в книгу нашей памяти. Подробные разъяснения того или другого греха, любые нравоучения здесь уже излишни. Записываются? Я бы сказала: эти образы врезаются в камень нашей памяти. Сама сила письма — моральный урок Данте.

В каждом эпизоде, в каждом пассаже эта сила письма проявляется по-разному. Неизменное и первое орудие Данте, несомненно, — синтаксис. Таким «длинным» синтаксисом не владел ни один поэт. Я понимаю этот синтаксис иначе, чем Мандельштам, которому важнее всего была импровизация, непредсказуемость хода дантовской речи, ее чисто звуковые сцепления. Однако эти необычайно длинные, разветвленные фразы направляются огненной логикой.

Посмотрим на вторую фразу Двенадцатой песни, которая разворачивается на двенадцать строк или четыре терцины!

*Qual è quella ruina che nel fianco
di qua da Trento l'Adice percosse,
o per tremoto o per sostegno manco,*

*che da cima del monte, onde si mosse,
al piano è sì la roccia discoscesa,
ch'alcuna via darebbe a chi sù fosse:*

*cotal di quel burrato era la scesa;
e 'n su la punta della rotta lacca
l'infamia di Creti era distesa*

*che fu concetta ne la falsa vacca;
e quando vide noi sé stesso morse,
sì come quei cui l'ira dentro fiacca*

Как этот обвал, который по склону
горы с той стороны Трента скатился к Адиче,
или из-за землетрясения, или из-за слабости опорных слоев,

с вершины горы, откуда он рухнул,
к долине, и так раскатились скалы,
что не оставили пути для того, кто бы там оказался,—

таков был обрыв этой пропасти;
и там, у входа в разбитую полость (пещеру)
позорище Крита возлежало,

то, что было зачато в обманной корове;
и увидев нас, оно в себя вонзило зубы,
как тот, кого изнутри сражает гнев.

INF. XII, 4–15

Всё это — одна фраза! Она симметрично поделена на две половины. Первая половина — описание загробного ландшафта через его приблизительное сравнение с земным. Данте не тратит слов: зачем описывать, читатель и так поймет, он видел это сам или ему об этом рассказывали. Первый член сравнения, горный обвал у Адиче, по которому нельзя спуститься, занимает первые шесть строк. Ровно половина фразы. Широкая панорама и глубокий взгляд далеко вниз. Вторая половина фразы сжимает перспективу: сначала до пещеры на этом обрыве (третья терцина). И последняя, четвертая терцина представляет собой просто катастрофическое ускорение сжатия пространства и времени. Внимание фокусируется на лежащем в пещере чудовище Минотавре, «позоре Крита» (здесь само собой напрашивается впечатление за пятьсот лет предсказанного кинематографического эффекта, смены планов, движения камеры, но дело много серьезнее: дальше фокус смещается не только в пространстве, но и во времени), следующая строка сжимает Минотавра до момента его зачатия в «обманной корове»! Но и это не конец. Минотавр, уже рожденный и убитый Тезеем и теперь сторож Шестого круга, вонзает зубы в себя самого, обессиленный внутренним гневом. Насилие свернулось в точку и выстрелило в себя. Последнее слово этой издали идущей фразы — *fiassa*, «сокрушает». Точный смертельный удар. Минотавр побежден самым ходом, самой стратегией этой фразы — прежде, чем с ним заговорит Вергилий. Появление стрел и лука кентав-

ров она уже предсказала. Таков синтаксис Данте: он обгоняет и предсказывает ход событий.

В последующем эпизоде сила дантовского письма обнаруживает себя другим образом. Вергилий — вновь одной фразой, которая также продолжается четыре терцины и ветвится сложноподчиненными предложениями: «когда», «если», «так, что», «из-за чего» — объясняет Данте происхождение этого обвала. Это случилось после схождения Христа в Ад. Теперь мы видим Данте — виртуоза эмпатии. Он мыслит с точки зрения Вергилия. Он предлагает нам удивительный перевод христианского события на язык языческой мысли, на язык эмпедокловой космологии. Как еще может понимать происшедшее просвещенный язычник? Равновесие космоса, составленное гармонией сил любви и ненависти (иначе: притяжения и отталкивания) нарушилось. Сила любви перевесила силу отталкивания — и за этим обычно следует разрушение мира, возвращение в хаос. Действительно, всё почти точно — но «как в гадательном зеркале».

Эпизод с кентаврами и Хироном, как я уже говорила, — редкая пауза благодушия среди ужаса Ада. В ней нельзя не почувствовать тени комизма (достаточно вообразить в картинках, как Хирон расчесывает себе бороду стрелой, как патруль кентавров с берега стреляет из лука в тех, кто норовит выглянуть из кипящей крови больше, чем им положено, как Данте верхом на кентавре переправляется через Флегетон, вергилиеву реку — которую он пока не узнаёт). Здесь, как во многих других эпизодах, Данте показывает свое мастерство входить в игру, начатую старинными поэтами: среди их пейзажей и их персонажей как бы второй раз он странствует и по-новому пускает в ход арсенал классической фантазии. С окончательной серьезностью его отношения с классической дохристианской поэзией и отношение этой поэзии к истине будут выяснены в Земном Рае. Но здесь наш разговор не об этом.

Лейтмотив Двенадцатой песни — невероятная упорядоченность насилия над насильниками. Эта механическая упорядоченность иррациональна: во-первых, потому что работа по ее соблюдению возложена на чудовищ, представляющих собой гибрид человека и зверя; во-вторых, потому что строгой мерой количества здесь измеряется то, что такому измерению не подлежит: кровь и мука. Ад замкнут и регулярен, как конц-

лагерь или тоталитарное государство — но ведь таких реалий Данте не должен был бы знать на опыте своего времени, жестокость которого имела стихийный и анархический характер. В отличие от адских пейзажей, inferнальную дисциплину ему еще не с чем сравнить на земле.

Это, повторю, редкая песнь, в которой мы не замечаем ни малейшего сочувствия и даже интереса Данте к тем, кто претерпевает адские пытки. Ненавистные тираны, убийцы и грабители. От них остались одни имена.

ПЕСНЬ XIII. ANIMA LESA ¹²

Переpravлявший Данте кентавр Несс еще не исчез из виду, а всё уже переменялось. Мы среди насильников против себя самих: самоубийц и мотов. Мотам будет отведен короткий эпизод, интермедия страшной охоты, которая прерывает беседы Данте с двумя самоубийцами, деревом и кустом.

Итак, мы в глухом лесу, который напоминает нам о двух других лесах поэмы, *selva selvaggia*¹³ из самого начала повествования и *antica selva*¹⁴ Земного Рая на вершине горы Чистилища. Во всех этих сценах лес у Данте несет смысл какой-то глубокой непроясненности общего положения, потерянности человека. Но здесь к нему добавлен еще мотив прятков, тайного убежища, которого ищут хищные звери. Птицы этого леса — ужасные Гарпии. Данте кажется, что этот лес, в котором раздаются стоны, кого-то прячет в себе. Вергилий пытается подсказать ему: ведь ты читал мою «Энеиду», помнишь, чему в ней никто не верит? Подсказка не помогает. Тогда Вергилию приходится прибегнуть к эксперименту: обломай ветку, и поймешь (то есть, повтори то, что сделал мой Эней с мир-

¹² «Поруганная душа».

¹³ *mi ritrovai per una selva oscura, <...>
esta selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinova la paura!*

я оказался в некоем темном лесу <...> // этот дикий лес, и тернистый, и непроходимый, / который в мысли (то есть самая мысль о котором) воскрешает тот ужас! (INF. I, 2, 5–6).

¹⁴ *dentro a la selva antica tanto, ch'io
non potea rivedere ond'io mi 'ntrassi*

в глубину древнего леса, так глубоко, что я / не мог уже увидеть, откуда я вошел (PURG. XXVIII, 23–24).

том в моей Третьей песни). Данте слушается — и тут же слышит человеческий стон; из ствола течет кровь. Он с ужасом понимает: эти деревья только видятся мертвыми, это души, а не растения. Достаточно малейшего насилия, чтобы кровь и речь вышли наружу: укоряющая, жалобная речь. С людьми так не поступают! Даже со змеями можно быть бережнее. А мы были людьми... *Uomini fummo...*

Речь, самый процесс словесного выражения для душ в Аду травматичен — но более яркого случая, чем это истекающее кровью и словами дерево, мы не встретим.

В сосуде Тринадцатой песни заключен один из самых волнующих образов мировой поэзии — ставший деревом благородный самоубийца Пьер делла Винья, верный и оклеветанный советник императора Фридриха II. Прямой источник этого образа — Вергилиев Полидор, убитый и обращенный в мирт. Истекая темной кровью, Полидор-мирт говорит Энею, обломившему его ветку:

Quid miserum, Aeneas, laceras?

Зачем ты, Эней, ранишь несчастного?

АЕН. III, 41

Но Вергилий коснулся здесь древнейшего сюжета, известного фольклору всех народов: это легенды о человеке, обыкновенно невинно убитом, который превращается в говорящее растение (чаще всего для того, чтобы свидетельствовать о своем убийце). Мы слышим в этих легендах интуицию какой-то глубокой и таинственной связи, своего рода тождества человека и дерева. Кроме того, тема их — утаенное и затем раскрытое убийство. Так это, собственно, и у Вергилия. Сюжет Данте сложнее. Самоубийца-дерево становится свидетелем против себя — собственного убийцы. Свидетелем против него будет в дальнейшем его собственное тело, от которого он отказался и которое в конце времен будет повешено на своей «постылой тени (душе)», *l'ombra sua molesta* (ср. библейское: «проклят каждый, висящий на дереве»^{ГАЛ. 3:13}). Противоестественное соединение жертвы и ее палача в одном лице — иначе: противоестественное раздвоение одного человеческого существа — показано нам со всей наглядностью.

Раненость и ранимость — лейтмотив этой песни. Ее герой — раненая душа, поруганная душа, *anima lesa*. Самоубийцы-де-

ревья вызывают к жалости, но иначе чем через причинение им новой боли их не услышишь. Они могут говорить не дольше, чем течет кровь из обломанной ветки. Данте и Вергилий, подтолкнувший Данте на жестокий эксперимент, испытывают перед ними вину. Душа самоубийцы (тень, *l'ombra* называет ее на античном языке Данте), поселившись в этом сосуде боли, делает каждого своего собеседника вовлеченным в насилие над собой. Изысканность, сдержанность и благородство речи Пьера делла Винья усиливают этот эффект. Это мучение впечатляет, пожалуй, больше, чем река кипящей крови из предыдущей песни. Неудавшийся побег из невыносимой ситуации (*credendo col morir fuggir disdegno*, «надеясь при помощи смерти сбежать от бесчестия» ^{INF. XIII, 71}, — говорит Пьер делла Винья), из незаслуженного позора, которого человек чести не может пережить, из утраты доверия, которой любящий и преданный человек не может вытерпеть. Данте, потрясенный страданием, не может задать Пьеру делла Винья нового вопроса. Только судьба Франчески тронула его в такой мере.

Пьер делла Винья, жертва клеветы, образец той верности суверену, которая была так дорога Данте, *ingiusto fece me contra me giusto*, «сделавший себя невинного виноватым против себя», ^{INF. XIII, 72} видится нам образцом человеческой судьбы в бесчеловечном мире, как ее часто понимают позднейшие мыслители и философы. Но христианство думает о безвыходности иначе, и Данте с этим не спорит. Предполагается, что свобода воли остается у человека в любом положении и в любом положении он может выбрать жизнь. От этого отказывается «большой терновник», Пьер делла Винья и другой самоубийца, некогда земляк Данте, флорентиец, а теперь куст, на его глазах обломанный мотами, которых на куски раздирают гончие.

Мы можем не заметить, что Данте выполняет просьбу Пьера делла Винья (как Эней совершает погребальные почести Полидору): своим рассказом он восстанавливает его доброе имя среди живых. Исполняет он и просьбу куста, некогда флорентийского судьи, осудившего на смерть себя самого и приведшего приговор в исполнение (так, на этот раз в юридических терминах описывается самоубийство). Данте (уже в начале следующей песни) собирает раскиданные обломки его ветвей.

В рассказах двух самоубийц мы слышим знакомые дантовские темы негодования против пороков двора и нравов родной Флоренции, над которой не кончается власть ее первого языческого покровителя, бога войны Марса.

В конце концов, эта песнь оставляет нас с ощущением непоправимого, болезненного несчастья. Но кто сказал, что из Ада мы должны вынести только праведный гнев и удовлетворение торжествующей справедливостью? Пьер делла Винья напоминает нам о кровной солидарности людей — просто потому, что они люди. «Мы были людьми...» *Uomini fummo...*

И что значит — быть людьми? Для Данте, несомненно, это значит — быть слышимыми. *Nam in homine sentire humanius credimus quam sentire*, — говорит он в трактате «О народном красноречии». «Ибо мы полагаем, что самое человеческое в человеке — не слушать, а быть слышимым». DE VULG. I, 5, 1

Удивительное и мало замеченное размышление Данте. Человек есть прежде всего сообщение. Кому направлено это сообщение?

Образ обломанной ветки — раны, «окна для боли» и своего рода органа речи, которая истекает из нее вместе с кровью, принадлежит к тем вещам, которые, узнав, уже нельзя забыть. О том, что боль и человеческий язык в земном мире в каком-то смысле тождественны, Данте уже думал в трактате «О народном красноречии»: первым словом сотворенного Адама, полагает он, был крик восторга, *El!*, который был одновременно и именем Бога. После изгнания из рая человеческий младенец рождается на земле с криком боли, *heu!* — это и есть его первое слово и, так сказать, первое имя мира. DE VULG. I, 4, 4

В образе кровоточащих деревьев оживает библейское отождествление крови и души.

ПЕСНЬ XIV. LA FOLGORE AGUTA ¹⁵

Итак, следующая песнь, как и предыдущая, продолжает рассказ без перерыва. Она начинается с того, что обломанные в предыдущей песни ветки собираются, а растерзанный куст умолк. Мы не покидаем пространства насилия. Это его третья терраса: кощунники, содомиты, ростовщики. Странное объ-

¹⁵ «Разящая молния».

единение, не правда ли? Для Данте это три разновидности насилия: против Бога (святотатцы), против природы (содомиты) и против искусства (ростовщики). При чем же здесь искусство? Искусство, объясняет Вергилий в предшествовавшей нашим песням вводной лекции о природе насилия, — это самые общие законы человеческих действий, которые, насколько могут, подражают природе, которая, в свою очередь, подражает своему Творцу, «так что ваше искусство — как бы внук Бога», *sì che vostr'arte a Dio quasi è nepote*.^{INF. XI, 105} Требовать взамен больше, чем ты дал, — это и есть злейшее насилие над искусством.

Одна и та же мука назначена всем трем видам насильников: огонь, летящий с неба хлопьями,

come di neve in alpe senza vento

как снегопад в горах в безветренную погоду

INF. XIV, 30

Хлопья огня поджигают раскаленный песок, на котором лежат плашмя кощунники, бегают, стряхивая с себя свежие ожоги, содомиты (которых, замечает Данте, значительно больше) и сидят неподвижно ростовщики. Библейская казнь Содомы и Гоморры. Незабываемый пейзаж с дополнительными сведениями из истории и географии (нечто похожее видели в военных походах Александр в Индии, Катон в Ливии).

Слово предоставляется языческому святотатцу Капанею, оскорбившему Юпитера и пораженному за это молнией (теперь источник Данте не Вергилий, а его страстный почитатель и подражатель Стаций: учителю и ученику предстоит встретиться в Чистилище). Образ Капанея — один из двух центров Четырнадцатой песни. Этому богоборцу не откажешь в величии:

Qual io fui vivo, tal son morto

Каким я был живой, таков я мертвый

INF. XIV, 51

И убитый, и мучимый, он не признает себя побежденным: он остался собой. У него есть нечто такое, чего не отнимет ни смерть, ни пытка: это его достоинство. Три терцины, которые Капаней обращает к Громовержцу, исполнены такой лирической силой, что ей позавидовали бы поэты *Sturm und Drang* и революционеры всех времен.

Qual io fui vivo, tal son morto.

*Se Giove stanchi 'l suo fabbro di cui
crucciato prese la folgore aguta
onde l'ultimo dì percosso fui;*

*o s'elli stanchi li altri a muta a muta
in Mongibello alla focina negra
chiamando «Buon Vulcano, aiuta, aiuta!»,*

*sì com' el fece alla pugna di Flegra,
e me saetti con tutta sua forza:
non ne potrebbe aver vendetta allegra*

Каким я был живой, таков я мертвый.

Если Юпитер утомит своего кузнеца,
у которого в гневе взял разящую молнию,
которой в мой последний день я был сражен;

и если он утомит и других, сменяющих друг друга
на Монджибелло в черной кузнице,
крича: «Ну Вулкан, давай, давай!»,

как он делал во время битвы при Флегре,
пуская в меня стрелы и со всей своей силой,
и тогда не придется ему порадоваться победе

INF. XIV, 51–60

Смысл его вызова: всего твоего всемогущества не хватит, чтобы лишить меня — меня самого. Я и мертвый — тот же. Радоваться победе тебе не придется.

Благочестивый язычник Вергилий, возмущенный этой несломленной гордыней, гибрисом, ставит диагноз Капанею: твоя ярость и есть твое полное наказание. Вероятно, он говорит за двоих? Ведь так же должен был бы думать и Данте, которому прекрасно известно христианское учение о гордыне и смирении. Так полагают многие комментаторы нашей песни. Однако *лирическая* сила явно на стороне гордых и яростных стихов, которые произносит Капаней, а не того учительского выговора, которым отвечает ему богобоязненный Вергилий. Капаней говорит на лирическом языке самого Данте: это его гиперболы, его анафоры, его нарастающие повторы, его

умение одной чертой обрисовать образ (*Buon Vulcano, aiuta, aiuta!*, «Ну давай, Вулкан, на помощь, на помощь!»), это его мышление гипотезами («и если...», «и даже если...»), его привычка к географической точности. Это то самое «великолепное презрение», с которым сам Данте говорит о Фортуне в последующей песни — в ответ на пророчество Брунетто Латини об ожидающих его несчастьях.

*Tanto vogl'io che vi sia manifesto,
pur che mia coscienza non mi garra,
ch'a la Fortuna, come vuol, son presto.*

*Non è nuova a li orecchi miei tal arra:
però giri Fortuna la sua rota
come le piace, e 'l villan la sua marra*

Итак, хочу я, чтобы вам было известно:
лишь бы моя совесть меня не обличала,
а что до Фортуны, я готов ко всему.

Не новость для моих ушей этот оракул:
так пусть Фортуна ворочает своим колесом,
как ей угодно, а мужик — своей лопатой
INF, XV, 91–96

А там, где в голосе персонажа мы слышим голос самого поэта, говорит Марина Цветаева, мы понимаем, на чьей он стороне.

В чем же *лирическая* правота Капанея и что она значит? Не проглядывает ли здесь «прометеевское» начало самого Данте, его гордыня и дерзость, его восхищение самоутверждением человека перед лицом Бога? Я думаю, дело совсем не в этом. Капаней говорит именно так, как человек должен достойно говорить перед лицом всемогущего и бессмысленного насилия. Сдача насилию, подчинение силе — это не смирение, а низость, *viltà*, ненавистная Данте.

Но разве Бог — это слепая гневная сила? Мы можем понять, что вергилиев Юпитер может быть прочитан как иносказание Вседержителя (сам этот эпитет — *Omnipotens*, Вседержитель — перешел в христианскую латынь из именования Громовержца), можем думать, что языческая *гибрис* и христианская *гордыня* в каком-то отношении близки. Но вот что ре-

шительно противоположно: Капаней не видит в Юпитере ничего, кроме высшей формы насилия. Этому насилию он и бросает вызов — и в каком-то смысле побеждает его. Однако для христианина кощунство не есть вызов всемогущей Силе: это оскорбление Первой Любви. С таким образом Бога языческое благочестие незнакомо. Многозначительно молчание Данте после выговора Вергилия. Над кругом насильников царит Громовержец Капаней, обожествленное насилие, абсолютная тирания. Душу тем не менее оно убить не может, как нам невольно показывает сцена Капанея. Мы можем сказать, что само насилие проистекает из теологической ошибки: оно отвечает ложному образу Создателя. Имел ли сам Данте это в виду?

Можно предположить, что Данте, чье знание Библии было необычайно даже для просвещенного человека его времени, что-то такое заметил в ветхозаветных книгах, в истории ночной борьбы Иакова с ангелом и в споре Иова с «богобоязненными» друзьями — что-то абсолютно неизвестное благочестию Вергилия. Да и тому «доброму прихожанину», с которым через несколько веков будет спорить Кьеркегор...

Вторая вершина Четырнадцатой песни — рассказ Вергилия о происхождении адских рек. Данте опять оплошал, проявил умственную нерасторопность, не узнав кровавого Флегетона, который — как же ты читал мою «Энеиду»? — описал Вергилий. Эта река, заполнившая всю Двенадцатую песнь, вновь встречает их здесь, в горячей пустыне песни Четырнадцатой. В связи с этим Вергилий дает подробный урок адской гидронимии. Следует поразительный рассказ о некоем чудесном изваянии Старца в горах Крита, в том месте, где некогда располагалось Царство Сатурна, языческий Золотой век. Данте создает здесь настоящий новый миф, заимствуя библейский образ из сна Навуходоносора в Книге пророка Даниила (сам этот библейский образ уже включил в себя языческую картину деградации веков от Золотого к Железному): «У этого истукана голова была из чистого золота, грудь его и руки его — из серебра, чрево его и бедра его — медные, голени его железные, ноги его частью железные, частью глиняные». ДАН. 2:32–33

Таков и Старец Данте, повернутый лицом к Риму. В библейском сне дело кончается тем, что на этого идола скаты-

вается камень с горы и разбивает его (традиционно это понимается как пророчество о будущем царстве Мессии, отменяющем земные царства). У Данте истукан стоит на месте, но все его части, кроме золотой, разбиты. В трещины текут слезы. Эти слезы и становятся адскими реками. Некоторые из них Данте уже встретил в своем странствии, другие ждут его дальше — в самой глубине Ада (Коцит) и на вершине горы Чистилища (Лета). Поразительный Миф Истории ветхого человечества, истории, которая еще не закончилась и питает собой Ад. Вот куда направляются скорби всех веков.

На вершине горы Чистилища, где течет Лета, мы увидим другой, библейский образ «Золотого века», безгрешного и блаженного начала человечества: Эдем, опустевший после изгнания Адама. Эдем и его Евноя (река благой памяти) тоже, как и адские реки, связаны с земной реальностью, но другим образом: не Эдем ей питается, но он — не то чтобы ее питает... он сквозь нее просвечивает. Он проникает на землю через вещие сны вдохновенных поэтов, напоминающие людям о первоначальной невинности «человеческого корня». Смутное пока обещание Вергилия о том, что Данте еще предстоит увидеть Лету, связывает между собой две эти альтернативные картины начала человечества.

Итак, мы прошли с Данте и Вергилием по катастрофическому горному обвалу, по берегу реки кипящей крови, по мертвому лесу, истекающему кровью и стонами, по раскаленной песчаной пустыне, на которую падает огненный снегопад, и вновь встретили Флегетон. На этом круг насильников еще не кончается. Он простирается на три следующие песни.

Я хочу отметить общую черту всех этих дантовских ландшафтов: бесплодие, безжизненность. Это общий знаменатель любого насилия. Новое время слишком часто не различает жизненную силу — и насилие, оно в лице своих поэтов и мыслителей готово преклоняться перед насилием как проявлением чарующей мощи, творческого порыва и витальности. Для Данте жизненная сила и насилие — это две абсолютно противоположные вещи. Насилие — родина смерти, смерти во всех смыслах. На этом я и кончу наш сегодняшний разговор.

ЗЕМНОЙ РАЙ В «БОЖЕСТВЕННОЙ КОМЕДИИ»: О ПРИРОДЕ ПОЭЗИИ

*Libera volontà di miglior soglia*¹

PURG. XXI, 69

1 ДОКТРИНАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ

Данте, «поэт-богослов»,² «темная Минерва разума и искусства»,³ с негодованием сторонился всего, что отдает «верой простецов», или, как это называют новейшие историки культуры, «народным христианством». Его страстно влекло то, что мы привыкли считать противопоказанным самому характеру поэта: умственная аскеза, духовная и логическая отчетливость, черный труд эрудиции, политическая ответственность. С правилом Мандельштама: «⟨...⟩ там, где обнаружена соизмеримость вещи с пересказом, там простыни не смяты, там поэзия, так сказать, не ночевала»,⁴ — Данте никак не согласился бы. С той же категоричностью он заявляет противоположное: «Великий позор тому, кто сложит стихи под покровом фигур и риторических украшений и затем, если его спросят, не сумеет обнажить свои слова от этих одеяний, чтобы они пред-

1 В переводе М. Лозинского: «Свободное желанье лучшей доли». Буквально: «Свободная воля к лучшему порогу». Пришлось бы долго объяснять, почему слово «доля» невозможно на этом месте в стихе Данте. Доля, судьба и т. п. для него — не поэтизмы, а концепты, которые он не раз проясняет. «Лучшей доли» свободная воля (см. о ней ниже) у Данте хотеть не может, да и вообще от судьбы человек должен быть свободен.

2 Ср. латинскую эпитафию Данте, принадлежащую Джованни дель Вирджилио:

*Theologus Dantes nullius dogmatis expers,
quod foveat claro philosophia sinu ⟨...⟩
hic jacet, et fama pulsat utrumque polum*

Богослов Данте, не несведущий ни в одном из учений, / которые философия бережет в своем славном лоне ⟨...⟩ / Здесь покоится, а его слава стучит в оба конца мира. Цит. по: Boccaccio G. Vita di Dante. Roma: Avanzini e Torracca, 1965. P. 59

3 *Dante Alighieri son, Minerva oscura
d'intelligenza e d'arte*

Giovanni Boccaccio. Prosopopea di Dante.

4 Мандельштам О. Разговор о Данте // Мандельштам О. Сочинения в двух томах. М.: Художественная литература, 1990. Т. 2. С. 214.

стали в своем истинном смысле (*intendimento*)). Впрочем, признает он, ему и его другу знакомы те, кто «таким глупым образом и складывают стихи».VN, xxv

Очевидно, что под пересказом и обнажением смысла в двух этих случаях имеется в виду не совсем одно и то же. Тем не менее, впервые попробовав это уже в «Новой Жизни», весь промежуток между «Новой Жизнью» и «Комедией» Данте только и делает, что пытается пересказать и изъяснить то, что он сказал стихами. Для этого требуется научиться думать иначе: можно сказать, научиться работать другой рукой ума. Поэтическую мысль — переменчивую и пролетающую быстрее, чем кто-нибудь ее может схватить, — он отправляет на дыбу правильно построенных силлогизмов и отчетливо разделенных категорий. Зрелище устрашающее. Лирик, самое хрупкое существо на свете, приучает себя к тяжелому снаряжению героя. Данте, который теряет сознание от того, что Беатриче кивнула ему на улице, делает себя схоластом из схоластов. О своем многолетнем труде, сладостном и изнурительном, героическом и мученическом, он говорит чаще, чем о даре. Бессонные ночи над манускриптами, пожирающие его зрение, голод, холод, одиночество, бездомность, бедность («и всё это я терпел ради любви к вам!») — вот что, а не сочинения, он предъявляет своему «сладчайшему отцу» Вергилию, «святым Девам» Музам (*o sacrosante Vergini!*), современникам и потомкам.⁵ Стоит задуматься о том, что всего этого — в качестве, казалось бы, достойного оправдания — он не вспоминает на суде Беатриче. Она его «в эту твою школу»^{PURG. XXXIII, 31-32} не посылала.

Если можно представить себе поэта, для которого сочинение стихов вовсе не предполагает досконального изучения ни того, что уже написано в этом роде, ни самых технических сторон версификации и языка, то это никак не Данте. Если можно себе представить христианина, для которого «личная вера» и ее проработанное доктринальное изложение — вещи разного порядка, то и это никак не Данте. Его мысль, его образность, его «формообразующий порыв» не то чтобы очищаются и выверяются доктриной — они питаются ею, как родники питаются грунтовыми водами. Но что имеется в виду

5 Ср.: PURG. XXIX, 37-39; PAR. XXV, 3; CONV. III, 9; «Письмо флорентийскому другу» и др.

под доктриной? Воспользуемся энциклопедическим определением С.С. Аверинцева: «Христианская доктрина как таковая, в своем обязательном для верующего виде, есть теология — система догматов и моральных принципов, сознательно противопоставленных чувственной наглядности и житейским ценностям».⁶

Определение доктрины, вероятно, могло бы быть шире и включать в себя, кроме двух названных составных (догматов и моральных принципов), еще нечто, и не менее существенное: самые общие (усваиваемые скорее интуитивно, чем в виде заданного формализованного списка) правила «приложения» этой системы к наблюдаемой действительности, самые общие гносеологические и герменевтические принципы, то есть школу понимания и истолкования. Но, быть может, всё это имеет в виду вторая половина аверинцевского определения доктрины: то, что она сознательно противопоставляет себя «чувственной наглядности и житейским ценностям». В этом отношении Данте, много раз изобразивший нам совершенно витгенштейновские «смены аспекта»,⁷ безусловно доктринален.

То, что здесь имеется в виду, — отнюдь не предпочтение априорного знания опытному. Мандельштам несомненно прав, когда говорит о натуралистской и репортерской страсти Данте к наблюдению, опыту и даже эксперименту, то есть опыту специально организованному, спровоцированному. *Esperto* (знающий на опыте), *esperienza* (опытное знание) — слова, дорогие для Данте не меньше, чем для его героя Улисса (см. ниже). В конце концов, последним средством для спасения Данте, задуманного Беатриче (это, собственно, и есть сюжет «Комедии»), оказывается личный опыт: специально устроенная для него очная встреча с загробным миром. Затем этот свидетельский опыт станет обоснованием пророческой миссии, которую в Земном Раю поручает ему Беатриче *in pro del mondo che mal vive* — «ради пользы мира, который дурно живет»:

6 Аверинцев С. София-Логос: Словарь. Киев: Дух і Літера, 2006. С. 473.

7 См.: Библихин В. Витгенштейн: смена аспекта. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2005.

*quel che vedi
ritornato di là, fa che tu scrivi*

то, что ты увидел,
вернувшись отсюда, изволь записать
PURG. XXXII, 104–105

Но мы имеем в виду другое: дантовскую критику опыта. Вот что поставлено у Данте под вопрос: качество восприятия. И если «Комедия» есть в своем роде эксперимент и авантюра, то эта авантюра и этот эксперимент имеют в виду не получение некоторых тайных и новых знаний о невидимой части мироздания, а прежде всего — испытание и изменение самого повествователя, его очищение, обновление, *transumanare* (преображение, превосхождение человеческого).

Опыт, как мы видим из дантовских примеров «ложного зрения» (оптических и психологических иллюзий), не есть неоспоримое свидетельство о реальности: в первую очередь он говорит о состоянии того, кто эту реальность воспринимает. Если его сознание темно и косно, если его воля (о чем мы будем говорить подробнее) не свободна, он видит и слышит, словами Данте, «факт». Если же его сознание очищено и правильным образом настроено, если в нем действует «свободная воля к лучшему порогу» (см. эпиграф), он видит «форму факта». Латинское «форма» в концептуальном языке эпохи, напомним, соответствует греческой «идее». «Форму факта» определяет его целевая (телеологическая) причина. А целевая причина не обладает наглядностью и не воспринимается простым чувственным образом: ее видят «глазами ума». Доктрина потому и противопоставляет себя «житейским ценностям», что они исключают бескорыстный интерес к телеологической причине вещей. Как бы Данте ни восхищался свежим непосредственным наблюдением (вспомним хотя бы его описание движения волн в чаше с водой, которую качнули), каким бы великим даром наблюдателя и естествоиспытателя сам он ни был наделен, как бы ни стремился он узнать всё «из первых рук», расспросив короля Манфреда или самого праотца Адама о том, что с ними было на самом деле, непосредственный опыт сам по себе никогда не станет для него критерием Откровенной истины.

Можно сказать, что правильный путь познания для Данте — дедуктивный, а не индуктивный: но такое определение слишком статично, а познавательный принцип Данте динамичен. Динамично его представление смысла: мы говорим о «смысле» (стихов, песни или чего-то еще) там, где Данте говорит об их *intendimento* — буквально: намерении. Динамично его понимание слова, в котором ему интереснее всего не связь слова с тем, что оно именует, а его «прорастающая в действие» сила («ибо слова, которые <...> суть как бы семя действия (*operazione*)»).^{CONV. IV, 2, 8} Слово для него не столько знак и тем более не мистический знак, «истинное имя» вещи, сколько выбор человеческой воли⁸ и зародыш человеческого действия. Трудно представить себе более далекую от «имясловия» лингвистику, чем дантовская. Данте видит мир как своего рода силовое поле, где действуют разнообразные воли (какой-то «волей» или «любовью» он наделяет всё сущее, и не только одушевленное: так, простое тело «любит» или «хочет» устремляться вниз, и это не поэтическая метафора, а физика), действуют причины, причиняющие следствия. Всё сотворенное, и человека в том числе (см. ниже), он видит прежде всего как следствие воли или мудрости Божией, а не как их изделие. Само представление подобия становится при этом динамичным: то, что причинено круглым, имеет в себе нечто круглое и т. п. Мы видим, что «сущность» вещи выглядит при этом очень своеобразно: она передается тем же путем, что огонь, от одного горящего предмета к другому.

То, что Данте толкует и пересказывает в собственных стихах, это намерения, то есть смысловые движения воли. Так что точнее будет сказать: путь познания Данте открывает движение не от общего к частному (как предполагает дедукция), а от целевой причины к следствию. Это динамическое познание действия причин. Каждый раз, когда Данте сбивается с этого пути и судит о вещах, «как мужлан» (кото-

8 Ср. слова Адама о «первом языке» и многоязычии:
Opera naturale è ch' uom favella;
ma così o così, natura lascia
poi fare a voi secondo che v'abbella

Природно, чтобы человек говорил; / но (говорить) так или иначе, вот это природа оставляет / вам, по вашему желанию (как вам нравится) (PAR. XXVI, 130-132). Так думали о языке Аристотель, Фома, схоласты.

рый, пользуясь дантовской зарисовкой с натуры, заслушавшись пением, слышит «ла-ла-ла», а не точные ноты, из которых состоит напев), то есть вне их формы, их телеологической причины, Беатриче поправляет его. Она поправляет его на каждом шагу, начиная с Неба Луны (дебаты о природе лунных пятен) вплоть до того момента в Эмпирее, когда она, не проотившись, оставляет его навсегда, не прояснив при этом его очередного недоумения. Он оборачивается к ней — и:

*Uno intendēa, e altro mi rispuose:
credea veder Beatrice e vidi un sene
vestito con le genti gloriose*

Ожидал я одного, а ответило мне другое:
я думал увидеть Беатриче, а увидел некоего старца,
облаченного, как подобает прославленному народу

PAR. XXXI, 58–60

Этот старец — св. Бернард Клервоский. Дальше поправлять Данте будет он. Авторитет лучше видит вещи, чем наши собственные глаза: он ближе к Причине; в нем больше от нее.

Исходная точка, из которой производятся все дедукции, целевая причина, из которой выводятся все следствия (которые по необходимости меньше своей причины и хуже своей цели, поскольку «причина всегда больше следствия» и «вещь относится к своей цели как к своему лучшему и большему», как неоднократно повторяет Данте в своих трактатах, а кроме того, «каждая причина любит свое следствие и любя, спасает его»^{CONV. I, 8, 4}) — это финальная строка «Божественной Комедии», почти стертая от употребления, знаменитая максима:

l'amor che move il sole e l'altre stele
Любовь, которая движет солнце и другие звезды⁹

PAR. XXXIII, 145

⁹ Важное уточнение. Эта бесконечно цитируемая строка часто понимается неверно. И я до недавнего времени понимала ее так. Мы читаем «любовь» как Любовь, то есть одно из имен Творца, а если со строчной, «любовь» — то как любовь Творца к творению. В действительности дело обстоит иначе. Анна Мария Кьяваччи Леонарди останавливается на этом в своем комментарии (*La Divina Commedia. Paradiso. P. 928*). Данте, как известно, основывается на аристотелевом определении (МЕТАРН. XII, 7), которое в латинском переводе звучит так: *movet ut amatum*, то есть Бог «движет в той мере, в какой Он любим».

Но — в связи с тем, о чем мы ведем речь, — минимальный контекст, в котором она может быть верно понята, составляет вся последняя терцина:

*ma già volgeva il mio disio e 'l velle,
sì come rota ch'igualmente è mossa,
l'amor che move il sole e l'altre stele*
но уже вращала мое желание и волю,
как колесо, которое равномерно пущено в ход,
та любовь, которая движет солнце и другие звезды
PAR. XXXIII, 143–145

Общий смысл терцины состоит в том, что Данте наконец чувствует и узнает в себе действие этой всеобщей движущей Причины. Любовь не есть вещь, даже в платоновском, «другом» смысле вещи: она есть энергия: движущее движение воли. Заметим, что в общий смысл терцины входит и то, что *velle*, воля, рифмуется со словом *stelle*, звезды.¹⁰

Однако широкий контекст последней строки — вся Третья кантика. Ее финал — своего рода разгадка ее первой, перифрастической строки, великолепного *Incipit*:

Таким образом, любовь, движущая мирозданье, — это любовь мироздания к Богу. Каждая вещь в мире движется в той мере, в какой она любит Бога. Только человеку, в силу свободы его воли, возможно уклониться от этой любви — и, следовательно, от движения к Богу. Так что финал «Комедии» говорит о том, что в желании и воле Данте наконец восстанавливается та любовь, которая движет всё мирозданье. Улюбимого Данте Боэция эта последовательность представлена отчетливо. Прославив любовь, которая связывает гармонию мироздания, Боэций восклицает: *o felix humanum genus / si vestros animos amor / quo coelum regitur, regat!* — о счастливы вы, люди, если вашими душами любовь, которыми небо управляется, правит! (CONS II, m. VIII, vv. 28–30).

¹⁰ Небо у Данте — подобие «человеческого благородства». Это сравнение он называет «прекрасным и подобающим» (CONV. IV, 19, 7). Воля, *velle*, рифмующаяся со светилами, *stelle*, таким образом, знак достигнутого благородства. Кроме того, звезды (отдельные звезды и созвездия) и, шире, вся диспозиция небес обладают воздействием на душу человека, как полагает Данте. Однако влияние звезд осмыслено у него не как выражение языческой судьбы: звезды — инструменты творческой Воли, «световые печати», которые недрогнувшая рука Творца впечатывает в воск материи. Ни высшая Воля, ни ее инструменты не могут быть причиной несовершенства. Качество отпечатка зависит от вещества (от его отзывчивости, пластичности): так, в случае Беатриче отпечаток получился безукоризненный.

После тридцати трех песней, на расстоянии почти пяти тысяч строк мы узнаем, кто этот *colui*, «тот»: это любовь,¹¹

L'amor che move il sole e l'altre stelle

И что же тут нового? Утверждение «Бог есть любовь» известно всем и до потустороннего странствия Данте, и без его «Комедии».

— Известно, — ответил бы Данте, — но «не движет»: ему не дали стать причиной.¹²

А на чем всей своей поэмой настаивает Данте — это причинная, причиняющая природа этого смысла. Если то или иное понимание или восприятие вещей нельзя согласовать с универсально действующей причиной, с их Двигателем, значит, это понимание или восприятие вещей неверно. Очищение ума в таком случае состоит в уловлении всё более и более сплошного действия единой порождающей причины.

Сама «техническая» субстанция поэзии Данте доктринальна, начиная с найденного им поразительного механизма терцины и нумерологических оснований всей композиции. Это предполагает не только непривычную для позднейших художников меру рациональности в его вдохновении — но и осо-

¹¹ В итальянском языке любовь, *l'amore* — существительное мужского рода, так что эта переключка звучит сильнее, чем по-русски.

¹² Так, сам Данте в момент своего отречения от Беатриче не перестает знать, что Беатриче «жива и блаженна»; больше того, она является ему во славе в сновидении (CONV. II, 7, 6), о чем с укором напоминает Данте в Земном Раю, — и тем не менее он не дает этому знанию быть причиной в его жизни: его воля «в другом месте», он хочет утешения, «утешения философией», как у Боэция. Проститься с Беатриче он собирается благородно, в ходе рассуждений о бессмертии души: *perché, di quella ragionando, sarà bello terminare di quella viva Beatrice beata, di la quale più parlare in questo libro non intendo per proponimento* («ибо об этом рассуждая, прекрасно будет кончить (думать) об этой Беатриче, живой и блаженной, о которой более я не намерен говорить в этой книге, по принятому мной решению», CONV. II, 8, 7). Однако, как показывает дальнейший ход сюжета жизни Данте, это прощание ему не удастся: «причина не перестает любить свое следствие и спасать его».

бый характер этой рациональности, особую школу мысли. В этом отношении случай Данте уникален в европейской поэзии и почти невероятен.¹³

Свободная поэзия — и «готовая», систематичная, рационально обоснованная и «отвлеченная» от непосредственного опыта (см. определение) доктрина: две эти вещи обыкновенно представляются несовместимыми. Эту несовместимость или несоизмеримость в Новое время принято понимать так, что свободное творчество шире и богаче любой, в том числе и христианской, доктрины. Так, в частности, видит отношения «Божественной Комедии» и традиционной догматики Иосиф Бродский. Но, по меньшей мере, не менее справедливо и прямо противоположное: христианская доктрина,

13 Утверждение о доктринальном характере поэзии Данте не исключает того, что его богословская позиция могла уклоняться от ортодоксальности или расходиться с господствующим мнением современной ему Церкви. Первое относится к преувеличенному — в сравнении с достигнутым у Фомы Аквинского балансом веры и разума — почтению Данте к естественному разуму в лице античной мудрости. В этом его обличает Беатриче в конце «Чистилища» (заметим, Беатриче, цитирующая Аристотеля наравне с духовными авторитетами). Среди толкований «падения» Данте, измены Беатриче, заведшей его в «середине жизни» в гибельный лес, едва ли не самым убедительным представляется понимание этого «забвения первой любви» как измены благодатному знанию ради естественного, философского в эпоху трактатов. Эту свою вину Данте признает перед Беатриче и пытается исправить в «Комедии». Второе касается прежде всего дантовской экклесиологии, подробнее всего изложенной в «Монархии». Борьба Данте за разделение двух властей, духовной и светской, имеет форму не бунта или партизанских вылазок, а регулярной войны по правилам, которая ведется на том же доктринальном поле, с помощью того же оружия — богословских аргументов, свидетельств Св. Писания, исторических фактов. То, что он имеет при этом в виду, — не просто моральное, а доктринальное очищение Церкви, исполнение ее радикально неотмирной природы. Вот его поразительное определение «природы или формы» Церкви: *Forma autem Ecclesie nichil aliud est quam vita Cristitatis in dictis quam in factis comprehensa* («Форма же Церкви есть не что иное, как жизнь Христа, воспринятая и в словах (Его), и в действиях», мон. III, 14, 3). Данте продолжает настаивать на «бездольности» Церкви в этом мире, утверждая, что мирская власть подчиняется «непосредственно Богу, а не Его викарию» (Папе), и после того, как идея разделения властей была официально осуждена как «манихейская и еретическая» (булла *Unam Sanctam*, 1302 года) с последующими административными выводами.

понятая всерьез, шире и богаче любого художественного высказывания; она ставит перед мыслью и чувством (вообще говоря, перед всем человеком) задачи такой всеобщности и глубины, какие редко составляют предмет заботы художника. Да ему обыкновенно и не требуются темы такой высоты, глубины и широты: «из какого сора растут стихи», нам не раз общали. До каких небес они при этом дорастают, мы не раз видели. Гораций ^{CARM. I, 22} говорит о своей уверенности в чудесной защищенности от любого зла и страха, почти дословно совпадая со словами Псалмопевца: «Аще бо и пойду посреде сени смертных, не убоюсь зла, яко Ты со мною еси». ^{Пс. 22:4} И что же Гораций обещает делать под такой защитой? Петь с любовью свою болтушку Лалагу, которая нежно смеется и нежно лепечет.¹⁴ Большого от избранника Камен не требуется.

Мы знаем художников, в чьих созданиях явственно присутствует то, что называется «духом христианства» (и даже конкретнее — «духом православия», «духом католицизма») — при том что доктринальная богословская система, учение как концептуальное целое их интересует не больше, чем какая-нибудь специальная естественная или техническая наука. Можно сказать, что это скорее норма для искусства (да и для благочестия) Нового времени. Представляется, что это, во-первых, слишком темно и трудно; во-вторых, не необходимо и, вообще говоря, опасно. Это может разрушить и веру, и чувства. А вера и поручается чувствам, «сердцу»: ум же остается таким, каким он стал после Просвещения: усвоившим навыки новой механической рациональности.

Верь тому, что сердце скажет;

Нет залогов от небес;

Нам лишь чудо путь укажет

В сей волшебный мир чудес¹⁵

14 *Dulce ridentem Lalagen amabo, / Dulce loquentem* (CARM. I, 22, 23–24).

15 Речь в этих стихах — «Желание» в переложении Жуковского, *Sehnsucht* («тоска») в оригинале Шиллера — идет как раз о нашей теме: о страстном стремлении из здешнего дольного мира в иной, лучший, расположенный на холмах и за водной преградой: в земной рай, описанный Шиллером в образах античного Элизия. Стоит заметить, что в оригинале шиллеровский призыв звучит куда более героически, по-улиссовски: *Du mußt glauben, du mußt wagen* — «Ты должен верить, ты должен дерзать».

Безжалостный взгляд разума не следует направлять на эти путеводные чудеса: знакомое противопоставление «возвышающего обмана» и «низкой истины».¹⁶ Если же этот новый разум решится посмотреть на доктрину — неизбежно случится скандал вроде критики догматов у Льва Толстого. Разум такого рода не допускает самой возможности чуда и вообще чего-либо «сверхъестественного» или «таинственного».

Всё это выглядит точно наоборот у Данте. Именно разум подтверждает истинность того, что иначе выглядело бы невероятным: «⟨...⟩ всякое чудо в самом высоком разуме (*in più alto intelletto*) может иметь свое обоснование (*puote avere ragione*)». ^{CONV. III, 14, 14} Именно благодаря этому — оправданию, обоснованию чудесного — он становится источником веры, из которой исходит надежда, а из надежды рождается действие любви (*l'operazione della caritate*).^{Ibid.} Совсем странное для человека Нового времени представление о «разумном» и «интеллектуальном»! И совершенно естественное для Данте, который полагает, что падшие духи, «изгнанные из небесной родины, не могут философствовать, поскольку в них полностью угасла любовь, а чтобы философствовать, как уже сказано, необходимо любить» ^{CONV. III, 13, 2}; «любовь есть форма философии». ^{CONV. III, 13, 10}

Случай Данте, доктринального поэта, можно было бы считать совершенно уникальным и замкнутым в уникальности своего исторического момента, неповторимого момента переключения средневековой теоцентрической культуры в культуру другого типа. Но, как показало близкое к нам время, этот путь, оставленный шестьсот лет назад, неожиданно оказался подхваченным в XX веке. Чувство доктрины, вдохновение доктрины, творчество в доктрине — эти дантовские качества обнаруживают большие европейские поэты XX века: Поль Клодель, Шарль Пегй, Томас Стернз Элиот. Сама особая звучность слова у каждого из этих авторов создана их страстью к доктрине. Полнота и связность всеобщего, зрячего и просмотренного смысла — как бы огромная резонаторная коробка, создающая вселенское, не-частное звучание слова.

¹⁶ См. об этом подробнее: Седакова О. «Не смертные таинственные чувства». О христианстве Пушкина // Седакова О. Музыка. Стихи и проза. М.: Русский путь, 2006. С. 416–433.

Крайне редко у художника Нового времени мы встретим понимание богатства и «позитивности» рационального (поскольку за рациональным закрепились исключительно негативная, критическая, отстраняющая роль), такое, как в словах нашего современника, композитора Валентина Сильвестрова: «⟨...⟩ следование только иррациональным путем опасно, может привести к иллюзорности, необязательности. Рациональное тоже не всегда отрицательно. Оно может быть огненным, обладать софийностью, передавать некое всепонимающее, всеобъемлющее начало».¹⁷ Все эти приметы — огненность, софийность, всепонимающее, всеобъемлющее начало — лучшим образом описывают характер доктринальной поэзии Данте.

2 УЛИСС

Это общее вступление представляется необходимым для нашей темы. О земном рае как образе изначального назначения человека и человечества Данте думал всю жизнь. В «Комедии» Земному Раю посвящены последние шесть с половиной песней «Чистилища», *PURG. XXVII, 64–XXXII, 143*. Но «концы» этого сюжета закинута в «Ад» (путешествие Улисса) и в «Рай» (рассказ Адама о своем недолгом пребывании там). Кроме того, в «Аде» мы найдем рассказ об ином, языческом земном рае и его судьбе. Данте не упускает из вида и языческий «рай посюсторонний», Элизий и Олимп (Парнас), и для них отыскивает место в своей космографии. Общее дантовское решение темы — и в его трактатах, и в «Комедии» (оставим пока в стороне их кардинальное различие) — предельно удалено от того, что представляет на этом месте «вера простецов».

Земной, или первый, рай — одна из тех особенно привлекательных страниц с пробелами, которые так любит заполнять «народное христианство». Что стало с этим местом после того немногочисленного, что рассказано о нем в начале Книги Бытия? После того, как Адам и Ева с плачем покинули Сад сладости, что с ним стало? Сохранился ли земной рай на земле? Если да, то где? И можно ли отыскать его и проникнуть за его ограду? И каковы свойства этого запретного для падшего человека места?

¹⁷ Сильвестров В. Музыка — это пение мира о самом себе... Сокровенные разговоры и взгляды со стороны: беседы, статьи, письма. Киев, 2004. С. 99.

Поиски земного рая были не только живейшей темой отвлеченных размышлений Средневековья, но и поводом к практическим предприятиям: разного рода экспедициям в поисках рая, плаваниям, странствиям и т. п. Все эти движения продолжали начавшуюся задолго до христианства и запечатленную во многих древних легендах и мифах историю поиска «иной земли», «блаженных островов», «неба на земле».¹⁸ Историю этого сюжета в европейской христианской цивилизации мы можем проследить благодаря новейшей фундаментальной монографии Алессандро Скафи: «Картографируя Рай. История неба на земле».¹⁹

В «Комедии» тема героического поиска Земного Рая связана с фигурой Улисса.²⁰ С этого «безумного полета» к Земному Раю —

de' remi facemmo ali al folle volo

мы сделали из весел крылья для безумного полета

INF. XXVI, 125

мы и начнем.

Корабль Улисса гибнет в водовороте в тот миг, когда перед его глазами и глазами его спутников, которых он вовлек в свое дерзкое предприятие «познать на опыте то, что

¹⁸ О мифологической, ритуальной и лингвистической связи «моря» и «иног мира», «мира умерших» см., в частности: Журавлев А. Язык и миф. Лингвистический комментарий к труду А.Н.Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу». М.: Индрик, 2005. С. 287–292.

¹⁹ Scafi A. Mapping Paradise. A History of Heaven on Earth. Chicago: The University of Chicago Press, 2006. История этого мотива у А. Скафи доходит до «Земного Рая» современной туристской рекламы и инсталляции комнатного самодельного рая у концептуалиста Ильи Кабакова. См. также мою работу: Мысль о рае. (Электронный ресурс.) Режим доступа: <http://www.pravmir.ru/raj-tema-xristianskoj-mysli/> (дата обращения: 4.07.2021).

²⁰ По странному недоразумению я познакомилась с глубокой работой Ю.М.Лотмана об Улиссе (Лотман Ю.М. Путешествие Улисса в «Божественной Комедии» Данте // Лотман Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. СПб., 1998. С. 303–313) уже после того, как написала свою. Поэтому читатель не встретит здесь обсуждения мыслей Ю.М.Лотмана о Данте и Улиссе, в некоторых моментах близких высказанным здесь, а в некоторых — совсем далеких.

за солнцем, мир без людей»,²¹ встает в отдалении «темная гора» такой высоты, что ее не вмещает взгляд.^{INF. XXVI, 124-126} Много позже, уже во Второй кантике, мы узнаем, что эта темная для Улисса гора была горой Чистилища, той самой горой, на вершине которой располагается Земной Рай. Из Рая небесного, уже выслушав рассказ Адама о том, как он пробыл на этой горе до своего грехопадения шесть или семь часов,^{PAR. XXVI, 101-142} глядя на землю с неба неподвижных звезд, Данте еще раз окинет взглядом

*il varco
folle d'Ulisse,*
безумный путь Улисса

PAR. XXVII, 82-83

Вот дуга дантовской мысли об Улиссе: от XXVI песни «Ада» — к XXVII песни «Чистилища» — и к XXVI-XXVII песням «Рая»! И такими дугами, многочисленными, пересекающимися, расчерчена вся ткань повествования «Комедии». Стоит еще добавить, что «безумный путь Улисса» оказался верным путем! Тем самым путем, который проделывает челн ангела-перевозчика, «божественной птицы», доставляющий «спасенные души» с итальянского побережья к «Святой горе»^{PURG. II, 22-51}.²² Улисс отыскал-таки правильный маршрут к Раю! Простая — слишком простая — мораль о «наказанном гибристе», об осуждении у Данте «фаустова порыва» человечества здесь явно не проходит.²³ Слова, с которыми обращается к спутникам Улисс:

21 *A questa tanto picciola vigilia*

*d'i nostri sensi ch'è del rimanente
non vogliate negar l'esperienza,
di retro al sol, del mondo sanza gente*

Этой столь малой толике бодрствования // наших чувств, которая нам еще осталась, / не извольте отказать в опыте / того, что за солнцем, мира без людей (INF. XXVI, 114-117).

22 В контраст «самодельным» дедаловским крыльям Улисса, в которые его спутники-гребцы по-вергилиевски превращают весла, Ангел-перевозчик правит челном своими «природными» крыльями, «презирая человеческие ухищрения» в виде весел, руля, парусов (PURG. II, 31-33).

23 Стоит напомнить, что адское наказание Улисс отбывает в кругу «коварных советчиков», а не гордецов. В космосе Данте *viltà*, малодушие, низость — не меньшее нарушение добродетели, чем гордость. Когда он

*Considerate la vostra semenza:
fatti non foste a viver come bruti,
ma per seguir virtute e canoscenza*
подумайте о своем роде:

вы были созданы не для того, чтобы жить, как скотина,
но чтобы следовать добродетели (мужеству) и мудрости
INF. XXVI, 118–120

несомненно, совпадают с глубочайшим убеждением самого Данте, которое он неоднократно выражает и в трактатах, и в поэзии. Род человеческий создан не для животного прозябания; человеком в полном смысле является только тот, кто «следует мужеству и знанию», герой и мудрец. Как ни удивительно это может показаться, себя — автора «Комедии» — Данте видит прежде всего героем, а не мудрецом. «Комедия» написана, как сам он это определяет в «Письме к Кан Гранде», *non ad speculandum*,²⁴ *sed ad opus*,²⁵ «не для размышления, а для действия». Действие же предполагается такое, не больше и не меньше: *⟨...⟩ remove vivere in hac vita de statu miseriae et perducere ad statum felicitatis* — «вывести живущих этой жизнью из их бедственного состояния

«смирненно» отказывается следовать за Вергилием в загробье, ссылаясь на собственное ничтожество, Вергилий оценивает это как порок малодушия. Если гордец преувеличивает «то, что он есть», то «малодушный всегда считает себя меньше того, что он есть» (CONV. I, 11, 18). Это полярное, но не менее тяжкое отступление от добродетели.

²⁴ С таким же пренебрежением от «размышления», *speculation*, отстраняется Т.С. Элиот в начале самого «дантовского» сочинения XX века, «Four Quartets»:

*What might have been is an abstraction
Remaining a perpetual possibility
Only in a world of speculation*
BURNT NORTON, I

Eliot T.S. Four Quartets. Faber & Faber, 1979.

²⁵ Это *opus*, деяние, дело (трудное, героическое дело) напоминает стихи из «Энеиды» о выходе из Аида:

Noctes atque dies patet atri ianua Ditis
Ночью и днем широко открыта дверь во дворы Дита
(AEN. VI, 127). Что предельно трудно, так это выйти из него:

Hoc opus, hic labor est
Вот это дело, вот это труд (Ibid., 129).

и привести их к состоянию счастья». Иначе говоря: к Раю, то есть к осуществлению истинной человечности, благородство которой Данте считает в каком-то смысле превосходящим ангельское CONV. IV, 19, 6-7.²⁶

Улисс — тень самого Данте, мореплавателя,²⁷ вживе достигшего на своем «поющем корабле» того, ради чего Улисс, защищая честь рода человеческого, погубил себя и спутников. Создание «Комедии» (как и прежде того, создание «Пира») неслучайно описано в образах мореходства — опасного морского пути в новых водах, которых никогда еще не пересекал человек, в «мире без людей»:

*L'acqua ch'io prendo già mai non si corse;
Minerva spira, e conducemi Appollo,
e nove Muse mi dimostran l'Orse*

Воды, в которые я выхожу, никогда еще никто не бороздил:
Минерва наполняет паруса, и Аполлон мой кормчий,
и (все) девять Муз показывают мне (созвездия) Медведиц
PAR. II, 7-9

Поэтическое вдохновение подхватывает героическое усилие древности — и делает его осуществимым. Так выглядит пропорция Улисс : Данте. Чудесные помощники способствуют успеху Данте, потому что он призванный и благословенный

26 «Воистину, я дерзаю сказать, что человеческое благородство, если рассматривать его плоды, превосходит ангельское, притом что ангельское более божественно в своем единстве» (CONV. IV, 19, 6).

27 Среди многих точек, связывающих Улисса и Данте, назовем такую: Сирены. Сладкогласая и безобразная Сирена, которая является Данте во сне (PURG. XIX, 7-33) перед его вступлением на террасу алчности (желания земных благ и земной славы), объявляет, что это она заставила Улисса свернуть с пути. Гомеровский Улисс, как известно, сумел устоять перед соблазном Сирен; скорее всего, Данте отождествляет Сирену с Цирцеей, как это бывало у средневековых читателей, знавших Гомера в пересказах. Цирцея-Сирена в самом деле завлекла Улисса и его спутников, как он и рассказывает в INF. XXVI, 91-92. В сновидении Данте Сирену побеждает некая святая жена (возможно, святая Лючия) и Вергилий (разум), открывающий ее лживость и безобразие. Данте признает собственный грех, который состоит в том, что он, соблазненный лживыми земными благами, перестал смотреть в небо. В этом требует от него покаяния Беатриче в Земном Раю — и вновь вспоминая при этом Сирен (PURG. XXXI, 43-45).

поэт,²⁸ а не одинокий Улисс. Поэт же, как это с особой уверенностью не раз заявлено у Горация,^{CARM. I, 22; III, 4} в силу своего призвания эскортируемый музами, — существо божественно (или райски) неуязвимое (мы слышим в этом отзвуки мифа об Орфее, спускающемся в Аид): ему не могут причинить вреда ни ядовитые змеи, ни самое страшное оружие, ни хищные звери, ни морская пучина:

*Ut cumque tecum vos eritis, libens
insanientem navita Bosphorum
temptabo*

Пока вы (Камены) со мной, бесстрашно пущусь
в плавание по бешеному Босфору

CARM. III, 4, 29–31

Неуязвимое, поскольку невинное:

Integer vitae scelerisque purus

С неиспорченной жизнью и чистый от преступления

CARM. I, 22, 1

К божественной неуязвимости и невинности поэта мы еще обратимся в дальнейшем.

Другое, и еще более существенное, отличие поэта Данте от героя Улисса — его, как уже говорилось, доктринально обоснованное христианство. Данте, в отличие от Улисса, знает, что область первого счастья следует искать не в географической дали. Дело не в том, что речь идет об «ином мире». Запрещенное смертным пространство, в которое рвется Улисс, скорее всего (как можно заключить из слов гомеровской Цирцеи, откуда путь Улисса лежит за Геркулесовы столпы), тоже — «иной мир», Аид, блаженные острова. Но Данте известна абсолютная связь недоступности этого места с человеческим грехом. Чтобы войти в Земной Рай, «где невинен был человеческий корень», из состояния падшести, *de statu corruptionis*, требуется некое радикальное очищение. Отметим: по-настоящему узнает он это только в «Комедии».

28 *Che 'l poeta sacro,*

al quale ha posto mano e cielo e terra

Священная поэма, / которую благословили и небо и земля
(PAR. XXV, 1–2).

Итак, Данте, поэт-богослов, исполняет замысел Улисса. Если читатели к этому не готовы, заботливо предупреждает Данте, им лучше вернуться к берегу, а не следовать за его чудесным поющим кораблем на своих утлых суденышках. Так можно и сгинуть в пучине^{PAR. II, 1-6}.²⁹

3 ЧИСТИЛИЩЕ

«Темная гора», которой едва не достиг Улисс, оказывается горой Чистилища. Земной Рай — ее вершина, но, как и вся эта гора, он представляет собой транзитное пространство.³⁰ В Земном Раю нет постоянных обитателей. Его безлюдность явно что-то значит.

Здесь, в Земном Раю, довершается очищение души и ее подготовка к вступлению в Рай небесный. Это драматическая вершина истории самого Данте: здесь над ним совершается «последний суд» Беатриче; здесь он приносит свое последнее и самое горькое покаяние:

*Tanta riconoscenza il cor mi morse,
ch'io caddi vinto*

Такое сознание вины пронзило (букв.: укусило) мне сердце,
что я упал, сраженный

PURG. XXXI, 88-89

²⁹ В Третьей кантике Данте продолжает свое плавание-повествование. Но теперь, в «Раю», для его «поющего корабля» отыскивается другой древний прообраз: вестий корабль Арго, плавание за золотым руном, первый опыт человеческого преодоления водной стихии. Последний раз тень Арго является в финальной песни — причем увидена она глазами Нептуна, из морской глубины (PAR. XXXIII, 95-96).

³⁰ Уникальному решению Данте издали отвечает такая же уникальная в своей традиции мысль византийского богослова Никиты Стифата о земном рае как транзитном пространстве с двумя вратами: в одни, западные (это врата смирения) человек входит в Эдем, в другие, восточные (это врата совершенной любви) выходит в Царство Небесное: «Первые (врата) беспрепятственно вводят вожделеющих и стужащих с душевным томлением <...>. Вторые же после наполнения в нем (в раю) благами выводят в другие бессмертные уделы <...>» (Никита Стифат. Трактат о рае // Свящ. Николай Ким. Рай и человек. Наследие преподобного Никиты Стифата. СПб.: Алетей, 2003. С. 65-67). В отличие от Данте, у Стифата земной рай — «большая равнина практической философии», т.е. место монашеского делания, так что человек (подвижник) проходит его при жизни.

Третий и последний раз за время своего загробного странствия Данте теряет сознание.

Здесь над ним совершается своего рода новое крещение (погружение в Лету) и причащение (сладчайшей водой Евной). После этого ему открывается путь в небеса, с которым граничит вершина Чистилища; о новом рае души Чистилища говорят как о «лоне Марии», «монастыре, где игумен Христос», а также как о «вышнем Олимпе».³¹ Земной Рай относится к небесному, как жизнь среди дикой природы — к гражданству в городе-государстве:

*Qui sarai tu poco tempo silvano;
e sarai meco senza fine cive
di quella Roma onde Cristo è romano*

Здесь ты краткое время побудешь жителем лесов
и со мной вечно будешь гражданином
того Рима, где Христос — римлянин
PURG. XXXII, 100–102

Это обещает Данте Беатриче, которая является ему в Земном Раю на колеснице, «как адмирал», и продолжает³² свою спасительную миссию (история, зеркальная тому, что произошло с Адамом и Евой, которую Данте на лугу Эдема вспоминает с особой обидой: если бы не она, он раньше узнал бы это невыразимое блаженство и дольше его вкушал; Ева вовлекла Адама в преступление, чреватое смертью; Беатриче возвращает Данте к праведности, то есть к новой жизни; Ева создана из тела Адама; Беатриче в каком-то смысле воссоздает Данте, спасая его почти погибшую душу).

³¹ В том же духе в «Пире» он именуется «небесными Афинами»: *... quelle Atene celestiali, dove gli Stoici e Peripatetici e Epicurii, per la luce de la veritade etterna, in uno volere concordevolmente concorrono* — «эти небесные Афины, где стоики и перипатетики и эпикурейцы под действием света вечной истины в одной воле согласно сходятся» (CONV. III, 14, 15).

³² Завершается эта миссия только в последней песни «Рая». Беатриче, покидая Данте и передавая его новому проводнику, св. Бернарду Клервоскому, не уходит из повествования. Последнее упоминание ее имени звучит в финале молитвы Бернарда Богородице: он молится о Данте и заключает: «Посмотри, как Беатриче с множеством блаженных / складывает молитвенно руки при моих молениях» (PAR. XXXIII, 38–39). Так последний раз мы слышим о Беатриче и видим ее — глазами Бернарда, направляющего на нее взгляд Богородицы.

В Земном Раю перед Данте проходит мистическая процессия, в апокалипсических образах открывающая ему будущее Церкви и всего мира (скорое явление некоего спасителя, мужа рока, чье число 515). Все участники мистической процессии, проходящей перед изумленным Данте и символизирующей Св. Писание и Церковь, в какой-то момент шепчут: «Адам!» — *Io senti' mormorare a tutti «Adamo»*.^{PURG. XXXII, 37} Теперь мы понимаем, кого нет в Земном Раю — и на чьи посылы отправляется всё это воинство спасения.

То, что именно Земной Рай у Данте — место откровения будущей истории человечества, вполне обоснованно: здесь, в Адаме, был ее исток. Также и то, что в земном природном Раю душа задерживается лишь на «краткое время», отвечает первоначальному библейскому повествованию. Земной Рай навсегда остается местом, где больше нет Адама. Душа человека надолго в нем не задерживается.

Данте принимает во внимание и другую, языческую версию «первого гнезда» еще невинного человечества, «Сатурнов век» на острове Крит. Удивительным образом эта «другая история», известная ему в изложении Вергилия, сплетается у него с библейской. История вергилиева «земного рая» и классической смены «веков», Золотого, Серебряного, Бронзового, Железного, рассказана в Четырнадцатой песни «Ада» — в качестве объяснения происхождения адских рек.^{INF. XIV, 94–138} Весь этот ход деградирующих веков воплощает в себе некий старец-истукан, скрытый в пещере горы и обращенный лицом к Риму — центру человечества. У него голова из чистого золота, плечи и грудь — серебряные, чрево бронзовое и ноги железные, однако правая ступня — глиняная. Все части этого истукана (собирательный образ человеческой истории, соединяющий в себе языческий миф и библейское видение пророка Даниила ^{ДАН. 2: 29–35}), кроме его золотой головы, повреждены, и из ран (трещин) текут слезы, образующие четыре реки классического Аида: Ахерон, Стикс, Флегетон и Лету. Так история падшего человечества питает Ад.

С тремя первыми из названных рек и с болотом Коцита Данте встречается в Аду — но Лета удивительным образом протекает на вершине Чистилища, в Земном Раю! Из реки за-

бвения она становится рекой полного отпущения, забвения грехов. Всякая попытка пространственно соотнести расположение Крита, адского подземелья и горы Чистилища обречена на провал. Кроме греческой Леты, в Земном Раю Данте протекает Евноя, река благой памяти (видимо, изобретение самого Данте). Лета и Евноя вытекают из одного источника, как библейские Тигр и Ефрат: но источник этих рек — не природный, как объясняет Мательда (о ней см. ниже), он не подчиняется физическим законам земной действительности и не зависит от круговращения воды в природе; он пополняется из «воли Божией».

Среди разнообразнейших вариаций на тему земного рая дантовское решение совершенно уникально. Повторим вкратце: Земной Рай «Божественной Комедии» располагается на вершине «Святой горы» Чистилища, то есть на земле, в ее необитаемой части, но, что существеннее всего, в пространстве, которого можно достичь, во-первых, только по смерти; во-вторых, только «спасенным душам», которых от устья Тибра доставляет на чудесном челне Ангел-перевозчик; и, в-третьих, только после полного цикла очищения.

Где физически располагается на земле эта святая гора, окруженная водами, «первое гнездо» человечества — не так существенно. Астрономические приметы, которые сообщает Данте, позволяют разные прочтения. Вход на гору и ее привратник Катон освещены «четырьмя святыми звездами» (*quattro luci sante*), созерцания которых лишено вдовое (*vedovo*) северное (*settentrionale*, — то есть обитающее под семью звездами — *Septem Triones* — Большой Медведицы) человечество. Когда это созвездие заходит, на небе Чистилища появляются три новые звезды, символизирующие три богословские добродетели.^{PURG. VIII, 89} То, что первые четыре звезды означают четыре классические добродетели, которых, по пессимистическому взгляду Данте, современное человечество полностью лишено, не мешает видеть в них также созвездие Южного Креста и, таким образом, располагать Чистилище и его вершину, Земной Рай, в Южном полушарии. Другие приметы, заботливо сообщенные Данте: когда у входа в Земной Рай 6 вечера, в Иерусалиме 6 утра, полдень у истоков Ганга и полночь в Испании. Исследователи, исходя из

этих и других примет, по-разному определяют географическое положение Земного Рая Данте: в нем видят точный антипод Иерусалима, лежащего на долготе 180° и широте 32° ,³³ его помещают в тропике Козерога³⁴ или мыслят как антипод Синая.³⁵ Интерес к точному определению географии Земного Рая кажется нам не слишком существенным: где бы он ни помещался, он целиком принадлежит другому, духовному миру. Утверждение Алессандро Скафи о том, что дантовский Земной Рай представляет собой переходную зону между миром телесным и бессмертной вечностью,³⁶ представляется совершенно необоснованным. С «миром телесным» Данте прощается, как только входит во врата Ада. Да, земной рай по-прежнему расположен «на земле», на лучшей части земли (как со времен Аристотеля привыкли думать о Южном полушарии) — но ведь и дантовский Ад лежит в «физическом» подземелье, и круги небесного Рая совпадают с астрономическими орбитами. Располагаясь на земле, Земной Рай остается недоступным живым так же, как глубины Ада. Иначе как пройдя через всё Чистилище и перейдя ограду пламени, его не достичь. «Огненное оружие» по-прежнему стережет его. Души святых, идущие сразу же в небесный Рай, этого очистительного пламени, видимо, проходить не должны. Не нуждаются они и в водах Леты и Евнои.

«Промежуточным» Земной Рай является в другом смысле. Поэтому важно понять его как часть дантова Чистилища: пространства, в котором действуют особые, отличные от земных физические законы — но при этом движется время и день чередуется с ночью. С каждым наступлением темноты возможность подниматься прекращается до рассвета: таков «закон горы», *la religione della montagna*.

Вопреки распространенному недоразумению, Чистилище не представляет собой «средней зоны» между адским осу-

33 Orr M.A. Dante and Early Astronomers. London-Edinburgh: Gall and Inglis, 1914.

34 Coli E. Il paradiso terrestre dantesco. Firenze: Carnesecchi, 1897.

35 Pecorato P. Le stelle di Dante. Roma: Bulzoni, 1987.

36 «For Dante, the earthly paradise was an intermediate region that lay between the corporeal world and immortal eternity» (Scafi A. Op. cit. P.182).

ждением и блаженством Рая. Дантовское загробье не трояично (на этом построены культурно-типологические обобщения, противопоставляющие русскую культуру с ее принципом «или-или» западной, включающей в себя «среднюю зону»), в существенном смысле оно делится на две части: гибель — и спасение, или смерть — и жизнь. Чистилище — это со всей определенностью область спасения и жизни. В предварительном определении это царство выглядит так:

*e vederai color che son contenti
nel foco perché speran di venire
quando che sia a le beate genti*

и тех ты увидишь, кто счастлив

(доволен, умиротворен)

в пламени, потому что надеется прийти

рано или поздно к блаженному роду

INF. I, 118–120

Но и в своем нынешнем состоянии души Чистилища — спасенные «святые души», как к ним обращается ангел, «блаженные», как их приветствует Данте.

Известное сопоставление «временного неба» Чистилища с «мытарствами души» в православной традиции (в течение первых сорока дней по смерти) неправомерно: «мытарства» мыслятся как время испытания души и определения ее посмертного места. Души католического Чистилища не испытываются: они уже прошли испытание. Ближе к смыслу Чистилища подводит практика церковного покаяния, особенно в западном варианте — обряд Пепельной среды в начале Великого поста. Священник возлагает на темя кающегося освященный пепел и (или) изображает этим пеплом крест у него на лбу. У Данте Ангел покаяния в пепельном одеянии, сидящий у дверей горы Чистилища, изображает на лбу входящего семь P (*peccatum*, то есть знак одного из семи смертных грехов), которые тот должен стереть, поднимаясь по семи террасам горы. Кроме общепринятой литургической практики поста, западное Средневековье знало многочисленные религиозные движения «кающихся», *penitenti* (флагелланты и другие), участники которых совместно и добровольно предавали себя разнообразным мукам ради покаяния. Эти движения

также помогают понять «счастливые муки», «радость страдания» Чистилища.³⁷

В отличие от земных кающихся, души Чистилища уже не могут совершить новых грехов (поэтому последнее прошение молитвы «Отче наш» — «и не введи нас во искушение» — они произносят не для себя, а для тех, кто живет на земле ^{PURG. XI, 22-24}). Вход в Чистилище равнозначен допуску в Рай: вопрос только в сроках очищения. Они могут быть сокращены по молитвам живых и в какой-то — хотя им неизвестной — мере зависят от самих душ, от состояния их желания (*disio, velle*).

Говорить о «блаженстве» душ Чистилища, читая дантовские описания их мучений, не уступающих, вообще говоря, адским пыткам, кажется абсурдным. Но такой взгляд видит «факт», а не «форму факта», как мы уже говорили. Форма же факта состоит в том, что души Чистилища счастливы в своих мучениях, поскольку это выбор их воли, их желания. Они мучатся по собственной воле, по любви к справедливости — и потому счастливы в муке.

Как может желание желать боли, как может душа хотеть *a ber lo dolce assenzo d'i martiri* («пить сладкую горечь мук» ^{PURG. XXIII, 86})? Так же, как прежде оно желало греха, отвечает Данте (точнее: это Стаций, сразу же после освобождения от своего желания муки, объясняет Данте). С той же силой, что прежде — грешить, теперь оно желает расплатиться за грех³⁸ и отсутствие наказания воспримет как нарушение справедливости. Однако это столь сильное и искреннее желание,

37 Вот ответ православного богослова на представление о Чистилище и его «добровольных муках», совершенно иначе представляющий «подготовительную обработку» души. Патриарх Афинагор: «Чистилище для меня не имеет смысла. Что оно может означать? Бог не уготовал ничего похожего. Он принимает души в лоно Своей любви, утирает слезы, исцеляет язвы. Лаской Своей Он готовит их к воскресению, к тому решающему мгновению, когда они погружаются в свет» (Клеман О. Беседы с Патриархом Афинагором / Пер. с франц. В. Зелинского. Брюссель, 1993. С. 231).

38 В другом месте эта воля к расплате за грех уподобляется жертвенной воле Христа:

*io dico pena, e dovria dir sollazzo,
ché quella voglia a li alberi ci mena
che menò Cristo lieto a dire «Eli»,
quando ne liberò con la sua vena*

эта своя воля не есть еще свободная воля. Свободная («абсолютная» в терминологии Фома Аквинского, которому следует Данте) воля человека не может желать муки: ибо она есть вложенная в человеческую природу божественная воля блага, любовь к себе (в истинном, не «эгоистическом» понимании). В душах Чистилища она до времени спит. Ее пробуждение в какой-то из них есть «единственное доказательство достигнутой чистоты»:

*De la mondzia sol voler fa prova,
che, tutto libero a mutar convento,
l'alma sorprende, e di voler le giova*

Единственное доказательство очищения — воля,
когда она, совершенно свободная для перемены окружения,
захватывает душу, и ей (душе) отрадно хотеть

PURG. XXI, 61–63

Пробуждение «свободной воли к лучшему месту» происходит мгновенно и совершенно неожиданно для души, как своего рода устрашающая катастрофа. Когда одна из душ таким образом освобождается, это событие сотрясает всю гору, как сильнейший подземный взрыв. Данте предполагает, что не сильнее этого был взрыв, который со дна морского поднял остров Делос перед тем, как Латона родила на нем божественную двойню, «два ока неба», Солнце и Луну, Аполлона и Диану.^{PURG. XX, 130–132} Данте едва не лишается чувств, и все души издают вопль: «Слава в вышних Богу!»^{PURG. XX, 127–151} Это и есть конец и цель Чистилища.

Тема желания и воли — основная тема «Чистилища».³⁹ В «Аду» речь шла об уме, о свете ума: погибшие души утратили «благо разума», *il ben dell'intelletto*, и вместе с ним — наде-

я говорю: мука, а должно бы сказать: утешение. // Ибо к деревьям (орудиям пытки) нас ведет та же воля, / которая вела Христа радостно воскликнуть «Эли!», / когда Он освобождал нас своей кровью (PURG. XXIII, 72–75). Так толкует собственное состояние Донато Форезе, отбывающий очищение с чревоугодниками.

39 Ср. в «Пире»: «Итак, за неспособность или неумение вести себя хорошо человека часто нельзя винить, но за нежелание — всегда; ибо по нашему желанию и нежеланию определяется наше добро или зло (то есть по тому, чего мы хотим и не хотим, определяется, хороши мы или дурны)» (CONV. I, 2, 6).

жду. Души Чистилища благо разума сохранили и вместе с разумом — надежду. В Чистилище, в отличие от темного Ада, где цвета не различаются, есть свет, подобный земному: день чередуется с ночью; это еще не мистический свет небесного Рая. То, что души Чистилища обладают надеждой, отмечено уже в начальном упоминании о них — в то время, как первое качество Ада — абсолютная безнадежность:

Lasciate ogne speranza voi ch'entrate
Оставьте всякую надежду, входящие
INF. III, 9

Надпись у входа во второе царство могла бы гласить: «Входите с надеждой». Надежда как богословская добродетель есть, собственно говоря, порождение мудрости, Софии, и ее особая форма.⁴⁰

Итак, надеждой и разумом души Чистилища обладают. Чего им недостает? В них скована или спит свободная воля, та, что по своей природе хочет блаженства и испытывает блаженство, желая его, та, над которой не властно никакое внешнее насилие и которую нельзя отклонить от движения к благу, как нельзя пригнуть пламя (оно выпрямляется, едва перестанет дуть ветер). Обсуждение этой таинственной воли продолжается на небе Луны PAR. IV, 26-79 в связи с теми, кто «по внешнему принуждению» оставил монашеские обеты. Данте, как и Фома Аквинский, радикален в своем суждении: вполне свободную волю человека ничто изменить не может.⁴¹

Для русского читателя здесь, вероятно, необходим комментарий. В современном русском употреблении в слове воля (в отличие от его итальянского, латинского, французского, немецкого, английского и других соответствий) почти стерто значение «желания», тем более «удовольствия». Русская *воля* означает что-то вроде «силы или способности достичь наме-

⁴⁰ См. об этом подробнее статью «Мудрость Надежды» в настоящем издании.

⁴¹ Здесь мы видим определенную перекличку с восточной святоотеческой мыслью о существе грехопадения (у Иоанна Дамаскина, Максима Исповедника): «Грехопадение извратило и исказило в первую очередь *гноте* — не просто свободную волю человека, присущую его естеству, или, вернее, «логосу природы», но волю, соответствующую ипостасному бытию человека» (Свящ. Николай Ким. Указ. соч. С. 51).

ченного» или же «силы самопринуждения»; желанно ли это намеченное, тобой ли оно избрано, не существенно. Отголосок «желания» в этом корне мы слышим в редких словах, таких как *изволить*. Русская *воля* — вещь как бы не совсем «своя» и не слишком «добрая», недаром ее часто сопровождает эпитет железная, стальная (к сильному желанию такой эпитет никак не применим, здесь уместнее метафоры пламени). «Волевой человек» — отнюдь не человек сильных желаний: скорее, это тот, кто умеет справляться со своими естественными желаниями. Больше всего это похоже на то, что Мартин Хайдеггер описывает как «волю к воле». В русском слово «добровольный», которым мы переводим *voluntarius* (*sic poena Purgatorii est voluntaria* — «таким образом муки Чистилища добровольны»),⁴² слышится какое-то внутреннее противоречие. О «добровольном» говорят обычно, когда человек решается — не по внешнему, а по собственному принуждению — сделать что-то такое, чего просто хотеть он не может, поскольку оно тяжелое, страшное и т. п. Но имея в виду дантовский контекст, привычные русские ассоциации *воли* и *добровольного* нужно забыть. Здесь *воля* синонимична желанию и удовольствию (*piacere*), любви или инстинкту.⁴³ Она влечет всё сотворенное «по океану бытия» к «своему месту»: огонь — вверх, воду — вниз. Только человек располагает возможностью поддаться другому, не «абсолютному» желанию — что он и делает, уклоняясь в тот или иной грех. Но в том случае, когда его «абсолютное» желание освобождено и действует, оно влечет и его к *своему* для него месту — то есть к Раю. Поскольку

*La sete natural che mai non sazia
se non con l'acqua onde la femminetta
sammaritana dimandò la grazia*

Эта природная жажда (человека) не утоляется
ничем другим, кроме как той водой, о которой убогая бабенка
самаритянская просила как о милости

PURG. XXI, 1-3

⁴² Summa Theologiae III, Suppl. App. II, 2.

⁴³ Ф.М. Достоевский говорит здесь о «хотении». Его идея «хотения» как центра личности очень близка волюнтаристской антропологии Данте — с одной разницей: различия «свободной» (или «абсолютной») воли — и воли вторичной он не знает.

Это, по Данте, сотворенная вместе с человеком и ему навеки соприродная жажда знания Бога и последних истин. Преодолевая смертельный страх (последний довод, к которому прибегает Вергилий, ободряя совсем готового сдаться Данте:

*Or vedi, figlio:
tra Bëatrice e te è questo muro*
Смотри же, сын:
между Беатриче и тобой эта стена
PURG. XXVII, 36)

Данте проходит сквозь огненную стену, в сравнении с которой кипящее стекло показалось бы прохладой: она отделяет склон Чистилища от его вершины, от того места, где жажда божественного знания начнет утоляться.

4 ЛЕС, РЕКИ И МАТЕЛЬДА

Пространство Данте, как известно, дискретно, оно состоит из разграниченных пластов, ступеней, уровней. Между ними нет плавных переходов, как нет и быть не может плавного перехода от одного слова к другому, как не существует «уже не этого», но «еще не того» слова. Так видит вещи словесный ум. Это мир не постепенного эволюционного развития и гибких переходов, а катастрофических сдвигов, прыжков со ступени на ступень, с уровня на уровень. И хотя, как мы говорили, Земной Рай составляет часть горы Чистилища, но это особая, отделенная часть: ее венец. Вступлению в него предшествует своего рода обряд «восстановления человеческого достоинства». Вергилий, по средневековому ритуалу коронования императора, венчает Данте митрой и короной:

per ch'io te sovra te corono e mitrio
поэтому я венчаю тебя властью над собой, короной и митрой
PURG. XXVII, 142

что, видимо, означает восстановление первоначального замысла об Адаме (ср. «царское священство» христиан). Отныне он не нуждается в другом проводнике, чем его собственное желание (*piacere*). Это желание (возрожденная свободная воля) уже не может ошибаться; оно не заведет его ни на кривой путь, ни на скользкий. Его жажду утолит «то сладостное яблоко, которого забота смертных ищет на многих ветках». PURG. XXVII, 115-142

Перед вступлением в Земной Рай Данте снится Лия, собирающая цветы и плетущая венки и гирлянды. Это видение подсказывает нам, чего ждать в Земном Рае: это место для жизни деятельной, *vita activa*. Но сам образ Лии, ее цветы, венки, украшение себя цветами, позволяют догадаться, что эта «жизнь деятельная» очень далека от расхожих представлений о ней (и не менее — от представлений самого Данте «Пира» и «Монархии», о чем мы еще скажем).

В утреннем пейзаже своего Земного Рая (едва ли не единственной картине природы во всем корпусе его сочинений) Данте избегает красот, обычно испещряющих райские картины. Прежде всего, это лес, а не сад. Густой и очень тенистый лес, похожий на приморскую сосновую рощу в Класе, в окрестностях Равенны. В этой пинете Данте часто бродил, когда жил в Равенне. Атмосфера «древнего леса», *antica selva*, напоминающего о «диком лесе», *selva selvaggia*, начала поэмы, сдержанна и таинственна; в ней присутствует какая-то неявная печаль и почти тревога. Сходство между двумя чащами усилено тем, что и здесь Данте не может вспомнить, как он вошел в этот лес, и не понимает, куда зашел. Он идет, как во сне. Его, как сомнамбулу, куда-то «несут его медленные шаги». *PURG. XXVIII, 22-24* Шаг самого повествования тоже непривычно медлителен для центростремительного ритма поэмы. Светлый полумрак этого Земного Рая напоминает Элизий, языческий рай, где по смерти пребывают высокие души: античные отзвуки (цитаты и реминисценции из вергилиевых «Эклог» и «Георгик», овидиевых «Метаморфоз») усиливают это впечатление: Данте узнает в том, что видит, нечто давно знакомое и памятное. Наконец, воды ручья в три шага шириной преграждают путь Данте. Они невероятно прозрачны и при этом совершенно темны. Данте еще не знает, что этот ручей — Лета. На другом берегу вдали он видит одинокую женскую фигуру. Данте негодует на ручей за то, что тот не расступится перед ним, как Красное море перед Моисеем. А как легко (может вспомнить читатель), «как по твердой земле» перешли они с Вергилием и Гомером похожий ручей в Лимбе, отделяющий семивратную Башню мудрецов! *INF. IV, 96-109*

Вся красота этого места, Земного Рая, собрана в образе юной женщины, которая на другом берегу Леты, не поднимая глаз, собирает желтые и алые цветы и поет; слов ее песни

Данте не может разобрать из-за удаленности. Эту легкую фигуру, движущуюся по лугам в фигурах танца и напоминающую ему то античных нимф, то Венеру в тот момент, когда ее ранит стрела Эрота, то Персефону перед тем, как «мать утратит ее, а она — весну» (все эти воспоминания — из Вергилия и Овидия), а читателю — фигуру Весны с помпейских фресок и юных женщин из провансальской и итальянской лирики (из Кавальканти и Гвиницелли), постоянно сопровождает эпитет: «одинокая», «одна-одинешенька», *sola soletta*. По всей видимости, она единственная насельница Земного Рая и его жрица. Со всем одиноким видится и сам Данте в этом эпизоде: где его спутники, Стаций и Вергилий? О них ни слова. Данте, приняв из рук Вергилия власть над собой, сразу же воспользовался ею и оказался совсем один. Он наблюдает такую же одинокую Мательду (пока безымянную) и вступает с ней в разговор через Лету.

Разговор этот происходит очаровательным образом: собеседники идут по двум берегам реки против ее течения, причем Данте приравнивается к танцевальным крохотным шагам Мательды.

Мательда тем временем объясняет «новому» (новичку, неопытному в здешних местах) Данте «неземное» устройство Земного Рая (особенности кругового движения воздуха и протекания вод из одного источника, который берет силу непосредственно в Божией воле,^{PURG. XXVIII, 124–125} способность этой земли производить растения без семени и др.) и природе двух райских рек: Леты (дающей полное забвение грехов) и Евной (возрождающей благую память), напоминающих действие «мертвой» и «живой» воды в волшебных сказках. Впоследствии Мательда, как жрица Земного Рая, совершает над Данте обряды, подобные крещению и причастию: после его исповеди перед Беатриче — драматической вершины всей «Комедии» — она погружает его с головой в Лету. Далее, после таинственной процессии, показывающей Данте грядущее падение и возрождение Церкви, Мательда велит ему испить из Евной. Испив, Данте меняется:

*Io ritornai da la santissima onda
rifatto sì come piante novelle
rinovellate di novella fronda*

Я вернулся от этой пресвятой волны,
пересозданный так, как новые (молодые) растения,
обновленные новой листвой

PURG. XXXIII, 142–144

Трижды в трех строках повторяется корень *novell-*, нов-: Данте вернулся к началу собственной жизни,⁴⁴ к Новой Жизни, к *Incipit vita nova*. Он вернулся к себе. К себе вернулась природа (ландшафт, земля, воды, растения). Земной Рай — пространство изначального благородства (любимое слово Данте и любимая тема его размышлений) человеческой и космической природы.

Общее толкование Земного Рая «Комедии» связано с пониманием этой таинственной Мательды, имя которой пытались расшифровать разными способами, но удовлетворительного толкования так и не было найдено. Можно попытаться понять Мательду, исходя из той роли, которую она здесь исполняет.

Мательду, с пением собирающую цветы, предвещает Лия, традиционный символ *vita activa*. Лия своими руками сплетает себе украшения в то время, как, по ее словам, Рахиль, *vita contemplativa* (ее Данте увидит в конце «Рая», в Небесной Розе), только неотрывно смотрит на себя в зеркало.⁴⁵ Мательда, послушная Беатриче, в своей роли проводницы и наставницы Данте в Земном Раю сменяет Вергилия; в небесах ее, в свою очередь, сменит Беатриче. Мательда, тем самым, составляет посредующее звено между естественным Разумом (Вергилий) и мистической, богословской Мудростью (Беатриче). Кроме того, Мательда совпадает с «исправленным, исцеленным и выпрямленным» желанием самого Данте, которому препоручает своего ученика Вергилий (см. выше). Желание же человека, по Данте, его жажда, голод, как мы уже не раз говорили, — это блаженство, то есть божественное познание, мудрость, возвращение к собственному началу.

44 Ср. в гневной инвективе Беатриче Данте:

Questi fu tal ne la sua vita nova

Каким он был в своей новой (молодой) жизни (PURG. XXX, 115).

45 Как в «Пире» Данте описывает занятия Мудрости: «Она созерцает само свое созерцание и его красоту» (CONV. IV, 2, 18).

Мательда сообщает Данте эту мудрость путем истолкований: она толкует природу Рая через стих псалма.^{ПС. 91:5} Через райский ландшафт она истолковывает сам этот псалом как пророчество о Рае — залоге вечного мира. Она изъясняет Данте символы Мистической процессии. Итак, Мательда — истолковательница знаков. Как полагает авторитетный комментатор «Комедии» Даниэле Матталиа, Мательда — «герменевтическая и, шире, экзегетическая Мудрость, (естественный) Разум, богословски укрощенный и индоктринированный для естественно-научного толкования Св. Писания и мистериального или аллегорического толкования „басен“ языческих поэтов и писателей».⁴⁶ Так, увиденный через Мательду, Земной Рай оказывается местом деятельности понимания, понимания через истолкование знакомых вещей как знаков, блаженной герменевтики, которая и составляет, как становится ясно, замысел «жизни деятельной» невинного человека: то «возделывание сада», которое ему было поручено в Книге Бытия. Дантовское понимание Эдема и первоначального назначения человека тем самым перекликается с блж. Августином⁴⁷ и, возможно, с Филоном Александрийским.⁴⁸

Кажется, не будет натяжкой связать транзитную, кратковременную природу Земного Рая с этим его «толкующим знаки» назначением: ведь истолкованный знак быстро исчезает в том, что он значит. В небесном же, непреходящем Раю душа встречается с миром самих значений, с «вещами», а не «знаками» вещей в августиновском смысле.

5 КРАТКОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ К ТРАКТАТАМ

Тот Земной Рай, который мы видим в «Божественной Комедии», не только не совпадает со своим образом в теоре-

⁴⁶ Dante Alighieri. *La Divina Commedia*. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1975. Vol. 2. Purgatorio. P. 514.

⁴⁷ См.: Бородай Т. Августин о земном рае: символ и культура (в рукописи).

⁴⁸ Scafi A. *Op. cit.* P. 37. Скафи сообщает о том, что еврейское *pardes* — рай, сад, использовалось в талмудической практике как акроним четырех видов истолкования Св. Писания (*op. cit.* p. 41). Эта герменевтическая техника была, как известно, воспринята христианской экзегетикой и применена Данте к собственным стихам в «Пире» (conv. II, 1) — впервые для толкования светской поэзии!

тической прозе Данте, но представляет его полное опровержение. В «Пире» и «Монархии» Данте, забыв о Беатриче с Дамой Утешения, или Философией, совсем иначе размышляет о смысле и достижимости Земного Рая. Земной Рай, как и в «Комедии», связан у него с жизнью деятельной, а жизнь деятельная — с мудростью и познанием и возвращением человека к собственному началу. Однако все эти концепты предстают совсем иначе. Земной Рай должен быть достигнут на земле: иначе земная жизнь сама по себе не имеет смысла и сводится к ожиданию «Лучшего мира». Область высшего осуществления практической мудрости — политика. Установление справедливого устройства на земле, универсальная империя с одним центром власти, неким нравственно безупречным мудрым Монархом, причем автономным, подчиненным непосредственно Богу, а не его викарию, Римскому Понтифику, — вот гарантия вечного мира на земле, которого Данте жаждет с необычайной страстью. Дева Справедливость из «Четвертой эклоги» Вергилия возвращается на землю, наступает золотой Сатурнов век, век Астреи. Монарх руководится философской, а не богословской истиной; он осуществляет классические кардинальные, а не теологические добродетели. Таинственные добродетели, богословская истина остаются в ведении Церкви.

Исходя из двух природ человека, тленной и нетленной, Данте полагает, что каждая из этих природ должна достигнуть своего блаженства. «Природа человеческая должна иметь не одно блаженство, а два: блаженство жизни гражданской и блаженство жизни созерцательной». ^{CONV. II, 4, 10} Жизнь гражданская и жизнь деятельная полностью уравниены: «блаженство жизни деятельной, то есть гражданской». ^{Ibid.} Смертная часть может достичь своего блаженства только на земле. «К первой цели (земному блаженству) мы приходим благодаря философскому научению (*per philosophica documenta venimus*); следуя к ней, мы действуем согласно добродетелям моральным и интеллектуальным; ко второй же (блаженству вечному) благодаря научению духовному, превосходящему человеческий разум, действуя при этом согласно добродетелям теологическим, то есть вере, надежде и любви. Эти цели и соответствующие им средства укажут нам, для первого — человеческий разум, для второго же — Дух Святой». ^{MON. IV, 3, 15}

Речь здесь заходит, вообще говоря, уже не о «разделении властей» (которое, действительно, гораздо легче обосновать Новым Заветом, чем противоположную концепцию), а о разделении человеческой жизни на собственно духовную и историческую. Дело не в том, что светская, государственная власть автономна — но в том, какие надежды с ней связываются: именно она должна привести человечество в состояние Земного Рая. «Католической утопией» назвал этот дантовский проект один из его исследователей. Мы видим здесь, вообще говоря, полное отчуждение земной жизни и ее цели, или блаженства, от действия Духа Святого. Земной Рай достигается автономным человеческим разумом в его высшей форме — классической философии. Заблуждение невероятное для того доктринального поэта, каким мы представили Данте в начале! Можно представить, какой силы политическая страсть могла привести его к такому забвению многих кардинальных для христианского учения положений. Данте видит, по существу, одно: актуальную политическую опасность иерократии для общества, власть и имущество которого узурпирует Церковь, и для самой Церкви, которой грозит кораблекрушение (*O navicella mia, com' mal se' carica!* — «О кораблик мой, как же ты плохо нагружен!» — восклицает ап. Петр^{PURG. XXXII, 129}). Из этого политического отчаяния и создается немыслимый проект двух раев, природного и сверхъестественного. Извинением Данте может служить то, что поставленные им кардинальные вопросы: о самостоятельном смысле общественной земной жизни (которая для него, аристотелианца, остается важнее, чем жизнь личная) и, соответственно, ее истории — и о том, на какие, если не религиозные, основания может опираться справедливость секулярного государства, — остаются открытыми.

Данте пытается установить хотя бы внешнюю связь между автономным Монархом и Понтификом: Монарх платит Папе дань почтения, как первенец сын отцу. Такой же натянутой связью соединяет Данте и два блаженства, земное и неземное: Земной Рай (понятый как оптимальное устройство политической жизни, позволяющее человечеству жить в вечном мире, а человеку осуществлять свое высшее дарование — разум) — необходимая ступень для дальнейшего восхождения в Рай духовный, подобно тому, как деятельная жизнь предшествует созерцательной.

Образ Улисса, с которого мы начали, неслучайно занимает такое место в «Комедии». Мы назвали его тенью Данте. В какую-то эпоху дантовской жизни, философскую и героическую, ту, что Беатриче определила как его измену и падение, Улисс был образным двойником Данте. Он тоже «сделал из весел крылья», предполагая спасительную силу в философской мысли. И он, как Улисс, плыл в правильном направлении. И едва не погиб, как Улисс.

И после того, как Лета смыла в памяти Данте факты этой измены, он несет в себе действие формы этих фактов, их причины: «его воли, которая устремлена к другому»: другому, чем Беатриче.⁴⁹

Убийственно звучит фраза, которой Беатриче встречает Данте:

Come degnasti d'accedere al monte?

non sapei tu che qui è l'uom felice?

Как же ты удостоился подняться на эту гору?

и ты не знал, что здесь человек счастлив?

PURG. XXX, 74–75

То есть: ты не заметил, что не своей силой ты одолел эту гору? Ты не знал о том, что здесь — в ином мире, после очищения — человек в самом деле счастлив?

Безлюдность Земного Рая «Комедии», одиночество, которым он наполнен (особенно бьющее в глаза после многочисленности кругов Ада и ярусов горы Чистилища), тоже можно считать своего рода ответом гражданской, политической идее Земного Рая в трактатах.

6 КОРОЛЛАРИЙ: О ПРИРОДЕ ПОЭЗИИ

Итак, Земной Рай «Комедии» — во многом плод покаяния Данте за свое увлечение улиссовым раем. Звезды кардинальных добродетелей зашли еще в самом начале подъема на свя-

⁴⁹ Так Беатриче объясняет, почему Данте не в силах понять то, что она говорит: *colpa ne la tua voglia altrove attenta* («виной твоя воля, устремленная к другому», PURG. XXXIII, 99). Воля Данте, после того как она была увлечена той «школой», которая не может привести к блаженству, ищет понимать слова Беатриче уже привычным ей естественным, разумным образом.

тую гору. Дальнейшее восхождение освещают три другие звезды.

Однако Мателда сообщает Данте еще нечто сверх ответов на его вопросы об устройстве этого места. Ее объяснение Земного Рая заканчивается неожиданным подарком. Она называет это свое сообщение «короллариум» (*corollario*), дополнительным заключением геометрического доказательства, венком, который дается даром, сверх всего:

*Quelli ch'anticamente poetaro
l'età de l'oro e suo stato felice,
forse in Parnasso esto loco sognaro.*

*Qui fu innocente l'umana radice;
qui primavera sempre ed ogne frutto;
nettare è questo di che ciascun dice*

Те, кто в древности слагали стихи
о золотом веке и его счастливом состоянии,
вероятно, на Парнасе (или: в образе Парнаса)

видели сон об этом месте.

Здесь был невинен человеческий корень;
здесь всегда весна и всякий плод;
а это нектар, о котором все говорят

PURG. XXVIII, 139–144

«Это» говорится о воде Евной, о ее вкусе, который, как мы помним, *a tutti altri sapori esto è di sopra* («превосходит все остальные вкусы мира»). PURG. XXVIII, 133

Итак, Данте будет причащен поэтическим нектаром бессмертия, о реках которого писал Овидий в «Метаморфозах»: *flumina nectaris*. МЕТАМ. I, 111

После этого рассказа Мателды Данте впервые вспоминает о своих спутниках, «моих поэтах», и поворачивается к ним, чтобы поделиться удивительной новостью — и видит, что они «с улыбкой слушали последнее сообщение»: они всё уже узнали, им и так это понятно!

В этом королларии о поэтах, несомненно, можно увидеть то «мистериальное или аллегорическое истолкование» языческих «басен», о котором говорит Даниэле Матталиа. Но в нем есть и нечто большее: утверждение пророческой природы

поэтического вдохновения, прикровенной (в том числе, и для самого поэта, не до конца понимающего собственные сны — *sognaro*, видели сон!) истины поэтического смысла: в дальнейшем куда более плоско, настаивая на аллегорическом чтении, эту мысль разовьет Джованни Боккаччо в своей «Жизни Данте». ⁵⁰

Три великие фигуры представляют у Данте классическую античность, три ее дорогие для него грани: герой Улисс, мудрец Аристотель и поэт Вергилий. Улисс, как мы видели, нашел верное направление к Земному Раю, но не достиг его; Аристотель вооружил мысль не только Данте, но и Беатриче, ⁵¹ однако представить его самого собственной персоной в Эдеме невозможно; Вергилий же, вопреки всем разумным доводам, оказывается в Земном Раю.

Почему Вергилию, пленнику Ада, это оказалось позволено? У другого автора мы могли бы ожидать обыкновенного, простительного для «художника» недосмотра, но у Данте таких вещей не бывает. Одного того, что Вергилий исполняет задание Беатриче и должен довести своего подопечного до встречи с ней; или того, что благодаря Вергилию другие (Стаций) приходят к христианству, недостаточно для нарушения «вечных законов», на страже которых стоят все действующие лица «Комедии». Тем не менее, Вергилий входит в Земной Рай вместе со Стацием и Данте; он проходит вместе с ними сквозь огненную стену, поющую евангельское блаженство: «Блаженны чистые сердцем!» Более того, без его усилий Данте никак не решился бы вступить в этот огонь! Он мог бы на этом месте повторить Вергилию слова Стация: *Per te po-*

50 «Я говорю, что богословие и поэзию можно назвать почти одной вещью там, где их предмет совпадает; и больше скажу: богословие есть не что иное, как поэзия Бога» (Воссассио G. Op. cit. P. 78–85). Богословием Боккаччо называет Св. Писание.

51 Так, появляясь перед Вергилием в Аду, в ответ на его вопрос, не страшно ли ей спускаться в Ад, Беатриче отвечает прямой цитатой из Аристотеля:

*Temer si dee di sole quelle cose
c'hanno potenza di fare altrui male;
de l'altre no, ché non son paurose*

Бояться следует только того, / что способно причинить зло другим; / остального же — нет, ибо оно не страшно (INF. II, 88–90). Этот ответ восходит к «Никомаховой этике» Аристотеля (ETH. NIC. I. III, VI, 1115 a-b).

eta fui, per te cristiano! — «Благодаря тебе я стал поэтом, благодаря тебе — христианином». ^{PURG. XXII, 73}

Каким же образом Вергилий, лишенный просвещения христианской веры, может выдержать испытание Нагорной проповедью? Откуда у него «чистое сердце»? Ответ, по всей вероятности, прост: Вергилий вступает за ограду Земного Рая потому, что он поэт и тем самым уже бывал там. Он приходит в знакомые ему места. Пожалуй, он чувствует себя в них даже увереннее, чем Данте.

Вернемся к переломному моменту восхождения на гору Чистилища: к тому сотрясению горы, ^{PURG. XX, 127} когда Стаций, прошедший пятьсот с лишним лет в пятом кругу, среди скупцов и расточителей, внезапно чувствует в себе «свободную волю лучшего порога» и присоединяется к нашим путникам, Данте и Вергилию. С этого момента восхождение к вершине горы набирает скорость — но главное, мы оказываемся в новом пространстве «Комедии»: в пространстве собственно литературных отношений, профессиональных дебатов о старой и новой школе поэзии и т. п., которые не кончатся вплоть до огненной стены.

В этой группе песен «Комедии» (с XXI по XXVII), и только здесь, мы видим Данте-поэта в узком профессиональном смысле: мы видим, что такое литературная страсть, благодарность образцу, авторская признательность читателю, не угасающая за гробом; что такое вера поэтов в бессмертие собственных слов и чернил (оба слова означают стихи):

che Letè non può tòrre né far bigio

которых Лета не может ни смыть, ни обесцветить

^{PURG. XXVI, 108}

Ничего более противоположного новейшей теории «страха влияния» и борьбы с предшественниками как движущей силы истории литературы, чем эти песни «Комедии», нельзя себе представить. То, что показывает нам здесь Данте, это эрос влияния. Влияние образца уподобляется действию огня, который зажигает следующий светильник, огонь преемника, и почитаемый «автор» для него милее отца и матери. Такое второе рождение едва ли не дороже первого, и отношение Стация к Вергилию и Данте к Гвидо

Гвиницелли (отцу «нового сладостного стиля») горячее, чем кровные связи. Вергилий — «больше, чем отец», *lo più che padre*: «Энеида» — мама и кормилица Стация, без которой он не стоил бы ни гроша:

*Al mio ardor fuor seme le faville,
che mi scaldar, de la divina fiamma
onde sono allumati più di mille;*

*de l'Eneida dico, la qual mamma
fummi e fummi nutrice, poetando:
sanz'essa non fermai peso di drama*

Для моего жара семенем были искры,
которые зажгли меня, искры божественного пламени,
которое зажгло тысячи (других поэтов);

я говорю об Энеиде, которая мамой
была мне и была мне кормилицей, когда я слагал стихи:
без этого я не весил бы и мельчайшей доли грамма

PURG. XXI, 94–99

Узнав, что перед ним — тот самый Вергилий, ради встречи с которым он готов был лишиться год терпеть муки Чистилища, Стаций кидается к нему с объятиями, забыв, что оба они — лишь тени (цитата эпизода «Энеиды»). Данте ведет себя еще безумнее. Услышав имя Гвидо Гвиницелли, заключенного в огне (искупающего таким образом грех сладострастия), «отца моего и лучших, чем я, слагателей любовных рифм, сладостных и легких», Данте кидается обнять его, забыв о пламени... и вспоминая при этом сыновей Исифиллы из «Фиваиды» Стация.^{PURG. XXVI, 94–99} Гвидо, в свою очередь, выражает восхищенное почтение перед Арнаутом Даниэлем.

Здесь, в кругу поэтов, начинает действовать другая иерархия: спасенный Стаций падает на колени перед осужденным Вергилием. Жизненно важно оказывается установить, кто лучший «кузнец материнского языка» среди провансальцев: Арнаут Даниэль, чья молитва на провансальском языке — последние слова, которые Данте слышит на горе Чистилища — их повторит Т. С. Элиот в «Пепельной Среде»:

Sovenha vos a temps de ma dolor!

«Помяните когда-нибудь (в подходящее время) мое мученье!» PURG. XXVI, 140–147 — или лиможец Гираут де Борнель (только невежды ставят второго выше!). Вопросы стиля оказываются существеннее обсуждения грехов: преимущества «сладостного нового стиля» перед «манерой сицилийцев», старым «темным», «узловатым» письмом Нотаро и Гвиттоне из Ареццо выглядят не менее значительными, чем превосходство Века Благодати над Веком Закона. «Литературные песни» полны необычайной горячностью, которая отдает комизмом (дело все-таки происходит не в «Арзамасе», а на верхних ярусах Чистилища), вечно повторяющейся в истории схваткой «архаистов» и «новаторов». Здесь, перед второстепенным поэтом Бонаджунтой из Лукки Данте произносит свое знаменитое поэтическое кредо «новатора» и «певца любви» в духе стильновистов:

*I' mi son un che, quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch'è ditta dentro vo significando*

Я из тех, кто, когда
Любовь мне внушает (букв.: дышит), записываю,
и таким образом
то, что диктуется внутри, обозначаю
PURG. XXIV, 52–54

Это самоопределение должно объяснить противникам новой манеры, в чем ее суть, — и оно убеждает старомодного Бонаджунту. Наша взяла!

Стоит задуматься, почему Данте представляет себя здесь тем поэтом, каким он был в эпоху «Новой Жизни». Ведь это кредо отвечает скорее его «первой манере», которую он уже отверг в «Пире», как не подобающую зрелому возрасту, потому что там «разум хотя и многие вещи видит, но как бы во сне, как это видно в „Новой Жизни“». CONV. II, 12, 4 От этого «сна» и «ребячества» он хотел пробудиться, прояснив свой разум (*ingegno*) занятиями философией. Кроме того, и «звук» первых песен уже отвергнут в Третьей канцоне «Пира»:

Сладостные рифмы любви, какие я привык
искать в моих мыслях,
подобает мне оставить
CONV. IV

Для новых тем ему нужен не «сладостный новый стиль» (*diporrò giù lo mio soave stile* — «здесь я отбрасываю мой нежный стиль»), а «стих острый и отчетливый», *rima aspr'e sottile*, какими написаны и «Третья канцона», и «Стихи Каменной Дамы». Без этой второй манеры были бы невозможны ни «Ад», ни «Чистилище». И никак нельзя сказать, что в «Рае» Данте возвращается к «сладостным рифмам любви». Это новая гармония, другая уточненность слова. Но здесь, в кругу латинских поэтов (*poeti*) и стихотворцев народного языка (*rimatori*), приближаясь к Земному Раю, Данте считает достойной упоминания только свою первую манеру. Быть может, потому, что в ней он был поэтом Беатриче. Впрочем, о самой любви Данте со времен своей юности многое передумал.⁵²

Итак, христианские мотивы отступают перед горячим переживанием творческого братства и «якобинской», по слову комментатора, остротой литературной полемики, которую только совсем посторонний взгляд отнес бы к «эстетической области»: это не просто жизнь, это то, что дороже жизни! Кажется, что из Чистилища мы попали в поэтическое кафе или, как уже говорилось, в языческий Элизий.

И в самом деле, между Лимбом (в который у Данте превратился Элизий) и верхними кругами Чистилища существует тесная связь. Обитатели двух этих пространств знают друг друга; если и не прямо, то через общих знакомых. Так, Вергилий знает о любви к нему Стация с тех пор, как в Лимб спустился Ювенал. Стаций спрашивает Вергилия: а что с нашим

⁵² Самоопределение Данте (поэт, пишущий под диктовку любви) неверно было бы понимать в духе романтизма. Любовь, которая внутри диктует ему то, что он переводит в слова, — не его чувство, и слова его, тем самым, — не самоизлияние. Он смиренный писец, записывающий то, что диктует другая сила: та, которой кончается «Комедия», та, которая «движет солнце и другие светила». Контекст дантовского самоопределения — письмо христианских мистиков. Хорошо пишет о любви (то есть, хорошо богословствует) тот, кто «то, что внутри диктует ему сердце, снаружи излагает словами» или же — пишет в своем послании Гуго Сен-Викторский, «кто трость языка окунает в кровь сердца»; ибо «учение там хорошо и достойно доверия, где то, что язык говорит, совесть диктует, любовь подсказывает, дух внушает» — *quod lingua loquitur, conscientia dictat, charitas suggerit et spiritus ingerit*. Цитаты из «Epistola ad Severinum» я привожу по комментарию А.М. Кьяваччи Леонарди (*La Divina Commedia. Purgatorio. P. 725-726*).

старым Теренцием, где он? Где Цецилий, Плавт, Варий? Вергилий отвечает: они с нами, и Персий у нас, и греки — Еврипид и Антифон, Симонид, Агафон... И герои их с нами, и героини... В таких разговорах три поэта и приближаются к Земному Раю.

Так что сообщение Мательды о рае древних поэтов подготовлено всем ходом этих песен.

И сама Мательда, и пейзаж Земного Рая становятся нам теперь понятнее: она слишком «античная» для христианского загробья фигура, нимфа,⁵³ а не ангел, какими полна гора Чистилища; она танцующая на лугу Грация из весенней горацевой оды, сплетающая венки подруга из песен Сафо, одна из тех юных женщин, которые в одиночестве собирают цветы на лугах провансальских поэтов и друзей Данте, стильновистов. Она поет в одиночестве, «как влюбленная женщина» — притом что поет она стих псалма: «Блаженны ихже оставишася беззакония, и ихже прикрывшася грехи» (Блаженны, чьи беззакония прощены и чьи грехи покрыты Пс. 31,1).

Она — Муза, в конце концов. Когда Мательда описывает Земной Рай, потерянный Адамом, который

*per sua difalta in pianto e in affanno
cambiò onesto riso e dolce gioco*

из-за своего падения на плач и на заботу
обменял целомудренный смех и нежную игру

PURG. XXVIII, 94–96

мы узнаем в этом целомудренном смехе и нежной игре⁵⁴ дом Муз Сафо, в котором запрещена печаль.

Итак, мы можем заключить, что *vita activa* «Божественной Комедии» — не просто блаженная герменевтика, как у блж. Августина, но по преимуществу один род этой герменевтики — поэзия, которой гадательно и сновидчески дано видеть

53 *Noi siam qui ninfe e nel ciel siamo stelle*, «здесь мы нимфы, а в небесах мы звезды» — говорит Данте после «крещения с погружением» в Лете, вовлекающие его в хоровод Добродетели из Мистической процессии (PURG. XXXI, 106).

54 О смехе Данте не упускает заметить в «Пире»: целомудренный смех, смех благородного человека, по этикету этого времени, не должен сопровождаться никакими звуками: он воспринимается только глазами. Иначе говоря, речь идет об улыбке (CONV. III, 8, 12). Добродетель достойной веселости, Евтрапелия.

«родное гнездо» человека, каким он был замыслен: «самого чудесного из всех следствий божественной премудрости», по словам «Пира», ^{CONV. III, 8, 1} и «находить обозначения» для его «первого благородства».

О том, каким образом и в каком смысле вдохновенный поэт оказывается «невинен» и потому наделен райской неуязвимостью, мы уже не имеем возможности рассуждать. Можно только предположить, что эта многократно заявляемая стихотворцами разных веков и языков «чистота», «беззлобие» или «правота» поэта как его «профессиональный» дар⁵⁵ и как само существо вдохновения (которое, по словам Мандельштама, кончается, когда исчезает чувство правоты) связаны с той темой воли и желания, основной, как мы пытались показать, темой Второй кантики. Видимо, поэт, «видящий сновидения», каким-то образом причастен *libera volontà di miglior soglia*, «свободной воле к лучшему порогу»: в это время в нем действует, как рассуждает Данте в «Пире», бессмертная часть нашей души.⁵⁶

Соединение в Земном Рае «Комедии» христианской доктрины с языческой древностью оказалось возможным, когда место классической философии (той «школы», учеба в которой не помогает понимать слова Беатриче⁵⁷) заняла античная поэзия, место гражданской деятельности — уединенное пони-

55 Ср. такие во всех отношениях далеко друг от друга отстоящие признания, как фрагмент Сафо:

...но своего
гнева не помню я:
Как у малых детей,
сердце мое...
(пер. В. Вересаева)

и псалом 130, где царь Давид говорит о своей душе, как о младенце, только что накормленном грудью и глядящем на мать.

56 Вещие сновидения Данте приводит в качестве доказательства бессмертия души: «Божественные видения в наших снах не могли бы случаться, если бы в нас не было некоей бессмертной части (...) тому, что их видит, подобает быть бессмертным» (^{CONV. II, 8, 13}).

57 «*Perché conoschi*», disse, «*quella scuola*
c'hai seguitata, e veggì sua dottrina
come può seguitar la mia parola

Теперь узнай, сказала (Беатриче), ту школу, / которой ты следовал, и посмотри на ее учение, / может ли оно следовать за моим словом (^{PURG. XXXIII, 85-87}).

мание значений и место просвещенного разума — вещий сон вдохновения.

Кроме «общетеоретической» апологии поэтического вдохновения в Земном Рае «Комедии» можно отметить еще один важный момент этой темы. В связи с общей экономией очищения души, вершину которой составляет Земной Рай, можно заключить, что поэтическое переживание представляет собой необходимый этап в этой подготовке всякой души к «новой жизни». Эта имплицитная у Данте мысль открыто выражена в известных словах Гельдерлина о том, что истинная жизнь человека есть жизнь «достойная, но всё же поэтическая»: *Voll Verdienst doch dichterisch wohnt der Mensch auf dieser Erde*, «Достойно, но всё же поэтично живет человек на этой земле».

7 ЗЕМНОЙ РАЙ В НОВЕЙШЕЙ ПОЭЗИИ

А теперь — наш небольшой королларий к дантовскому Земному Раю, к его связи с поэтическим вдохновением.

Из великого множества вариаций на эту тему остановимся на двух, поразительных по своей отчетливости. Первый случай — это Борис Пастернак, у которого первовидение рая лежит в основании всей мысли о поэте. Само поэтическое вдохновение есть, по Пастернаку, опыт непосредственного созерцания библейского рая, с его реками и лесом:

Когда за лиры лабиринт
Поэты взор впоят,
Налево развернется Инд,
Правей пойдет Евфрат.
А посреди меж сим и тем
Со страшной простотой
Легенде ведомый Эдем
Взовьет свой ствольный строй...

Здесь, с Пастернаком, входит новая тема: тема связи раннего детства и рая. Для Данте, который начинал свою «книгу жизни» не с младенческого опыта, а со своей встречи с Беатриче, которую он впервые увидел в 9 лет, эта тема совершенно несущественна. Несущественна она и для всего его «взрослого» времени, для Средневековья, ни о какой особой ценности младенчества не размышлявшего. Отсутствие ребенка как культурного и религиозного символа в Средне-

вековые удивительно: как будто эта, по всем параметрам наиболее цельная христианская эпоха в истории человечества, не прочла дважды, и оба раза со всей категоричностью высказанного требования: «Истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное»^{МФ. 18:3;} «Истинно говорю вам: кто не примет Царствия Божия, как дитя, тот не войдет в него»^{МК. 10:15.}⁵⁸

У Пастернака земной рай, память первых дней Творения самым прямым образом связана с памятью детства: детства как невинности, понятой не сентиментально, но семантически. Мне приходилось писать об этом подробнее.⁵⁹

В этот раз мне хочется вспомнить другие «райские» стихи на русском языке, поразительно близкие образу Земного Рая у Данте: гимнические строфы Леонида Аронзона (1939–1970), поэта, совсем недавно изданного и еще мало прочитанного. Я предполагаю, что образы Аронзона — отнюдь не цитата из Данте, а заново и впервые увиденное «видение в словах», еще раз принесенное свидетельство о райской природе поэтического дара. Оно, как обычно, говорится «как бы во сне»; говорящий видит образы, которые не захочет и не сможет разъяснять. Комментировать эти стихи — в связи со всем, что уже было сказано, — излишне. Мы позволили себе только графически выделить две повторяющиеся по 10 раз (!) на протяжении 21 строки словесные темы: вершина холма — и дитя (младенец). Но вообще говоря, выделить нужно было бы и собиранье и называние цветов, и сети, и рыбу, и смутные образы пролитой крови, плена, памяти-Евной — каждое слово.

см. ЛЕОНИД АРОНЗОН. *Утро* (с. 96)

⁵⁸ Впрочем, косвенно, в сравнениях, образ грудного младенца всё настоятельнее появляется в последних песнях «Рая», в рассказе об Эмпирее. Данте в конце концов объявляет, что его речь об этом еще беспомощнее, чем у младенца,

che bagni ancor la lingua a la mammella

который еще купает язык у сосцов (PAR. XXXIII, 108).

⁵⁹ См.: Седакова О. «Вакансия поэта»: к поэтологии Пастернака // Седакова О. Четыре тома. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. Т. 3 (Poetica). С. 349–360.

Каждый легкий и мал, кто взошел на *вершину холма*.
Как и легкий и мал он, венчая *вершину* лесного *холма*!
Чей там взмах, чья душа или это молитва сама?
Нас в *детей* обращает *вершина* лесного *холма*!
Листья дальних деревьев, как мелкая рыба в сетях,
и *вершину холма* украшает нагое *дитя*!
Если это *дитя*, кто вознес его так высоко?
Детской кровью испачканы стебли песчаных осок.
Собирая цветы, называй их: вот мальва! вот мак!
Это память о рае венчает *вершину холма*!
Не *младенец*, но ангел венчает *вершину холма*,
то не кровь на осоке, а в травах разросшийся мак!
Кто бы ни был, *дитя* или ангел, *холмов* этих пленник,
нас *вершина холма* заставляет упасть на колени,
на *вершине холма* опускаешься вдруг на колени!
Не *дитя* там — душа, заключенная в *детскую* плоть,
не *младенец*, но знак, знак о том, что здесь рядом Господь.
Листья дальних деревьев, как мелкая рыба в сетях,
посмотри на *вершины*: на каждой играет *дитя*!
Собирая цветы, называй их: вот мальва! вот мак!
Это память о Боге венчает *вершину холма*!

2007-2008

Касаясь сегодня этой необозримой темы, я начну с обращения к главному герою нашей встречи, Сергею Сергеевичу Аверинцеву.² Обе части в названии моего выступления имеют к нему прямое отношение. Начну со второй части: Аверинцев и Данте.

Эта область его исследований не слишком известна. Вероятно, мало кто помнит, что одной из первых работ Сергея Аверинцева, опубликованной, когда ему было 27 лет, был комментарий к «Новой Жизни».³ Автор «Новой Жизни» и ее комментатор были, таким образом, ровесниками. И тот, и другой стояли — каждый — в начале своего удивительного пути. Это первая — и, видимо, последняя дантовская работа Аверинцева. Память о Данте, мысль о Данте никогда не покидала Аверинцева, но предметом его дальнейшей филологической работы великий флорентинец не стал.

Позволю себе воспоминание личного характера. Для меня, в то время московской школьницы, именно этот текст открыл двери к «настоящему Данте». Настоящего Данте — *theologus Dantes nullius dogmatis expertus*⁴ (эпитафия Джованни дель Вирджилио), *Dante, Minerva oscura d'intelligenza e d'arte* («Данте, темная Минерва разума и искусства», Боккаччо) — в той картине мира, которая предлагалась советскому читателю, не было и быть не могло.

Tra Bēatrice e te è questo muro

Между Беатриче и тобой — эта стена

PURG. XXVII, 36

1 Русский текст лекции, прочитанной по-итальянски на заседании Академии «Sapientia et Scientia» в Риме 13 ноября 2013 года.

2 Заседание Академии было посвящено выходу в свет большого двуязычного тома работ Аверинцева, на русском и итальянском: Сергей Аверинцев. Римские речи. Слово Божие и слово человеческое / Discorsi romani. Verbo di Dio e parola dell'uomo. М.: Издательство Московской Патриархии; Рим: Академия «Sapientia et Scientia», 2013.

3 Данте. Новая жизнь / Пер. А. Эфроса. Гравюры на дереве В. Фаворского. М.: Художественная литература, 1965. С. 149–178. Комментарий написан в соавторстве с А. В. Михайловым.

4 «Богослов Данте, не несведущий ни в одном из учений».

Я вспоминаю эту знаменитую строку Данте не совсем к месту, только чтобы сказать, что еще более непродолимая стена стояла между Данте и читателем советского воспитания. Эта стена была построена десятилетиями материалистической индоктринации, полного невежества нашего читателя касательно всего, что относится к теологии, а также к философии, эстетике и этике другого, не «классового» типа. Вступление к изданию «Новой Жизни», о котором я говорю, написанное Н.Г.Елиной, «нормальным» советским дантологом, только укрепляло эту стену. Данте был представлен читателю «как положено»: он был предтечей реализма XIX века, еще не достигшим, в силу своей средневековой религиозной ограниченности, окончательно реалистического (то есть, натуралистического, психологического) письма.

Комментарии Аверинцева переворачивали всю эту конструкцию. Они рушили стену «между Данте и нами» — и нам открывались упоительные горизонты «Новой Жизни», философские, мистические, богословские; открывалась ее изощренная символика, ее поэтическая структура, ее христологический сценарий. В форме комментария, набранного петитом (на жанр комментария идеологическая цензура вообще смотрела сквозь пальцы, и потому именно в комментариях можно было прочесть, чего больше не встретишь нигде), нам было предложено интереснейшее прочтение «Новой Жизни». Перед читателем распахивалась совершенно новая для него вселенная — вселенная средневековой мысли и средневековой христианской красоты. Это поражало. В какой-то мере и для читателя начиналась «новая жизнь». Одной из самых увлекающих, самых волнующих свойств этой новой вселенной было то, что в ней всё перекликалось со всем, всё находило себе соответствия и отзвуки на огромных дистанциях. Эта вселенная была центрирована, и центр ее составляла Живая Премудрость, Любовь. Никак не несчастная любовь «прото-Вертера», но *centrum circuli, cui simili modo se habent circumferentiae partes*, «центр круга, от которого равно отстоят все точки окружности». ^{VN. XII, 4} И этот центр — через Данте и его комментатора — обращался к читателю: *Vide cor tuum!*, «Смотри на свое сердце!». ^{VN. III, 5}

Так я и перехожу ко второй части моего названия. Мудрость и знание — и Сергей Аверинцев. Премудрость Божия,

эллинская София, библейская Хохма — несомненный центр его мысли, центр всей его работы, для которой трудно найти точное жанровое или профессиональное определение (что это: филология? общая герменевтика? нравственное богословие? история культуры?) и которую — его же словами — можно назвать *службой понимания*. В первую очередь, понимания самого человеческого понимания, поскольку все произведения человеческого гения суть опыты понимания.⁵

Аверинцев впервые выступил с темой Софии рано, в 1972 году, в гениальной работе, название которой было невыносимо длинным и скучным: «К уяснению смысла надписи над конхой центральной абсиды Софии Киевской». Настолько скучным и узкоспециальным, что начальство и цензура, очевидно, не могли дочитать его до конца. Какая-то конха, абсида... Какая-то надпись, состоящая из трех слов...

Эта вдохновенная статья — по существу интеллектуальный гимн Софии Премудрости Божией и, одновременно, гимн Богородице. Она поразила своих читателей (а еще прежде слушателей, поскольку опубликована была со значительным запозданием). С такой широтой и глубиной — сказочной широтой неожиданных и достоверных связей между смыслами и вещами и глубиной укорененных в веках истолкований — на русском языке не писали уже десятилетия. Работа Аверинцева напоминала о мыслителях русского Серебряного века, но отличалась от них какой-то особой, новой трезвостью и сдержанностью изложения.

Это не была работа эрудиции (притом что гуманитарную эрудицию Аверинцева иначе как фантастической не назовешь). В том, как Аверинцев говорил о Премудрости, угадывалась какая-то личная история отношений с ней. Я думаю, Аверинцев, как и автор библейского гимна Премудрости, мог бы сказать о себе: «Я полюбил ее и взыскал ее от юности моей». ПРЕМ. 8:2 Похожий опыт мы найдем у Поля Клоделя, поэта, близкого Аверинцеву:

⁵ В связи с этим стоит вспомнить его идею символа как первичной единицы человеческой культуры, см. Аверинцев С.С. Символ // Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. М.: Советская энциклопедия, 1971. С. 826.

Это ты, в час спасения моего, это лицо твое, высокая дева, первая, кого я встретил в Писанье! («Река») ⁶

С темой Премудрости молодой Аверинцев явился перед своими современниками и соотечественниками — и надолго стал самым любимым и авторитетным голосом нашего общества. В воздухе темных веков советской индоктринации она звучала как радостная весть освобождения.

Какие бы темы, каких бы авторов ни изучал впоследствии Аверинцев, Премудрость оставалась той точкой, из которой он к ним шел — и с которой он стремился все их связать в своей герменевтике. Связь и связность — тема Премудрости. Глупость рвет на куски, глупость наблюдает — с унынием или с каким-то злорадным удовольствием — *membra disjecta* всего на свете, а Премудрость соединяет. И соединяет она правильно, по всем законам *scientia*.⁷ Этому учил Аверинцев. Он не любил «общедуховных» рассуждений, не заземленных на твердой предметной почве. Его ученость, как известно, была баснословной. Мне приходилось писать о той «новой рациональности», которую он развивал — и которая была альтернативой не только тогдашнему советскому безумию, но и той иррациональности, в которую погружается современная цивилизация.⁸ Сегодня я хочу отметить только одно свойство этой позиции: его собственное отношение к слову. Это особенно актуально в связи с томом, выход которого мы празднуем. «Слово Божие и слово человеческое».

Аверинцев обращался к своему современнику, и риторика, выработанная им, — это новая риторика. Он нашел тот особый язык, на котором можно говорить о высоком, не впадая в ходульность. Он прекрасно чувствовал полное крушение бездоказательного «внушающего» слова, слова-лозунга, он знал опустошающий опыт недоверия XX века. Он знал опасность монолога: правильно построенное утверждение, по законам

⁶ Claudel P. Le fleuve — Claudel P. Oeuvre poétique. Paris: Gallimard, 1967. P. 885.

⁷ «Наука», «умение».

⁸ Седакова О. Сергей Сергеевич Аверинцев: Воспоминания. Размышления. Посвящения. М.: Свято-Филаретовский православно-христианский институт, 2020. С. 181–219.

его риторики, — это утверждение, которое предполагает, что говорящего можно переспросить о том, что он сказал. Это один из основных принципов Аверинцева. В своей новой риторике он исходит из ситуации кризиса нравственного языка, кризиса богословского языка, кризиса лирического языка в послекатастрофическом мире. Слово, которое он предлагает, всегда имеет в виду возможное возражение себе и не пытается перекричать сомнение слушателя. Это тот урок мудрости, который всем нам стоило бы усвоить.

Я собиралась говорить о мудрости и знании у Данте — но для этого у меня остается уже слишком мало времени. И признаюсь, мне потребовалось бы еще много времени не просто для того, чтобы сказать об этом достойно — но чтобы найти какую-то тропинку в обширнейшем и движущемся с огромной скоростью умном космосе Данте. Так что я буду говорить кратко и начерно.

Было бы странно, если бы поэтический мир Данте, усердного читателя Аристотеля и Фомы Аквинского, не был миром сплошь умным, интеллектуальным. В этом он неповторим. *Poeta doctus?*⁹ Таких знало Средневековье. Но Данте на них не похож! Он — *poeta poetans*,¹⁰ действующий в «вещей», «сырой» словесной материи, о которой писал Мандельштам в своем «Разговоре о Данте». Поэты последующих столетий уже никогда не могли принять на себя такого интеллектуального задания. Хрупкая, гибкая, мерцающая материя поэзии такой ноши обычно не выносит. Данте считал ненасытимую жажду познаний — *la sete natural che mai non sazia*¹¹ — естественным и отличительным свойством человеческой природы, главным родом *vita activa* и залогом нашего счастья в земной и вечной жизни. Жить, чтобы следовать добродетели (мужеству) и познанию (*per seguir virtute e canoscenza* ^{INF. XXVI, 120}) — в этом благородство нашей природы. Говорит это дерзкий странник Улисс, осужденный, но чрезвычайно близкий Данте, отважному путешественнику по загробным мирам, плывущему на «кораблике своего гения»,^{PAR. I, 2} *desideroso di sapere* («страстно

9 «Ученый поэт», «книжный поэт».

10 «Поэт поэтствующий».

11 «Природная жажда (знания), которую ничем не утолить»
(PURG. XXI, 1).

желающий знать» *PURG. XX, 146*), как он говорит о себе. В последнем обобщении грех (и одновременно наказание) у Данте — это утрата ума. Таковы обитатели его Ада:

*che tu vedrai le gente dolorosa
c'hanno perduto il ben de l'intelletto*
там ты увидишь скорбный род людей,
которые утратили благо разума
INF. III, 17–18

Стоит вспомнить, как наполнено и дифференцировано семантическое поле «ума» в словаре Данте: *intellegenza, intelletto, ingegno, mente, ragione, scienza, canoscenza, coscienza, memoria...*¹² Русского переводчика богатство оттенков «познавательной активности», которые Данте различает этими словами, должно привести в панику — так же, как и почти терминологическая точность их употребления. Но важно вот что: каждое из этих чрезвычайно дантовских слов — своего рода герой интеллектуальной авантюры, не в меньшей мере, чем персонажи, встреченные в трех Царствах загробья. Читая, мы узнаем, что происходит с каждым из этих *facoltà*¹³ в общем центростремительном движении героя-повествователя — в движении очищения и преображения (*transumanare*¹⁴). Как эти качества излечиваются, с одной стороны, от познавательной слепоты (то есть, от простой неспособности что-то видеть) и, с другой, — от познавательных иллюзий (то есть от того, что мы склонны видеть кажущееся и несуществующее). Примеров на это прояснение зрения множество.

Я употребляю здесь оптический образ, поскольку познание и зрение у Данте чрезвычайно сближены.

Зрение видит настоящий предмет, когда ум видит его причину и цель: это закон дантовской оптики. И если физическое зрение, очищаясь, способно воспринимать всё большую силу света, то познавательные способности, глаза ума — всё большую красоту и антигравитационную силу истины, *la verità che ci so-blima*, истины, которая так нас возвышает. *PAR. XXII, 42* Одно из

12 Подобрать русские соответствия к каждому слову из этого списка трудно. У нас есть только «разум», «рассудок», «сознание»...

13 «Способности», «возможности», «качества».

14 Превзойти человеческое, буквально: «осверхчеловечиться».

выражений этой *красоты истины* — знаменитая улыбка Беатриче, которую Данте было позволено увидеть только в глубине Рая (иначе говоря, на его вершинах), после долгой подготовки.

Здесь, заговорив о *красоте истины*, мы касаемся важнейшего отличия дантовской идеи познания как назначения человека от той, что стала преобладающей в последующие века. Познающий человек Нового времени, вероятно, может сказать, как и Данте, что последняя цель его познания — истина. Но эту истину он вряд ли назовет прекрасной, и не ее красота привлекает его. *Scientia potentia est* («Знание — сила»), как сказано уже очень давно. Уже давно нас приучили думать, что истина необходима, но жестока, а если что прекрасно и утешительно — так это мечта, высокая иллюзия:

Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман
(Пушкин)

Уверенность Данте в обратном, то есть в том, что прекрасна только истина, а любая иллюзия ослепляет и унижает человека, основана на его общей картине мироздания: на причине и цели этого мироздания. Творение вызвано к жизни Премудростью, Силой и Любовью, оно изнутри исполнено Славой:

*La gloria di colui che tutto move
per l'universo penetra, e risplende
in una parte più e meno altrove*
Слава Того, Кто движет всем,
пронизывает мироздание и сияет
в одной части больше, и меньше — в другой
PAR. I, 1-3

Замысел такой вселенной не может не быть прекрасным и высоким. Она призвана к полноте Славы. Истина и есть выражение этого замысла. Чтобы понять *правильный*, то есть *прекрасный* смысл каждой отдельной вещи, необходимо видеть ее в этом свете замысла, Причины, Цели, «световой печати».

Очищение познания, мучительные процедуры, производимые над Данте в его странствии, имеют своей целью воспитание навыка видеть всякую вещь в ее связях, в целом и, глав-

ное, в ее целевой, телеологической причине. Воспитание навыка правильно рассуждать об увиденном, *ragionare*. Это и значит: быть приобщенным к Премудрости, получить дар *intelligenza nuova*.¹⁵ Этот дар, как рассказывает «Новая Жизнь», приобретается не школьной наукой, а ранищей любовью и почти нестерпимым страданием, прямой встречей со смертью.

Располагающаяся между «Новой Жизнью» и «Комедией» эпоха трактатов, эпоха «Дамы утешения», была попыткой Данте приобрести знание другим, «философским» образом. Беатриче оценивает эту «другую школу» как измену и путь к гибели.

Ненасытимую человеческую жажду познания (мы с нее начали) может утолить только «другая вода»: Данте вспоминает здесь евангельский эпизод с самаритянкой у колодца.^{PURG. XXI, 1-3} Сам человек, собственными силами этой другой воды не изобретет и не получит. Его должны напоить ей. И делает это Премудрость, «*la Somma Sapienza*».

Первый раз в «Комедии» это выражение — *la Somma Sapienza* (у Данте — именование Христа) — появляется в шокирующем наше воображение контексте: в надписи на воротах Ада, среди «слов темного цвета» (*parole di colore oscuro*):

*fecemi la divina potestate,
la somma sapienza e 'l primo amore*

то есть: «Меня создала Божественная Сила, Высшая Мудрость и Первая Любовь». ^{INF. III, 5-6} Иначе говоря: «Я (Ад) создан Отцом и Сыном и Духом Святым». В перифрастическом, как здесь у Данте, именовании Пресвятой Троицы это звучит еще более странно: пускай Сила (именование Отца), но Высшая Мудрость и, особенно, Первая Любовь — творец вечного осуждения? Человеческий разум и человеческое сердце с этим не справляются.

Я не буду обсуждать богословскую сторону идеи о сотворенности Ада (на мой взгляд, неприемлемую в той же мере, что и сотворенность смерти). Я предлагаю увидеть эти слова

¹⁵ «Новый разум» (из финального сонета «Новой Жизни»: *Intelligenza nuova che l'Amore / piangendo mette in lui pur su lo tira* — «Новый разум, который Любовь / вложила в него, тянет его только вверх», *VN. XLI*).

в общем поэтическом строе «Комедии». Здесь его назначение: начальный удар по сознанию читателя (заметим, что и сам Данте предстает здесь читателем, первым читателем «темных букв»; мы читаем то, что он уже прочел), приготовление к тому, что ему придется оставить привычные ходы мысли.¹⁶ Поль Клодель прочел Данте как поэт поэта — и заключил: «Дантовский Ад начинается в Раю». Этим толкованием можно ограничиться. Премудрость, «дух человеколюбивый», начинает свое действие там, где ум человека потрясен и ранен.

Свою огромную «Юбилейную оду Данте»¹⁷ Поль Клодель кончает рядом вопросов, последний из которых:

Кто же вложил этот недостаток, эту пустоту в каждую вещь, и этот *вход* в каждую вещь, который сатана отверг?
— Это сделала Я,— отвечает ему Премудрость.

2013

¹⁶ Вообще говоря, проститься с собой: «И я сказал моему другу такие слова: „Я вступил в ту область жизни, где дальше идти нельзя уже, надеясь вернуться“» (VN. XIV, 8). Болевой шок сопровождает каждую последующую ступень инициации в «Новой Жизни». Книгу заливает красный цвет, свет мученичества и крови.

¹⁷ Claudel P. Ode jubilaire pour le six-centième anniversaire de Dante — Claudel P. Op. cit. P. 689.

Я хочу предупредить заранее — и просить за это прощения у слушателей, — что буду говорить эскизно. Тема, которую мне предложили, — новая для меня, хотя все дантовские темы так или иначе между собой связаны, как связано центростремительной тягой всё его мироздание.

Было ли кризисным дантовское время? Данте, во всяком случае, переживал его как абсолютно кризисное, и в жизни государственной, и в жизни церковной (ср. слова ап. Петра о «моем кораблике», который так плохо нагружен — или: так нагружен злом — что ему грозит кораблекрушение:

*e qual esce di cuor che si rammarca,
tal voce uscì del cielo e cotal disse:
«O navicella mia, com' mal se' carca!»*

и такой же, как исходит из уязвленного сердца,
с неба раздался голос и сказал:

«О кораблик мой, как же ты плохо нагружен!»

PURG. XXXII, 127–129

Прямое продолжение такого положения вещей невозможно, полагал Данте.

Современные социальные мыслители говорят о «тупике прямого продолжения» нашей цивилизации. Это кажется похожим на мысль Данте, но у Данте другая картина вселенной: корень «суд» в слове «кризис», почти неслышный для наших современников, был для него центральным. «Комедия» начинается с того, что ее протагонист и повествователь, следуя своим путем, зашел в «тупик прямого продолжения». Но здесь вмешиваются другие силы. Как выясняется в дальнейшем ходе повествования (встреча с Беатриче в Земном Раю: собственно, суд Беатриче над Данте), эти силы никогда не оставляли Данте своим вниманием, только он не хотел этого слышать. Путь, который вначале называется «заблуждением» (с туманным присутствием нравственной оценки), получает здесь свое настоящее и точное название: *измена*. Как мне приходилось писать,

¹ Выступление на международной конференции «Запад и Восток: Кризис как испытание и как надежда» (Москва, 18–20 ноября 2012 года).

это измена не чему-то другому, но *надежде*.² Ложный путь, тем самым, — это путь с утраченной надеждой.

Свою миссию поэта, христианина и гражданина Данте видел в том, чтобы обнажить, сделать явной для всех несовместимость такого положения дел, такого груза зла и порока, с каким-либо благополучным продолжением. Так не должно быть и не будет! И небо, и земля, и обитатели всех трех царств его загробья вопиют об этом. То, что для его современников, несомненно, выглядело как «обычное», «допустимое», Данте «Комедии» видел в оптике библейских пророков, в свете Суда. Удивительным образом, та *надежда*, «верным» которой называл себя Данте, представляется «статистическому человеку» лишением его всяких надежд, обличением их иллюзорной природы. У Данте — полный запрет на лукавство. Зло должно быть увидено как зло: то есть как вещь безнадежная:

Lasciate ogne speranza voi ch'entrate

Оставьте всякую надежду, входящие

INF. III, 9

Такая оптика, естественно, не сулила Данте мира ни с соотечественниками, ни с современной ему церковной властью. Она не сулит ему успеха и в наш век политкорректности (ср. недавнюю историю с предложением запретить Данте в итальянских школах). И дело здесь, я думаю, не в конкретных провинностях Данте перед современными нормами (отношение к гомосексуализму и т. п.), а в его общей убежденности в том, что существуют некоторые непреложные границы, поставленные человеку, так что всякий поступок, переступающий такую границу, несет в себе свое воздаяние. Эти границы разделяют жизнь и смерть (духовную или — в этическом плане — человеческую смерть: как замечает Данте, человек может продолжать жить как животное или растение, но как человек он умер). И собственно, «Комедия» рассказывает не столько о воздаянии, то есть, о последствиях земной жизни, сколько открывает вид на то, *как всё выглядит на самом деле*. Вот *настоящий* образ завистника: его веки защиты проволок; вот настоящий образ прелюбодея: его несет ужасный вихрь; вот ставшие видимыми настоящие образы вора, само-

2 См. статью «Мудрость Надежды» в настоящем издании.

убийцы, клеветника... Средневековый жанр «видений», «хождений в иной мир» всегда несет в себе дух Откровения, Апокалипсиса, напоминания о другой, до времени неочевидной реальности: последней и первой реальности. Но у Данте этот дух «демонстрации скрытого» проявляется с особой силой: даже в Раю он как бы отворачивается от собеседника — своего экзаменатора, апостола, чтобы еще раз напомнить кое о чем своим соотечественникам, флорентийцам. Позднейшие представления о гуманности и человечности представляют Данте «суровым» и даже жестоким, не знающим жалости. Но, как заметил по поводу Данте Честертон, тот, кто показывает человеку неприкрытую реальность зла, — друг человека.

Однако чувство неизбежного «конца» недолжного, несправедливого положения вещей в мире — не единственное отношение к своему времени у Данте. И само его обличение эпохи было бы другим, если бы не глубочайшая дантовская интуиция приближения нового, его жажда нового и работа для нового. Данте — поэт новизны и Новой жизни, нового сознания, *intelligenza nuova*.

Данте ждет какого-то решительного и всеобщего обновления. Как мы знаем, слово «новый» (во всех значениях *nuovo*, *novus*: и «небывалый», и «последний», и «неизвестный», и «молодой») — главное его слово, начиная с первой юношеской книги, «Новая Жизнь». Явление Беатриче — первое *новое* чудо. В трактатах, обсуждая новый благородный язык, *bel parlare gentile*, народный, он говорит ни больше ни меньше как о восходе «нового солнца», когда старое солнце (солнце латыни) зашло. Новый язык культуры — это космическая, историческая новизна («О народном красноречии»). Он, по замыслу Данте, приведет и к моральным, и к политическим последствиям. Новый язык создает новые нравы; новые нравы связаны с новым образом правления. Преподавание высоких материй простым людям, «невежам» («Пир») — такая же великая новизна, духовный пир, на который он созывает тех, кто прежде не вкушал этих яств, вплоть до «детей и женщин». В собственно политическом смысле такой необходимой новизной, по Данте, будет объединение всей земли под властью одного монарха («Монархия»), который воплощает собой классическую добродетель. Цель действий этого монарха — обеспечение счастья на земле (нужно ли уточнять, что счастье

человека на земле для Данте состоит в жизни по добродетели, а корень добродетели — стремление к мудрости). Церковь же руководит движением человека к небесному блаженству. Разделение власти духовной и власти светской — даже не идея, а страсть Данте. Мир и справедливость на земле (условия, в которых человек реализует свою человечность, что и составляет его земное счастье) обеспечивает, по Данте, светский владыка, независимый от духовной власти — и в свою очередь не узурпирующий ее поле действия. Справедливость (юридическая справедливость, прежде всего) представляла для Данте такую ценность, что простое упорядочивание законов при Юстиниане он объясняет не иначе как действием «первой любви», то есть Духа Святого:

*Cesare fui e son Iustiniano,
che per voler del primo amor ch'i' sento
d'entro le leggi trassi il troppo e 'l vano*

Я был кесарем и я — Юстиниан,
тот, кто по воле Первой Любви, которую я слышу,
изъял из законов излишнее и ненужное³

PAR. VI, 10–12

Христианское (и в особенности западно-христианское, католическое) представление о всеобщем единстве рода людского Данте переносит в область политики. Участник и жертва бесконечных междоусобиц и беззаконий, он был, вероятно, первым, кто практически думал о единой Италии и для этого создавал свой «новый благородный язык», в замысле наддиалектный. И, как известно, он первым ввел в обиход понятие «человечества» как политического целого — и предположил, каким образом может управляться это целое.

Дантовскую идею единой благородной светской власти, руководимой непосредственно с небес, законы которой точно соответствуют «природному закону», *lex naturae*, некоторые

3 Дантовский Юстиниан (между прочим, автор гимна «Единородный Сыне», который поныне звучит в наших литургиях) цитирует здесь первый декрет своего «Корпуса гражданского права», который стал основой всего европейского законодательства: *omni supervacua similitudine et iniquissima discordia absolute* — свод законов, «освобожденный от всего повторяющегося и противоречащего друг другу».

исследователи называют — и, вероятно, справедливо — католической утопией. Минувшее столетие оставило нас с травматическим опытом: всё, отдающее утопией, всякая перспектива устройства «земного рая», вызывает у нас стихийное отторжение. Из проектов «земного рая» обыкновенно возникает настоящий «земной ад». Как говорил Сергей Сергеевич Аверинцев, наша задача другая: принимая неизбежное несовершенство всех форм земного устройства, тем не менее, не дать превратить земную жизнь в ад на земле.

Я не берусь здесь обсуждать глобально-политические идеи Данте. Меня давно интересует другая его мысль: мысль о «новом благородстве», которая подробно изложена в четвертой части его трактата «Пир» — и воплощена во всем, что он написал. Вот здесь я вижу особенно явную перекличку с нашим временем и своего рода подсказку нашей надежде (скромной надежде: не дать превратить земную жизнь в ад на земле). «Новое благородство» — это вопрос и нашего времени. Недаром одним из первых названий романа «Доктор Живаго» было у Пастернака «Нормы нового благородства».

Новое благородство — это то, о чем стоит задуматься в нашу демократическую эпоху, когда всякий разговор об аристократизме, новом ли, старом, выглядит предосудительным. Мысль Данте довольно проста: привычное понимание благородства (генеалогическое, сословное, финансовое) он называет «ересью» и корнем всех этических заблуждений. Благородство, полагает он, — это совершенство собственной природы (в человеке так же, как в камне или лошади: благородная лошадь — «больше лошадь», чем лошадь плохая). Ни предки, ни тем более имущество, этого совершенства не создают и не гарантируют (богатство же вообще — угроза благородству, по Данте). Это личный дар и плод личного труда. Таким образом, вопрос состоит в том, что такое природа человека, иначе говоря: когда человек — вполне человек? Для Данте, наследника античной (аристотелевой) этики, — тогда, когда он обладает даром разума и, потому, устойчивой привычкой выбирать благо. Выбирая благо, он счастлив. Все другие выборы обрекают его на несчастье. Данте сравнивает благородство души с небом, а добродетели — со звездами на этом небе (Кант до Канта?). Из одной добродетели самой по себе еще не следует благородства.

Почему неверное представление о благородстве Данте называется корнем всех этических заблуждений? Потому что это вопрос практический: как создавать и сохранять благородство в обществе. Прибегая к ботаническим образам, Данте говорит о воспитании благородства в изначально благородном ростке — и о «прививке» благородного растения к неблагоприятному побегу. Здесь — продолжая ботанические метафоры — мы находим зерно той системы гуманитарного воспитания и образования, которая развилась и действовала в Европе и которой теперь, как утверждают многие, приходит конец («конец просвещенческого проекта», «конец ренессансного проекта»): конец человека благородного.

Я думаю, это серьезнейший вызов нашего времени. Сословный аристократизм, в отличие от времен Данте, — давно не наша проблема. Обличать «еретическое» представление о сословном аристократизме больше не приходится. Наша проблема в том, что общество хочет вообще обойтись без благородства, понятого любым образом. Это как будто противоречит императиву эгалитаризма. Современная «элита» кажется демонстративно, показательно неблагородной. Мы видим некий новый гуманизм без гуманитаристики, редукцию того образа человека, который вдохновлял христианскую цивилизацию веками.⁴ Человека, природа которого — в постоянном усилии превосходения себя наличного, в тяге к себе новому. Цивилизация всеми способами тормозит и угнетает это желание человека «превзойти себя».

2012

4 См. об этом: Седакова О. Вопрос о человеке в современной секулярной культуре. Доклад на международной научно-богословской конференции «Жизнь во Христе: христианская нравственность, аскетическое предание Церкви и вызовы современной эпохи» (Москва, 15–18 ноября 2010 года). [Электронный ресурс.] Режим доступа: <https://www.olgasedakova.com/ecclesia/2174> (дата обращения: 6.07.2021).

Данте однажды изобразил себя за рисованием (знаменитая сцена «Новой Жизни»: в годовщину смерти Беатриче Данте — едва ли не с натуры — рисует ангела на табличке).² Музыцирующим Данте не изобразил себя нигде.

При этом стихи на народном языке были для него непременно связаны с музыкой: так, сама форма канцоны, полагает Данте, определяется тем, что она пишется для музыки. *DE VULG. II, 10* Время трубадуров еще близко, симбиоз стихов и музыки еще не разорван. Об этом говорят сами названия твердых стихотворных форм: *canzone*, канцона, состоящая из ряда сложноустроенных строф, — буквально «песня»; *sonetto*, сонет, более простая строфическая форма, — буквально «песенка». Стихи лучше петь, чем просто «говорить», читать вслух.

Однако, в отличие от трубадуров (от провансальца Арнаута Даниэля, скажем, — последней души, встреченной Данте у вершины «Чистилища», который в очистительном пламени «поет и плачет»), сочинять и исполнять музыку на собственные стихи Данте предоставлял другим. В «Новой Жизни» Амор прямо велит ему, чтобы его новую канцону непременно положили на музыку: «И не посылай их (эти слова) отдельно, без меня [...] пусть их украсят нежной гармонией, в которой я буду каждый раз, когда это потребуется». *VN, XII* «Украсят» —

1 Новизна звучанья и великий свет (*PAR. I, 82*).

2 «В тот день, когда исполнился год, как госпоже моей даровано было гражданство вечной жизни, я сидел в уединенном месте и, вспоминая о ней, рисовал ангела на табличках; и рисуя, поднял глаза и посмотрел вокруг, и увидел возле себя некоторых людей, которых подбало бы почтительно приветствовать. Они смотрели на то, что я делаю. И как мне потом рассказали, они уже некоторое время оставались здесь, и я этого не замечал. Увидев их, я встал и, приветствуя их, сказал: „Некто только что посетил меня, и потому я оставался в такой задумчивости“. И когда они удалились, я вернулся к моему занятию, то есть, к изображению ангелов; и за рисованием мне пришла мысль сложить некие слова как бы к этой годовщине и обратить их к тем, кто увидел меня. И я сложил сонет, который начинается словами: „Явилась мне...“» (*VN, XXXIV*).

не ты: кто-то другой пусть украсит. «Без меня», без Амора, без бога любви, означает здесь — без мелодии, без музыкального сопровождения. Гармония — жилище Амора и в каком-то смысле он сам. Так же, между прочим, как *mente*, ум — самая высокая и тайная, *secretissima*, часть души — это то пространство внутреннего человека, которое посещает Amor. Ум и гармония в этом отношении становятся тождественны.

Трудно не вспомнить пушкинское:

Из наслаждений жизни
Одной любви музыка уступает;
Но и любовь мелодия...
(«Каменный Гость», II)

У этой строки Пушкина есть авторский вариант: «Но и любовь гармония».³

Из того, что Данте говорит о музыке в «Комедии» (а он говорит о ней много), мы можем понять, что для него важнее всего была именно гармония: его словами, момент, «когда в голосе является другой голос»; звучание, в котором голоса сближаются и расходятся; эффекты эхо и отражений, подхват голоса голосом, хора хором. Звуковые видения «Рая» поражают Данте именно этим: не только неземной красотой напевов, но *отношениями* многих голосов, собеседованием голоса и какого-то ансамбля — обыкновенно струнных, подобных арфе и лютне.

Если Данте не изобразил себя складывающим музыку, поющим или играющим на каком-то инструменте, то множество раз он изобразил себя *слушателем* музыки. *Влюбленным* — *in-pamatorato* — слушателем, которого звучание заставляет «покинуть себя» и «утоляет все его желания». И если у Пушкина «музыка уступает» любви, у Данте это не всегда так. Бывает и наоборот. В Небе Марса Данте так *влюбляется* в напев мучеников, «мелодию Креста», как, по его признанию, он никогда и ничего прежде не любил. И тут же спохватывается: он понимает, что невольно признался в измене Беатриче, которая рядом с ним слышит ту же музыку, — и кается в этом, и оправдывается. Особая, экстагическая сила, которой музыка обладает

³ Вариант автографа в альбоме П.А. Бартеневой, см. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений. Т.7. Изд. АН СССР, 1948. С.310.

здесь, в Небе Марса, можно связать с тем, что именно это Небо в космологии Данте — небо Музыки (об этом мы еще скажем).

Вот знаменитый эпизод в самом начале «Чисти-лица». PURG. II, 106–133 Музыкант Казелла, любимый друг Данте, недавно прибывший на берега Чистилища, по его просьбе поет (вспоминая, как он делал это на земле) его канцону «*Amor che ne la mente mi ragiona*» («Любовь, говорящая в моем уме»), и поет ее

*sì dolcemente,
che la dolcezza ancor dentro mi suona*
так сладостно,
что эта сладость еще звучит во мне
PURG. II, 113–114

От этой сладости и сам Данте, и новоприбывшие души, и даже Вергилий впадают в забытие и забывают о времени. Дело кончается грозным явлением Катона, который напоминает душам, что здесь, у подножия «Святой горы» покаяния и очищения они не затем, чтобы наслаждаться музыкой и впадать от нее в забытие. Необходимо идти вверх. Перепуганные виноватые души пускаются в панический бег. В этом эпизоде мы впервые в «Комедии» видим Данте — зачарованного *слушателя* музыки. Мы увидим его в этой роли еще множество раз, и в Чистилище, и в Раю, но уже никто не будет его за это упрекать. Ближайший эпизод, здесь же, в Предчистилище, — пение вечерней молитвы «*Te lucis ante*» в Долине Царей.

На закате одна из душ этой долины встает и воздевает ладони к небу (поза Оранты), обратив глаза на восток,

come dicesse a Dio: «D'altro non calme».

*«Te lucis ante» sì devotamente
le uscìo di bocca e con sì dolci note,
che fece me a me uscir di mente*

как будто говоря Богу: «Ничто другое мне не важно».

«Тебе прежде захода» так сердечно
из уст ее раздалось, и в таких сладостных нотах,
что я не мог не покинуть себя

PURG. VIII, 12–15

Несомненно, Данте был квалифицированным слушателем. Наверняка он, как все его образованные современники, был обучен началам музыкальной науки («музыка» или «гармоника» входила в квадравиум свободных искусств, вторую ступень образования). Наверняка он хорошо знал современную ему теорию музыки, которая начинала с пифагоровско-платоновской музыки мироздания, музыки сфер⁴ (как у дорогого для Данте Боэция, как у читаного-перечитаного им Цицерона, как в средневековых энциклопедических сочинениях) и от этой *musica mundana* спускалась к *musica humana* (это еще не сонорная музыка, а то, что касается *ума*, *mente*, высшей части души человека, которую посещает Амор) и уже дальше — к *musica instrumentalis*. Только последнюю, собственно сонорную, исполняемую на музыкальных инструментах музыку мы теперь и называем музыкой, больше не думая о ее связи ни с космосом, ни со строем души и общества. Заметим, что самому Данте, в отличие от всех теоретиков «музыки сфер», довелось услышать ее звучание еще при жизни.

Итак, Данте хорошо посвящен в современную ему музыкальную науку, основанную на числовых отношениях и держащую в уме космос. В «Пире», сопоставляя семь свободных наук тривиума и квадравиума с небесами семи планет, музыке Данте отводит пятое небо, Небо Марса. Средневековые авторы часто сопоставляли науки (свободные искусства) с небесами, но по-разному: музыка чаще — и кажется, естественнее — отождествлялась с Небом Венеры. Поэтому особенно интересны дантовские аргументы в пользу сближения музыки и Марса. Их два. Во-первых, Небо Марса состоит «в самых прекрасных отношениях» с другими орбитами: оно — середина девяти небес и равно удалено и от нижнего неба, Луны, и от верхнего, Перводвигателя. А музыка, напомним, — искусство отношений (*la Musica, la quale e' tutta relativa*, «Музыка, которая целиком состоит из отношений» ^{CONV. II, 13, 23}) — и чем эти отношения, пропорции прекраснее, тем сладостнее мелодия. Но еще интереснее второй дантовский аргумент. Он состоит в огненной

4 Данте, который Философом, без дальнейших уточнений, называл Аристотеля и следовал ему в своем этическом учении, здесь решительно расходится с учителем: Аристотель, как известно, отвергал платоновское учение о музыке сфер. Здесь Данте — платоник.

природе Марса, в его способности иссушать и жечь вещи (Марс, как полагали, окружен сухими и раскаленными парами). Нечто подобное делает и музыка с человеческими «духами», своего рода «парами души»: музыка привлекает их к себе и иссушает, так что вся душа сливается в нераздельное единство, целиком обращенное в слух^{CONV. II, 13, 20–25}.⁵ Мы говорили о том, что музыка приводит Данте в забытие, в иступление, в состояние, подобное мистическому экстазу. И это, по его мысли, — осуществление самой огненной природы музыки, а не его личная музыкальная впечатлительность.

Для музыки, для звука, для напева, для созвучия у Данте один-единственный эпитет: *dolce* (сладостный, приятный, мягкий, нежный⁶): *dolce melodia, dolce armonia, dolci voci, dolci note, dolci tempre* (аккорды). Можно сказать, что *dolce* у Данте уже не эпитет, а технический термин: то, что звучит не «сладостно», — просто не музыка. Но это особая «сладость» (вспомним о сухой, огненной природе Марса): она «сжигает» не только все прочие чувственные восприятия — но и не локализованное в теле, не имеющее своего органа *чувство протекания времени*.

5 Впрочем, такое же «отключение» других чувств предполагалось и в опыте пристального взгляда, взгляда художника, когда вся душа уходит в зрение. Об этом опыте говорит и приведенный нами эпизод рисования ангела. И в «Комедии» Данте говорит о таком же опыте всепоглощающего зрения. Беатриче откидывает покрывало — и Данте впервые видит ее лицо:

*Tant' eran li occhi miei fissi e attenti
a disbramarsi la decenne sete,
che li altri sensi m'eran tutti spenti*

Так были глаза мои сосредоточенны и внимательны, / утоляя десятилетнюю жажду, / что все другие мои чувства погасли (PURG. XXXII, 1–3). Так что и свойством Живописи можно было бы считать способность гасить все другие чувства, собирая душу в одном акте зрения. Но Живопись не относилась к свободным искусствам, так что своего неба ей не полагалось.

6 В русских эпитетах «сладкий», «сладостный» как будто слишком много сахара. Еще чуть-чуть — и будет слащаво. В итальянском *dolce* этой опасности нет. Свежий ветер может быть по-итальянски *dolce*, а по-русски «сладким» он не может быть. Питьевая вода, в отличие от соленой морской, по-русски — «пресная», а по-итальянски — *dolce*. Это я уточняю к тому, что в дантовских «сладких звуках», «сладком напеве» нет ничего слащавого.

*sì dolci note
che fece me a me uscir di mente*

такие сладостные звуки,
что они заставили меня покинуть себя
PURG. VIII, 14–15

И теперь совсем кратко и выборочно я скажу о музыкальных эпизодах в «Божественной Комедии».

В «Аду» музыки нет и быть не может — так же, как там не может быть философии. Погибшие души не могут философствовать, говорит Данте в «Пире», поскольку в них угасла любовь (а философия — это *amoroso uso di sapienza*, «любящая практика мудрости» ^{CONV. III, 12, 12}). По этой же причине они не могут музицировать (мы помним: гармония — дом Амора). Музыки в Аду нет — так же, как там нет света. Души Ада не могут производить других звуков, кроме мучительных для слуха. Акустические мучения «Ада» — вопли, скрежет, грохотанье, жужжанье — Данте изображает с той же почти садистской наглядностью, как муки всех других телесных чувств (зрения, осязания, обоняния).

В «Чистилище» впервые — после звуковых кошмаров Ада — звучит стройное пение. Души на ангельском челне прибывают к берегам Чистилища с пением псалма: «*In exitu Israel...*», «Во исходе Израилеве из Египта...». Они поют хором, в один голос. Музыка «Чистилища» (в общем сценарии которого можно различить покаянное богослужение Великого поста) — это литургические песнопения, псалмы и молитвы: иногда они исполняются одnogолосым хором, иногда антифонно, двумя полухориями. И только в Земном Раю, на вершине горы Чистилища впервые звучит что-то наподобие многоголосия: шум листвы под весенним ветром в приморской роще держит, как говорит Данте, бурдон (постоянный нижний голос) для птичьих рулад. Затем из этого звукового облака природной музыки возникает музыка человеческая, одинокая песня Мательды. Она собирает цветы и поет «как влюбленная женщина», *come donna innamorata* ^{PURG. XXIX, 1} — при этом поет она стихи псалма: «Блаженны, кому оставлены беззакония и чьи грехи покрыты». ^{Пс. 30} (Заметим, что не только *dolce*, но и *innamorato*, влюбленный, у Данте эпитет, прочно связанный с описанием музыки, равно с ее исполнением и слушанием.)

Последние песни «Чистилища», XXIX–XXXIII — видения Мистической процессии, страшный суд Беатриче над Данте, его раскаяние и прощение, его приготовление к путешествию по звездным сферам и пророчества о будущем — переполнены музыкой. Поют ангелы, поют аллегорические фигуры Добродетелей и ветхозаветных книг. Их пение является в лесу Земного Рая вместе с новой вспышкой света, подобной молнии:

*E una melodia dolce correva
per l'aere luminoso*

И сладостная мелодия бежала
в светящемся воздухе

PURG. XXIX, 22–23

Взаимопроникновение, взаимодействие, ансамбль звучания и сияния продолжится уже в Небесном Раю. Здесь, в Земном Раю, эта световая музыка — как опережающая весть оттуда. Ангелы поют по нотам, которые пишутся в небесах:

*l'cantar di quei che notan sempre
dietro a le note de li eterni giri*

пение тех, кто всегда поет
по нотам вечных кругов

PURG. XXX, 92–93

Удивительная вещь: эта музыка — пение ангелов по нотам небесных сфер — вступается за Данте, выступает «на его стороне» перед безжалостными инвективами Беатриче (Беатриче обвиняет его в отказе от надежды, в предательстве надежды). Данте разбит; ему нечего ответить; он не находит в себе даже силы каяться. Но ангелы поют как будто *за него*: «На Тебя, Господи, надеялся, да не постыжусь вовек». Пс. 30, 2–9 И, говорит Данте, их пение сильнее, чем прямое заступничество и сострадание, помогает ему: лед, сковавший его душу, растоплен. Музыка *за него* говорит о его надежде.

И так же, как в Небесном Раю, эта музыка связана с движением и танцем: с медленным шествием процессии и быстрыми хороводами Добродетелей.

Поразительно «либретто» для этой большой музыки Таинственной процессии, составленное Данте: здесь (в Тридцатой песни «Чистилища») поют и стихи из «Песни Песней», и строку из «Энеиды», и евангельскую Песнь Богородице,

и прославление Мессии при входе в Иерусалим, и стихи псалмов... И в завершении шествия, уже через две песни, еще один, особо торжественный гимн: он звучит, когда оживает сухое Древо Познания. В этом гимне Данте не может разобрать ни слова; у него недостает сил даже дослушать мелодию до конца. Она погружает его в глубочайший сон-обморок — и это, как всегда в «Комедии», означает решительную перемену действия. Прошлое Данте прошло. Звучит уже не музыка Земного Рая — а небесная музыка, которую нельзя запомнить и пересказать.

И полное торжество музыки в «Комедии» — Третья кантика, «Рай». Мир «Рая», как его увидел Данте, весь состоит из неслышанного звучания и великого света.

La novità del suono e 'l grande lume

Новизна звучания и великий свет

PAR. I, 82

Это первое, что встречает Данте, миновав сферу огня и пережив неопишемое словами преображение, *transumanar*, превосхождение человеческого, выход из границ человеческого. Теперь ему и становится слышна пифагорейская «музыка вечных кругов», «вечных колес»; теперь он может вынести свет, нестерпимый для обычного человеческого зрения.

Больше Данте не будет говорить о музыке сфер, о гармонии, которую сам Творец «согласует и различает», *temperi e discerni*. Но естественно думать, что она не умолкает во всё время его пути. Так что и пение обитателей Рая, и разговоры, которые ведет с ними Данте, отвлекая их от пения, полета и кружения, мы должны представлять себе на фоне этой музыки сфер. Мало того: тон, ритм, образы повествования позволяют нам вообразить, как различаются гармонии разных небес: ускользающая, мерцающая, потаенная музыка Луны; звонкая, как бой часов, музыка Солнца; горячая многоголосая и быстрая музыка Марса... И за всеми этими отдельными гармониями разных небес еще звучит, как можно предположить, общая гармония мироздания. Голоса обитателей Рая Данте, не раз в своем повествовании, называет «нежной лирой» (*la dolce lira*), святыне струны которой отпускает и трогает десница неба,

che la destra del cielo allenta e tira

PAR. XV, 6

Многие эпизоды «Рая» представляют собой как будто готовые программы для музыкальных сочинений. Насколько мне известно, композиторы мало обращались к этим «программам» (в отличие от сюжетов «Ада»).

Приведу один из таких эпизодов. В Небе Солнца мудрецы, кружащие вокруг Данте и Беатриче, закончив обсуждение сложнейших богословских тем, возвращаются к пению, в котором уже нет слов, — и которое неожиданно напоминает Данте бой часов, звук механического будильника (недавно к тому времени изобретенного): молоточки бьют по колокольчикам.

*Indi, come orologio che ne chiami
ne l'ora che la sposa di Dio surge
a mattinar lo sposo perché l'ami,
che l'una parte e l'altra tira e urge,
tin tin sonando con sì dolce nota,
che 'l ben disposto spirto d'amor turge;
così vid'io la gloriosa rota
muoversi e render voce a voce in tempra
e in dolcezza ch'esser non pò nota
se non colà dove gioir s'insempra*

И тут, как часы, которые нас будят,
в час, когда Божья невеста поднимается,
чтобы петь жениху утреннюю песню, моля его о любви,

так, что колесико тянет одно и толкает другое —
дзинь-дзинь! — звуча таким сладостным звуком,
что приготовленный дух наполняется любовью —

так, видел я, славное колесо
двигалось, и голосу отвечал голос
так стройно и сладостно, как это можно узнать
только там, где радость уже бессмертна

PAR. X, 139–148

И еще один эпизод, в котором сила и великий — космический, провиденциальный — смысл музыки являются, как нигде. Это эпизод из песни XVII, в том же Небе Марса. Каччагида начинает читать судьбу своего потомка в Книге, которую Данте еще предстоит увидеть в самом финале поэмы. Каччагида вслушивается, всматривается.

*Da indi, sì come viene ad orecchia
dolce armonia d'organo, mi viene
a vista il tempo, che ti s'apparecchia*

Оттуда, подобно тому, как приходит к слуху
сладостная гармония хора, так к моему зрению
подступает время, которое тебе уготовано

PAR. XVII, 43-45

Сладостная гармония! А какие слова поет этот хор? *Parole gravi*. Тяжкие слова. Это, по существу, приговор, не подлежащий обжалованию.

*Tu lascerai ogne cosa diletta
più caramente; e questo è quello strale
che l'arco de lo essilio pria saetta*

Ты покинешь всё, что было тебе
дороже всего; и это та стрела,
которую первой спускает лук изгнания

PAR. XVII, 55-57

Первая стрела — утрата всего самого любимого. За ней последуют другие. Они уже приготовлены. Горький (буквально: соленый, *sa di sale*) чужой хлеб и крутые чужие лестницы, по которым тебя отсылают вниз, а ты снова поднимаешься: делать нечего, ты бездомный, ты нищий, ты чужой — ты ничему не хозяин. Ты назойливый попрошайка, искатель благосклонности у сильных мира сего.

Представим себя на миг человеком, которому открывают такое будущее, причем близкое, уже стоящее в дверях (дантовскими словами: «уже прищпорившего свою лошадь передо мной» и готовое спускать свои стрелы), — и звучит это предсказание, как сладостный хор! И сами стихи, передающие это страшное предсказание-приговор, полны как будто приходящей издалека великой гармонией. Как волна находит за волной:

Tu lascerai...

Tu proverai...

Ты покинешь...

Ты испытаешь...

В паузах повествования, а еще больше — в самой форме стиха звучит нечто подобное морскому прибору. Этот удивительный рассказ о страшном пророчестве, погруженном в сладостную музыку, дает нам узнать нечто неожиданное о том, что в своей божественной реальности, в Книге Творца, значат беды и страсти земной жизни. Как они *звучат*.

Еще одно небо, переполненное музыкой, — Небо Юпитера, царственное небо справедливости. Справедливые души — огни, драгоценные камни — составившие фигуру Орла, поют, и пение их, как обычно в Раю, ускользает из памяти Данте.

*O dolce amor che di riso t'ammanti,
quanto parevi ardente in que' flailli,
ch' avieno spirto sol di pensier santi!*

О, сладостная любовь, укутанная в улыбку,
какой пламенной ты явилась в этих флейтах,
дыханьем для которых были только святые мысли!

PAR. XX, 13–15

Так звучит музыка справедливости — вещи, драгоценнейшей для Данте. Она начинается на флейтах и переходит в шум водопада, ясной горной реки, бегущей с камня на камень и дающей ощутить изобилие своего истока.^{PAR. XX, 19–21} «Глас вод многих», говоря по-библейски. Мы уже слышали о таком разбегании мелодии в прекрасный шум в Небе Марса — и, как там, он и здесь соберется в новую мелодию. Там — в «мелодию Креста», здесь — в голос Орла, который говорит «я», но это значит «мы» (все души, составившие его фигуру). Для этого превращения шума в звук Данте вспомнит звукообразование двух инструментов сразу: цитры и дуды. Шум водопада приобретает форму звука, поднимаясь к гортани Орла, как это происходит у грифа цитры⁷ и у отверстия дуды, и тогда из клюва звучит голос, отвечающий Данте на его горячие недоумения, касающиеся божественной справедливости. Но и это не конец дантовской «оркестровки». В конце длинной речипения Орла Данте видит, что — как голос прекрасного певца поддерживает прекрасная кифара — к голосу Орла присоеди-

7 Переводы названий музыкальных инструментов очень приближительны. Понятно только, что речь идет о струнных и духовых, современных Данте.

няется движение света в двух маленьких огнях, составляющих его зрочки. Ансамбль из света и звука, с которого мы начинали, в действии.

*per che mia ebbrezza
intrava per l'udire e per lo viso*
потому что мое опьянение
входило в меня через слух и через зрение
PAR. XXVII, 5–6

Это постоянное в дантовском «Раю» соединение света и звука. Но звук (пение) может соединяться (или даже совпадать!) и с благоуханием:

*Nel giallo de la rosa sempiterna,
che si digrada e dilata e redole
odor di lode al sol che sempre verna*
В желтой сердцевине вечной розы,
которая расходится вширь, и поднимается ступенями,
и издает
благоухание хвалений вечно весеннему солнцу
PAR. XXX, 124–126

В Кристаллическом Небе, небе ангелов, пение «Осанна» поручено второй триаде из девяти ангельских чинов: Господствам, Силам и Властям. Они поют одновременно три разные мелодии:

*perpetüalmente Osanna sberna
con tre melode, che suonano in tree
ordine di Letizia onde s'interna*
вечная Осанна как весной у птиц,
на три мелодии, звучащие в трех
чинах радости, которая троилась
PAR. XXVIII, 118–119

Последний раз в «Комедии» музыка звучит в Таинственной Розе: она вся пронизана роями ангелов-пчел, летающих вверх и вниз, приносящих сверху мед «мира и рвения» обитателям белоснежных лепестков.⁸ Ангелов-пчел, ало-бело-зо-

8 См. работу «Круг, крест, человек» в настоящем издании.

лотых, такое множество, говорит Данте, и они так усердно работают крыльями, что мы невольно представляем себе, что их совместное пение сливается в гудение, подобное пчелиному. И завершает всю музыку Рая кантилена Архангела Гавриила перед престолом Богородицы. Он, как некогда на земле, в вечной теперь сцене Благовещения поет свое приветствие: «Радуйся, Благодатная!» и весь райский сонм подхватывает его пение:

*e quello amor che primo li discese,
cantando «Ave, Maria, gratia plena»,
dinanzi a lei le sue ali distese.*

*Rispuose a la divina cantilena
da tutte parti la beata corte,
si ch'ogne vista sen fé più serena.*

и та любовь (то есть, тот ангел),
который первым к ней спустился
с пением: «Радуйся, Благодатная, Господь с Тобою!»,
пред нею распростер свои крылья.

Божественной кантилене ответил
со всех сторон блаженный сонм
так, что каждый лик просиял еще светлее

PAR. XXXII, 94–99

На этой вершинной теме «Комедии» — воплощении Христа — кончается музыка. В следующей, завершающей песни, Тридцать третьей песни Третьей кантики, Данте целиком уходит в зрение, созерцая эту тайну, реальность богочеловечества Христа.

Музыка «Рая» всегда многоголоса, и слух Данте (как он постоянно сетует) всегда не успевает за ней. Слов в напевах он обычно не различает (иногда успевает схватить два-три латинских слова); слова переходят в чистую фонтику. Возможно, это уже глоссолалия, а не один из земных языков. Или же — голоса поющих окончательно уподобляются струнам, которые перебирает десница неба, и они отвечают звуком, а не словом.

Данте постоянно предупреждает читателя: на земле такой музыки не бывает; ее нельзя вынести из этого пространства, о ней невозможно рассказать. Так — сказали бы мы — нельзя

вынести какую-нибудь вещь из сновидения или сокровище из сказочного леса. Но Данте точнее и прозаичнее определяет эту невозможность: так запрещено вывозить через границу то, что объявлено государственной ценностью. О видениях еще пытается рассказать (хотя в их геометрическую непредставимость, опасается он, читатель не поверит), но о звучании — нет.

*Ne la corte del cielo, ond' io rivegno,
si trovan molte gioie care e belle
tanto che non si posson trar del regno;
e 'l canto di quei lumi era di quelle;
chi non s'impenna sì che là sù voli,
dal muto aspetti quindi le novelle*

В небесном дворце, откуда я возвращаюсь,
много драгоценных и чудных камней,
которые запрещено вывозить из царства,

и пение этих светов было таким;
так что тот, у кого нет крыльев, чтобы туда подняться,
будет ждать рассказов об этом от него

PAR. X, 70–75

Тем не менее, из дантовских описаний, как мне кажется, музыкант многое мог бы угадать. Вероятно, он мог бы понять и то, каким образом эти дантовские световые хоры, сходящиеся и рассыпающиеся, соотносятся с той музыкой, которую Данте знал на земле.

Приобретает ли Данте в небесах Рая новый слух — как он приобретает новое зрение? О метаморфозах зрения, его умирании и воскресении мы узнаем от Данте немало. Новое зрение обладает какой-то другой, неограниченной силой: глаза Данте могут прямо смотреть на самый ослепительный свет; мы знаем и то, что для этого нового зрения становится не-существенной дистанция: близость предмета ничего ему не прибавляет и самая большая удаленность ничего у него не отнимает. А что представляет собой новый слух и его свойства, нам остается только гадать...

2020

*Ciò ch'io vedeva mi sembiava un riso
de l'universo*

То, что я видел, показалось мне улыбкой
мироздания

PAR. XXVII, 4-5

1 ГЕОМЕТРИЧЕСКАЯ ЗАДАЧА

Дантовский «Рай» и дантовский Рай устроены иерархично и ступенчато, как всё его мироздание.

Воронка Ада, перевернутый конус, вершина которого уходит вниз, в центр Земли, и зеркальная ей гора Чистилища в другом полушарии, которую завершает Земной Рай (своего рода стартовая площадка для взлета в небеса), разбиты на целый ряд ступеней, кругов или террас. Эти ступени резко разграничены: переход с одной на другую (особенно в Аду) может быть крайне затруднен. «Промежуточных» зон между ступенями нет.¹

Так же иерархически устроены и небеса Рая — с той разницей, что переходы между ступенями здесь выглядят иначе. Их трудность — только оптическая. Это ряд скачкообразных метаморфоз зрения Данте, изменение силы его зрения. Они предваряются частичной или полной — как при входе в Эмпирей — слепотой и вслед за ней своего рода «воскресением» зрения, но уже преображенного.² В конце оно становится таким, что

1 Подробнее об этом см.: Седакова О. Перевести Данте. Издательство Ивана Лимбаха, 2020. С. 72.

2 Одна из самых поразительных операций над зрением Данте происходит в Эмпирее. Беатриче велит Данте выпить из реки, которая течет там: тогда его жажда (жажда познания истины) утолится. Но выпить он должен — глазами! (PAR. XXX, 73-74).

*E sì come di lei bevve la gronda
de le palpebre mie, così mi parve
di sua lunghezza divenuta tonda*

И как только из нее отпили края / моих век, я увидел, / что ее длина становится кругом (PAR. XXX, 88-90).

Его глаза стали «более совершенными зеркалами», и он увидел другую картину на месте прежней. Весенний пейзаж оказался иносказанием Небесной Розы.

Presso e lontano, lì, né pon né leva

Даль и близь, здесь, ничего не добавляют и не отнимают

PAR. XXX, 121

Вместе с Беатриче Данте поднимается с земли по лестнице девяти небес (это происходит быстрее, чем молния падает на землю: можно сказать, они молниеносно падают вверх), задерживаясь при этом на каждой ступени, расспрашивая и выслушивая тех, кто им в этом небе является: в Небе Луны — в Небе Меркурия — в Небе Венеры — в Небе Солнца — в Небе Марса — в Небе Юпитера — в Небе Сатурна — в Небе Неподвижных звезд — в Кристаллическом Небе — пока не достигают Эмпирея, Таинственной Розы, *Rosa Mistica*, которая в свою очередь имеет вид римского амфитеатра, круглого и ступенчатого, разбитого крестом на четыре квадранта.

Я сказала: поднимаются. Это неточно. Их поднимает антигравитационная сила света. Беатриче смотрит на этот свет, нестерпимый для человеческого зрения, — Данте смотрит уже на свет, отраженный в ее глазах:

Beatrice in suso, e io in lei guardava

Беатриче смотрела вверх, и я — в нее

PAR. II, 22

и акт зрения есть одновременно сверхскоростное центростремительное движение.

Каждый раз, когда Данте замечает, что красота Беатриче внезапно возросла так, что ему снова больно на нее смотреть, он понимает, что они уже на новой ступени, в новом небе. Само же пространственное действие, движение подъема, по словам Данте, так мгновенно, что «не выглядывает из времени»:

sì subitamente

che l'atto suo per tempo non si sporge

так мгновенно,

что ее действие не выглядывает из времени

PAR. X, 38–39

Рай — пространство, в котором свет осуществляет свою силу, не встречая препятствий. Это сила центростремитель-

ная, она влечет к источнику света.³ Тот, кто видит этот источник, не может к нему не влечься. Мера видения этого света и создает всю динамическую иерархию Рая, лестницу сил — или актов. Так, Данте небеса называет *актами*:

*Quindi discende a l'ultime potenze
giù di atto in atto*

Оттуда (от ангельских зеркал) он (живой свет)
спускается к последним потенциям (то есть к материи),
вниз, из акта в акт (то есть из неба в небо)

PAR. XIII, 61–62

Эта мера виденья света, как полагает (или узнает⁴) Данте, разная уже у новорожденных младенцев. Когда Данте спрашивает своего последнего проводника, святого Бернарда Клервоского, почему умершие младенцы, которые ничем себя не успели проявить, занимают разные места на ступенях Таинственной Розы (то есть в иерархии святости), он узнает:

*Dunque, senza mercé de lor costume,
locati son per gradi differenti,
sol differendo nel primiero acume*

Итак, не имея за собой никаких заслуг,
они размещены на разных ступенях,
различаясь только остротой первого взгляда

PAR. XXXII, 73–75

Те, кто видят в этом свете больше, больше его любят, ближе и быстрее движутся вокруг него в кругах (иначе: «святых мельницах», «вечных колесах», *eterne rote*), которые стремятся уподобиться точке. Нашему тяжелому и медленному разуму

3 Точно наоборот центробежному движению у О. Мандельштама:

Лететь вослед лучу,
где нет меня совсем

4 Все свои убеждения и полагания Данте в «Раю» сообщает как свежие сведения, которые он на наших глазах получает «из первых рук», от самых авторитетных лиц. Ему самому в сюжете познания принадлежат только вопросы. Но это очень немало: задать вопрос. Познание выглядит у Данте как диалог, а диалог в свою очередь уподобляется изготовлению полотна на ручном ткацком станке. Вопросающий (Данте) натягивает нити основы, по которой его собеседник пробрасывает уток, нить ответа (PAR. XVII, 101–102).

трудно дается такая геометрия: круговое движение, которое стремится уподобиться точке, — но именно это Данте предлагает представить.^{PAR. XXVIII, 101}

*Così veloci seguono i suoi vimi,
per somigliarsi al punto quanto ponno;
e posson quanto a veder son sublimi*

Так быстро они следуют своим связям,⁵
чтобы уподобиться точке, насколько могут,
а могут они в той мере, в какой вознесены к виденью

PAR. XXVIII, 100–102

Трудно нам вообразить и другой важнейший постулат его световой геометрии. Точка, то есть центр множества концентрических кругов, в действительности *вмещает* все эти круги в себя; она

parendo inchiuso da quel ch'elli 'nchiude
кажется вмещенной тем, что сама вмещает

PAR. XXX, 12

Ведь все они находятся в измеряемом пространстве, она же, точка — вне измерений. Вероятно, современный математик особой трудности в этом не увидит. Данте принимает этот переворот вмещающего и вмещаемого без особого затруднения.

Сам он стоит перед другой, неразрешимой для его ума задачей. В приблизительном переводе на геометрический язык она подобна древней проблеме квадратуры круга.

Но не стоит забывать, что квадратура круга, о которой Данте не раз вспоминает в Третьей кантике и в последний раз — после своего последнего видения, за семь строк до завершения «святой поэмы», — только сравнение.

*Qual è 'l geomètra che tutto s'affige
per misurar lo cerchio, e non ritrova,
pensando, quel principio ond'elli indige,*

*tal era io a quella vista nova:
veder voleva come si convenne
l' imago al cerchio e come vi s' indova*

5 То есть, кружатся по своим кругам, с которыми навсегда связаны (речь идет о ближайших к Богу кругах Серафимов и Херувимов).

Как геометр, который напрягает все силы,
чтобы измерить круг, и не находит,
размышляя, того основания, которое ему необходимо,

таким был я перед этим дивным видением:
я хотел понять, как сходится
человеческий образ с кругом и как он в него вписывается
PAR. XXXIII, 133–138

Основание (*il principio*), которого ищет геометр, — отношение длины прямой и длины кривой линии, выраженное рациональным числом. Найти это число невозможно. Но основание, которое необходимо Данте, найти несравненно труднее: это отношение «не-геометрического» человеческого образа и геометрической, пускай и не измеримой в рациональных числах, фигуры: круга.

Как может круг полностью совпасть с человеком — не с его душой, не с его «сутью», а с человеком во плоти? Не с геометрическим знаком человека (а знаком этически совершенного человека с античных времен был прямоугольник или куб: так сам Данте называет себя прямоугольником — *tetragono* — фигурой, устойчивой под всеми ударами судьбины⁶), но со *всем* человеком? Данте *видел* это, видел собственными глазами — но ему этого мало: ему всегда мало только видеть, он хочет понять, *как* это возможно. Это значило бы решить вопрос, высказанный в самом начале «Рая»: нет, не решить вопрос, а утолить жажду:

il disio
di veder quella essenza in che si vede
come nostra natura e Dio s'unio

желанье
увидеть ту сущность, в которой понятно,
как наша природа соединилась с Богом
PAR. II, 40–42

6 *Ch'io mi senta*
ben tetragono ai colpi di ventura
чтобы я себя чувствовал
прямоугольником под ударами судьбины
PAR. XVII, 23–24

Иначе говоря, Данте в небесах хочет увидеть и понять то, что на земле он безусловно принимал как аксиому веры, как *ver primo* никейской христологии: тайну Воплощения. Совершенный Бог и одновременно совершенный человек: что это?⁷

С этим связана еще одна бесконечно волнующая Данте тема: общее воскресение во плоти и новое, прославленное тело человека. Голос, который в Небе Солнца говорит ему о телесном воскресении и о славе воскресшего тела (голос царя Соломона), Данте сравнивает со «смирненным голосом» архангела Гавриила, возвещающего благуя весть:

*una voce modesta
forse qual fu da 'l angelo a Maria*
некий смирненный голос
(быть может, таким голосом ангел говорил Марии)
PAR. XIV, 35-36⁸

7 Соединение божественной и человеческой природ Данте уже видел в Земном Раю, в Таинственной процессии. Христа символизирует Гриф с телом льва (человеческая природа) и головой и крыльями орла (божественная природа):

*Le membra d'oro avea quant'era uccello
e bianche l'altre, di vermiglio miste*

Члены его были золотыми там, где он птица, / И белыми другие, смешанные с алым (PURG. XXIX, 113-114).

Грифон, запряженный в триумфальную колесницу, на которой в облаке цветов стоит укутанная в плащ Беатриче. Но это образ символический или аллегорический. Иначе в Земном Раю, до очищения и преобразования зрения, до приобретения «другого разума» Данте еще не может видеть. Две природы в этом аллегорическом животном, *l'animal binato* (двуродное существо) не слиты до конца — и кроме того, их нельзя видеть одновременно. В глазах Беатриче, которая не отводит взгляда от Грифона, Данте видит то орла, то льва.

*Come in lo specchio il sol, non altrimenti
la doppia fiera dentro vi raggiava
or con altri, or con altri reggimenti.*

*Pensa, lettore, s'io mi maraviglava,
quando vedea la cosa in sé star queta,
e ne l'idolo suo si trasmutava*

Как солнце в зеркале, не иначе / двойной зверь сиял там внутри (в глазах Беатриче) / то в том, то в другом обличии. // Подумай, читатель, как я изумлялся, / когда видел, как вещь оставалась собой / и в своем отражении переменялась (PURG. XXXI, 121-126).

8 Подробнее об этом см.: Седакова О. Указ. соч. С. 103, 108-109.

Этой теме «Рая» (говоря с дантовской смелостью, «второму Благовещению») и будут посвящены последующие заметки. Эта тема в ее уникально дантовской перспективе связана для меня с присутствием в Третьей кантике Равенны, «последнего приюта» Данте. В чем эта связь, я надеюсь рассказать в дальнейшем.

Но прежде стоит уточнить и дополнить то представление о строении дантовского «Рая» и Рая, с которого я начала. Рая — то есть того пространства, о котором Данте ведет речь, и «Рая» — собственно словесного пространства Третьей кантики. Обе эти темы необозримы, и я, естественно, коснусь только немногих моментов.

2 «РАЙ»: ИЕРАРХИЯ И СТИХИЯ

«Нравственность в природе вещей», как мы помним по знаменитой пушкинской цитате.⁹ Данте мог бы сказать: «Иерархия в природе вещей». Он сказал иначе: «Форма — это то, чем вселенная похожа на своего Творца»:

*Le cose tutte quante
hanno ordine tra loro, e questo è forma,
che l'universo a Dio fa simigliante*

Всё, что только есть,
упорядочено между собой, и это — та форма,
которая уподобляет вселенную Богу

PAR. I, 103-105

9 Эпиграф к Четвертой главе «Евгения Онегина». *La morale est dans la nature des choses. Necker* — «Нравственность (мораль) — в природе вещей». Неккер (франц.). Неккер Жак (1732-1804) — политический деятель и финансист, в начале Французской революции XVIII в. был министром Людовика XVI, отец Ж. де Сталь. Эпиграф взят Пушкиным из книги Ж. Сталь «Размышление о французской революции» (1818), где эти слова включены в следующий контекст: «Вы слишком умны, сказал однажды Неккер Мирабо, чтобы рано или поздно не заметить, что нравственность в природе вещей» (см.: Томашевский Б. В. Французская литература в письмах Пушкина к Е. М. Хитрово // Письма Пушкина к Е. М. Хитрово, 1827-1832. Л., 1927. С. 254-255). Комментарий Ю. М. Лотмана. Принято толковать этот эпиграф иронически. И. Бродский перевел это как «Нравоучение в природе вещей».

Форма и иерархия — не совсем одно, но увидеть и понять форму вещи (иначе, на языке Данте, ее смысл, ее целевую причину) вне ее иерархических отношений невозможно. Иерархически устроен, как мы говорили, дантовский Ад, иерархично Чистилище. Тем более ангелы и небеса Рая составляют стройную иерархию (правильно, как на опыте узнает это Данте, ее представил Ареопагит, а Григорий Великий, которому он следовал в «Пире», ошибался). Как мы говорили, эта иерархия динамична и представляет собой — добавим, не останавливаясь на этом подробно, — не механическую иерархию простой субординации, подчинения низшего высшему, а динамическую иерархию *причин*: то, что вверху, является причиной того, что внизу: оно «причиняет» его, то есть сообщает ему форму, силу существования; делает его «актом» из «потенции». Все небеса в целом в отношении земли (мира следствий) представляют собой мир причин. А причина, как говорит Данте в «Пире», любит свое следствие и никогда его не забывает. Это сложно устроенный мир со своими соподчинениями: «вторичные» причины (планеты) сами являются следствиями Первопричины.

И вместе с тем, если бы форма дантовского Рая целиком определялась иерархическим костяком, поэма о нем была бы совсем другим сочинением. Прежде всего, *свет*, который, как мы говорили, и строит всю райскую иерархию, сам по себе над- или вне-иерархичен. Дальний или ближний, слабый, как жемчужное сияние Неба Луны, или ослепляющий, как свет Точки в Кристаллическом Небе, он остается собой. Он — свет на любой ступени световой иерархии и потому любое иерархическое место в Раю — рай.

*Chiaro mi fu allor come ogni dove
in cielo è paradiso, etsi la grazia
del sommo ben d'un modo non vi piove*
Так я понял, что любое место (букв.: любое «где»)
в небе — это рай, *аще и* благодать
высшего блага не равной мерой здесь изливается

PAR. III, 88–90

За повествованием о том, чего не только «наш язык» не способен выразить, но и «моя память» (память Данте, сказочная память!) удержать, за этим повествованием, которое,

как говорит сам Данте, вынуждено «скакать», *saltare*, оставляя в записи лакуны и пустоты, слышится еще одно присутствие. Присутствие *стихии*, вещи, не схватываемой в силовую решетку иерархии, не поддающейся любым мерам и изменениям еще упорнее, чем точка и круг. Она — как та прекрасная многоголосая музыка, которую слышит Каччагвида, когда начинает читать судьбу своего потомка в Книге,¹⁰ которую Данте еще предстоит увидеть.

*Da indi, sì come viene ad orecchia
dolce armonia da organo, mi viene
a vista il tempo, che ti s'apparecchia*

Оттуда, подобно тому, как приходит к слуху
сладостная гармония хора,¹¹ так к моему зрению
подступает время, которое тебе уготовано

PAR. XVII, 43–45

Сладостная гармония! А какие слова поет этот хор? *Parole gravi*. Тяжкие слова. Это по существу приговор, не подлежащий обжалованию.

*Tu lascerai ogni cosa diletta
più caramente; e questo è quello strale
che l'arco de lo essilio pria saetta*

Ты покинешь всё, что было тебе
дороже всего; и это та стрела,
которую первой спускает лук изгнания

PAR. XVII, 55–57

Первая стрела — утрата всего самого любимого. За ней последуют другие. Они уже приготовлены. Горький (буквально: соленый, *sa di sale*) чужой хлеб и крутые чужие лестницы, по которым тебя отсылают вниз, и ты снова подни-

10 *Nel suo profondo vidi che s'interna,
legato con amore in un volume
ciò che per l'universo si squaderna*

В его глубине (в глубине этого света) я видел, как уходит вглубь, / любовью переплетенное в один том / то, что по вселенной рассыпано на тетради (PAR. XXXIII, 85–87).

11 М. Лозинский переводит *organo* как орган; по мнению современных комментаторов, это слово означало не музыкальный инструмент, а многоголосый хор.

маешься (Данте, точный, как никто из поэтов, говорит не: «подниматься и спускаться по чужим лестницам» — он начинает с унижительного спуска: «спускаться и подниматься»). Делать нечего, ты бездомный, ты нищий, ты чужой — ты ничему уже не хозяин. Ты назойливый попрошайка, ищущий благосклонности у сильных мира сего. Для гордого человека (а Данте прямо признает за собой грех гордыни, «опухоли ума», *tumor mentis*, исцеление от которого предстоит ему в соответствующем, первом кругу Чистилища;¹² недаром его контрафигурой стал не только гибрист Улисс, но и другой легендарный гибрист — Фаэтон, смертный, задумавший управлять колесницей отца, бога Гелиоса; больше того, он дает понять, что гордость, *superbia* — фамильная черта Алигьери¹³), для гордеца нет испытания тяжелее, чем такая унижительная зависимость.¹⁴

Представим себя на миг человеком, которому открывают такое будущее, причем близкое, уже стоящее в дверях (дан-

12 Данте отвечает в кругу завистников, что его ждет мучение не среди них, а в нижнем (по отношению к зависти) кругу:

*Troppa è più la paura ond'è sospesa
l'anima mia del tormento di sotto,
che già lo 'ncarco di là giù mi pesa*

Куда сильнее страх, который смущает / мою душу: мучение в нижнем кругу, / так что я уже чувствую на плечах эту ношу (которую должны нести гордецы, почти раздавленные свои грузом) (PURG. XIII, 136-138).

13 Ср. слова Каччагвиды о своем сыне, основоположнике фамилии Алигьери:

*Quel da cui si dice
tua cognazione e che cent' anni e piùe
girato ha 'l monte in la prima cornice,
mio figlio fu e tuo bisavol fue:
ben si convien che la lunga fatica
tu li raccorci con l'opere tue*

Тот, от кого происходит / твое имя, кто уже больше столетия / кружит на первом круге горы, // был мой сын и твой прадед: / достойно было бы, чтобы его долгие муки / ты сократил твоими трудами (PAR. XV, 91-96).

14 Самое горестное, полагает Данте, что это унижение отбрасывает тень и на его создания: «И таким я являлся перед многими, которые, зная каким-то образом о моей славе, воображали меня другим; так что в их глазах унижалась не только моя персона, но теряли ценность и все мои труды, и уже написанные мною, и те, что я еще думал написать» (CONV. I, 3, 5).

товскими словами: «уже пришпорившее свою лошадь передо мной» и готовое спускать свои стрелы), — и звучит это как сладостный хор! И, я думаю, сами стихи, передающие это страшное предсказание-приговор, полны как будто приходящей издалика великой гармонией. Как волна находит за волной:

Tu lascerai....

Tu proverai...

Ты покинешь...

Ты испытасешь...

В паузах повествования, а еще больше — в форме стиха звучит нечто подобное морю. О море и пойдет речь.

Первые три песни «Рая» дают нам три разных образа моря, один грандиознее другого.

Первое море (Первой песни) — *великое море бытия, lo gran mar de l'essere*, по которому всё сотворенное (*tutte le nature*) плывет, каждое — к своему причалу.

*onde si muovono a diversi porti
per la gran mar dell'essere, e ciascuna
con istinto a lei dato che la porti*

так что они движутся к разным причалам
по великому морю бытия, и каждая (природа)
по склонности, ей данной, которая ее и несет

PAR. I, 112–114

Это море — мир, и земная жизнь; это то «житейское море», которое любит христианская литургическая поэзия. Оно полно бурь и опасностей. Его необходимо переплыть и достичь своего причала.

Предполагается, что человек переплывает это море мира, море земной жизни не вплавь, а на каком-то своем корабле (лодке, челне). В этом повороте Данте в «Пире» описывает свою скитальческую жизнь изгнанника: бедственное плавание.¹⁵ С кораблекрушением в штормовом море он сравнивает то, что произошло с ним в самом начале «Комедии» — то ли

¹⁵ «Воистину, стал я как корабль без парусов и штурвала, который носит по разным причалам, устьям и побережьям сухой ветер бедности» (CONV. I, 3, 5).

до того, как он оказался в «некоем темном лесу», то ли уже в самой этой «дикой чаще», *selva selvaggia*.¹⁶

Есть у людей и общий корабль для плавания по морю земной жизни — это государство: излюбленный уже в латинской поэзии образ государства в беде — ненадежного корабля, попавшего в шторм,¹⁷ который Данте подхватывает, говоря о Флоренции и обо всей Италии как о корабле без руля и парусов и, главное, — без кормчего.¹⁸ Наконец, общим кораблем человечества у Данте предстает христианская Церковь, «корабль («лодка») Петра», *barca, navicella di Pietro*. Этот корабль (у церковных писателей за образом Церкви-корабля часто стоял прообраз Ноева ковчега) должен надежно пройти житейское море — хотя, как не однажды говорит у Данте апостол Петр, он «скверно нагружен»:

O navicella mia, com' mal se' carica!

О кораблик мой, как же ты скверно нагружен!

PURG. XXXII, 129

и находится в крайне бедственном положении. В этом контексте понятнее удивительный образ Беатриче-адмирала (как будто во время морского сражения), как она появляется в Земном Раю:

16 *E come quei che con lena affannata,
uscito fuor del pelago a la riva,
si volge a l'acqua perigliosa e guata,*

*così l'animo mio, ch'ancor fuggiva
si volse a retro a rimirar lo passo
che non lasciò già mai persona viva*

И как тот, кто, тяжело дыша, / выйдя из моря на берег, / оборачивается и смотрит на грозные воды, // так дух мой, продолжая бежать, / обернулся, чтобы увидеть путь, / которого никто не закончил живым (INF. I, 22–27).

17 *O navis, referent in mare ti novi
fluctus, o quid agis?*
(CARM. I, 14)

18 *Ahi serva Italia, di dolore ostello,
nave senza nocchiere in gran tempesta!*

Ах, Италия, раба, приют скорби, / корабль без кормчего в великой буре! (PURG. VI, 76–77).

*Quasi ammiraglio che in poppa e prora
viene a veder la gente che ministra
per li altri legni, e a ben far l'incora*

Как адмирал, на корму и на палубу
выходящий, чтобы оглядеть своих моряков
на других судах, и ободряет их

PURG. XXX, 58–60

И с кораблем государства-цивилизации, и с кораблем Церкви дела, по мнению самого Данте и всех его собеседников, обстоят крайне скверно. Но Беатриче, присоединившись к гневной речи ап. Петра, от которой райское небо темнеет и багровеет, и еще дополнив его обвинения современности, обещает, что этим всё не кончится: она пророчит о скорой весне и о долгожданной буре, которая повернет ход кораблей так, что весь флот поплывет в верном направлении:

*che la fortuna che tanto s'aspetta,
le poppe volgerà u' son le prore
sì che la classe correrà diretta*

так что буря, которую так ждут,
повернет корму кораблей туда, где их нос,
так что флот пойдет по верному пути

PAR. XXVII, 145–147

Это пророчество, нужно думать, относится и к кораблю Церкви, и к кораблю государства.

Второе море (из Второй песни) — море повествования, море смысла, в которое на своем *поющем корабле* (*il mio legno che cantando varca*^{PAR. II, 3}) выходит Данте. Об этом топосе (море-повествование) мы уже говорили.¹⁹ О «выходе в открытое море» Данте объявляет, начиная свой «Пир», первое повествование на философские темы на народном языке.²⁰ «Чистилище» Данте начинает с «лучших вод», в которые «кораблик моего гения» (*la navicella del mio ingegno*) радостно выходит после страшной пучины «Ада». Здесь, в «Раю» это уже

¹⁹ Седакова О. Указ. соч. С. 48.

²⁰ «Пришло время моему кораблю покинуть гавань; так что, направив парус разума по ветру моего желания, я выхожу в открытое море с надеждой на благоприятное плавание и на спасительную и славную пристань в конце моего угощения» (CONV. II, 1, 1).

не кораблик, а ладья, челн (*il legno*), с пением идущий в открытое море, в океан (*pelago, alto sale*), в воды, которых никто до него не бороздил. Даже читателю, с ранних лет искушенному в высоких материях (а другим и вообще не стоит пу-ска́ться в такое плавание, предупреждает автор), необходимо особое внимание, чтобы не отстать от повествования: только в кильватере дантовского корабля можно пройти эти воды.

*Voialtri pochi che drizzaste il collo
per tempo al pan de li angeli, del quale
vivesi qui ma non sen vien satollo*

*metter potete ben per l'alto sale
vostro navigio, servando mio solco
dinanzi a l'aqua che ritorna eguale*

Вы же, те немногие, кто тянет шею
уже давно к ангельскому хлебу, которым
мы здесь (на земле) живем, но никогда не насыщаемся,²¹

вы можете направить в открытое море
ваш корабль, идя по моему следу,
прежде чем вода его не загладит

PAR. II, 10–15

Поющий корабль «Рая» — брат вещего Арго.²² Теперь
именно это плавание сопровождает мысль Данте о собствен-

21 Точный повтор из «Пира», где речь идет о счастье немногих, истинно ученых, наслаждающихся познанием: «О, счастливы те немногие, кто сидит за трапезой, где угощают ангельским хлебом!» (CONV. I, 1, 7).

22 Об Улиссе и Данте см. настоящее издание, с. 62–68. Сам Ясон, вождь аргонавтов, такого значения для Данте не приобретает. Его, как и Улисса, Данте встречает в Аду, в Злых Щелях, среди обманщиков (как соблазнителя Исифиллы и Медеи). Этот эпизод ярок, но совсем не так значителен для целого поэмы, как история Улисса:

*Guarda quel grande che vene
e per dolor non par lagrime spanda:
quanto aspetto reale ancor ritene!
Quelli è Iasón, che per cuore e per senno
li Colchi del monton privati féne*

Посмотри на эту великую тень: она идет / и боль как будто не заставляет ее пролить слезы: // как она сохраняет царственный облик! / Это Ясон, который мужеством и разумом / лишил колхов (золотого) руна (INF. XVII, 83–87).

ном начинании: уже не «безумный полет Улисса», а первое в мире преодоление водной стихии, поход аргонавтов за золотым руном. Плавание, завершившееся победой, а не гибелью у цели, как у Улисса. Тень Арго, с которого начинается плавание «Рая», вновь возникнет в самом его финале.²³ Тем самым, Данте дает понять: свое золотое руно он добыл, как и обещал в начале плавания, во Второй песни «Рая».²⁴

По первому морю, морю бытия, плывут все и вся. В море высокого смысла следует выходить немногим (тем, у кого есть свой корабль, а не утлая лодчонка; тем, кто давно кормятся хлебом ангелов). Данте «Рая» (в отличие от первых двух кантик) — не народный поэт, о чем он открыто заявляет, хотя его избирательность несколько иная, чем в поздней традиции *für Wenige*.

Но есть еще одно, и самое удивительное море «Рая» — оно во всей красе и силе является в Третьей песни. Если море-бытие и море-повествование принадлежат к вечным символам (иначе: топосам) словесности, то об этом море никто не сказал ничего подобного дантовским словам.²⁵ Об этом море в Небе Луны говорит у него Пиккарда.²⁶

23 *Un punto solo m'è maggior letargo
che venticinque secoli a l'impresa
che fé Nettuno ammirar l'ombra d'Argo*

Единый миг принес мне больше забвенья, / чем двадцать пять веков,
прошедшие с того начинанья, / которое заставило Нептуна дивиться
тени Арго (РАР. XXXIII, 94–96).

24 *Que' gloriosi che passaro al Colco,
non s'ammiraron come voi farete,
quando Iasón vider fatto bifolco*

Те славные мужи, плывшие в Колхиду, / не так дивились, как удивитесь
вы, / когда они увидели Ясона за упряжью из двух быков (РАР. II, 15–17).

25 Похожий образ познания непознаваемого Бога как океана мы встретим у греческих Отцов: Он «океан сущности, *pelagos ousias*, бесконечный и безграничный, полностью отделенный от природы и времени» (Григорий Назианзин); Он «включает в себя полноту бытия как некий бесконечный и безграничный океан реальности, *pelagos ousias*» (Иоанн Дамаскин). Цит. по: Жильсон Э. Философия в Средние века: От истоков патристики до конца XIV века. М.: Республика, 2004. С. 70.

26 В Небе Луны обитают души тех, кто не по собственной воле не исполнил своих обетов. Пиккарду, сестру Донато Форезе, родные силой взяли из монастыря кларисс, чтобы выдать замуж по своим расчетам. Именно ей, не сумевшей исполнить свою волю, поручены у Данте великие слова о человеческой воле!

Данте спрашивает, не печалит ли Пиккарду то, что она обитает в самом нижнем, самом удаленном от Творца, в каком-то смысле ущербном небе, своего рода пред-рае.²⁷ Пиккарда отвечает: если бы это было так, если бы ей хотелось другого места, чем то, что ей назначено, это для нее был бы уже не рай, иначе говоря — не состояние полного мира между человеческой волей и волей Божией. Пиккарда хочет того, что хочет Он; она любит то, что Он с любовью задумал для нее. И таков закон для всех ступеней Рая (*di soglia in soglia*).

*E 'n la sua volontade è nostra pace:²⁸
ell' è quel mare al qual tutto si move
ciò ch'ella cria o che natura face*

И в Его воле — наш мир:
она — это море, к которому всё движется,
то, что она создала, или что делает природа

PAR. III, 85–87

Это уже не то «море бытия», которое каждому предстоит переплыть, чтобы достичь желанной пристани, каждому своей. Это море, как ни удивительно, и есть пристань, и есть цель всякого движения: общая пристань, к которой всё движется, как земные реки к морю. Это море Его воли, динамическая бесконечность, многоголосие и непредсказуемость спасения.²⁹

27 В геоцентрической космографии дантовского времени все семь планет (Солнце среди них), как известно, вращаются вокруг Земли; на три ближайшие к Земле орбиты (Луны, Меркурия и Венеры) падает ее тень. «Безупречный» Рай начинается с Неба Солнца. Соответственно, святые души первых трех небес отмечены некоторой ущербностью: это те, кто (не по своей вине) не исполнили монашеские обеты — Небо Луны; те, чьими действиями руководило тщеславие, — Небо Меркурия; те, кто до обращения предавались сладострастию, — Небо Венеры.

28 Этот стих в последней части «Пепельной Среды» цитирует Т. С. Элиот: «Our peace in His will» («Ash Wednesday», VI).

29 Похожий образ — море, которого не вмещают земные берега — появляется у русского поэта:

Но не грусти, земное минет горе,
Пожди еще — неволя недолга, —
В одну любовь мы все сольемся вскоре,
В одну любовь, широкую как море,
Что не вместят земные берега!

А. К. Толстой. «Слеза дрожит в твоём ревнивном взоре». →

3 ТЕОДИЯ И ТЕОЛОГИЯ ДАНТЕ

Великий образ воли Божией как моря, как подвижной, безмерной и радостной³⁰ стихии целиком принадлежит Данте (в отличие от первых двух морей, моря бытия и моря повествования, древних и традиционных топосов, но, как обычно, пережитых и переданных им с ошеломительной свежестью).

Это не просто знание — а если знание, то знание в аспекте восхищения и хвалы: хвалы тому, что интимно и глубоко известно тому, кто ее произносит. Уточним, что произносит ее не сам Данте, а его героиня, Пиккарда, блаженная жительница Рая. Внешнему взгляду эта восхищенная хвала останется так же невнятна, как бесконечное восхваление закона и заповедей в псалмах (они слаще меда для гортани; они дороже золота и сапфира). Что тут скажет «обыкновенный» человек? — Да, «Не убий!» — это понятно; я согласен исполнять этот закон, но что в нем такого сладостного и золотого?

Данте придумал — точнее, составил из двух греческих корней замечательное новое слово для того, что, собственно, сообщают псалмы: *теодия* — «бого-пение» или «бого-славие» (как бы соединенные части из двух слов: «тео-логия» и «псалм-одия»).³¹

→ Ср. у В.В. Библихина: «Господи! Если что-нибудь значит сердце, если что-нибудь значат слезы, ты не можешь не прийти, не согреть и не оживить. Что такое пространство и время? Что такое мир, вещи и препятствия? В молитве мы с силой выходим из них и выносим с собой всё лучшее в нас; и поэтому если есть молитвенное общение, оно поверх пространства, сквозь времена, и оттого — беспрепятственно. *Как в единый океан, сливаются здесь вдруг все реки*; и не уходим мы поэтому здесь от других душ, но наоборот, решительно и открыто шагаем к ним, и здесь-то начинается истинная и даже единственно возможная общность. Дай, Господи, и мне здесь встречи с тобой и с любимыми» (Из Дневника 70-х годов).

³⁰ О радостном и радости речь пойдет дальше.

³¹ Это слово появляется на экзамене о надежде, который Данте сдает апостолу Иакову. Отвечая на вопрос об источнике своей надежды, он первым называет царя Давида,
che fu sommo cantor del sommo duce.

*«Sperino in te», ne la sua tēodia
dice, «color che sanno il nome tuo»:
e chi nol sa, s'elli ha la fede mia?*

лучшего певца высшего Владыки: // — Да уповают на Тебя, — в своей *теодии* / сказал он, — те, кто знают имя Твое / И как его не знать тому, у кого моя вера? (РАР. XXV, 72-75) (Данте приводит здесь Пс. 9, 11).

Восхищенное и благодарное словесное приношение, *жертва хваления*.

Теодия непременно связана с каким-то глубоко личным опытом: теодическая речь в своем существе ответна, как ответна благодарность: она возникает *в ответ* на нечто явленное — и безусловное для того, кто это видит, слова изумленного очевидца. Это не совсем то же, что *теология*, богословие. *Теодия*, вообще говоря, ближе к какому-то ритуалу, обрядовому действию, чем к мысли. Так Данте в Небе Марса совершает в уме жертву благодарения, подобную ветхозаветной жертве всесожжения:

*Con tutto 'l core e con quella favella
ch'è una in tutti, a Dio feci olocausto
qual conveniesi a la grazia novella.*

*E non er'ano del mio petto essausto
l'ardor del sacrificio, ch'io conobbi
esso litare stato accetto e fausto*

Всем сердцем и на том наречье,
которое одно во всех, я принес всесожжение Богу,
как подобает при новой милости.

И еще в груди моей не догорело
пламя этой жертвы, как я понял,
что мое приношение принято и угодно

PAR. XIV, 88–93

Понятно, что «наречие, которое одно во всех», несловесно, дословесно. Нечто дословесное сохраняется в словах теодии. В ней есть жар прямого, простого контакта:

Руце Твои сотвористе мя и создасте мя...

ПС.118, 73

Твои руки меня сотворили и создали! (Кстати, стих, важнейший для Данте, как мы увидим в дальнейшем.)

Теология во времена Данте уже представляла собой своего рода науку, систематическое учение, заключающее в себе догматы и разнообразные правила их применения и истолкования, которые необходимо *знать*. Теология была связана с обучением и преподаванием. Когда Джованни дель Вирджилио в латинской эпитафии называет Данте «теологом»,

*Theologus Dantes nullius dogmatis expers
quod foveat claro philosophia sinu...*

Данте, наш богослов, от коего мудрость не скрыла
ни единого из славных догматов своих...

вероятнее всего, имеет в виду прежде всего это: его огромную
искушенность в богословских материях, в области дискурсив-
ного познания.³² И естественно, именно в Третьей кантике,
в «Рае»³³ Данте обнаруживает эту свою богословскую подго-
товку, томистскую, схоластическую, во всем размахе. Уроки
богословия дает ему в «Раю» главным образом Беатриче —
и, нужно признаться, эти уроки порой утомительны. Богосло-
вие в этом смысле — не предельное знание. Недаром к концу,
к полному исполнению желаний Данте ведет уже не богослов-
ская наука, воплощенная в Беатриче, а мистическое созерцание:
его воплощение — Бернард Клервоский, которому Беатриче пе-
редает Данте — *a terminar lo tuo disiro* (чтобы исполнить до конца
твое желание ^{PAR. XXXI, 65}). И Бернард уже не читает ему лекций:
всё, что он делает, — призывает Данте молиться Богородице.

Но наша тема — не созерцание, а теодия. Осмелюсь сказать,
самое изумительное в Данте — не его школьная теология, труд-
ная и часто утомительная для современного читателя, а его
теодия: внезапные вспышки великих неисчерпаемых обра-
зов — таких, как это море воли, в которое всё впадает. Как его
слова о радости, с которой (без скорби или раскаяния) прекрас-
ная Куница вспоминает свою прошлую грешную жизнь:

32 О Данте-богослове (в этом смысле) ведутся бесконечные дискус-
сии: о его аристотелизме или платонизме, о его полном или непол-
ном томизме, о присутствии у него других богословских влияний:
Августина, викторинцев, о его склонности к авероизму и т. п. В рус-
ской традиции дантологии эти темы совсем неизвестны.

Сам Данте, однако, отождествляет теологию не со спорами разных
школ, а прямо — с «учением Христа»: «Божественная Наука, исполнен-
ная всякого мира (...) О ней сказал Он своим ученикам: „Мир Мой даю
вам, мир мой оставляю вам“, подавая и оставляя им свое учение, кото-
рое и есть та наука, о которой я говорю» (CONV. II, 14, 19).

33 В Аду богословие невозможно, поскольку самая речь о Боге, само
Его именование запрещено. Невозможна в Аду и мысль, «философия»,
поскольку философствовать, по Данте, могут только любящие души.
Ад — мир без любви. В «Чистилище» же обсуждаются главным образом
этические темы.

*ma lietamente a me medesma indulgo
la cagion di mia sorte, e non mi noia*

но радостно я самой себе прощаю
причину моей судьбы

(податливость воздействию Венеры),

и это меня не мучит

PAR. IX, 34–35

Это, как она понимает, непременно покажется безумным
«вашим профанам»:

che parria forse forte al vostro vulgo

PAR. IX, 36

К дантовской теодии мы, несомненно, отнесем поразительные слова Манфреда о широких (или огромных) руках бесконечной милости:

*ma la bontà infinita ha sì gran braccia,
che prende ciò che si rivolge a lei*

но у бесконечной милости такие широкие руки,
что она примет любого, кто обратится к ней³⁴

PURG. III, 122–123

И — в этом же эпизоде с великим грешником, обратившимся в последнюю минуту своей жизни и за одну эту минуту получившего прощение всех своих тяжких грехов, — о «том лице», которое он «хорошо прочитал в Боге» (*in Dio ben letta questa faccia*^{PURG. III, 126}), в то время как архиепископ Козенцы, гнавший его и после смерти, — не прочел: лицо милосердия, которое всегда ответит последнему, едва различимому ростку надежды.

Теодия Данте посвящена прежде всего той непомерной милости, какую человеческий ум, который держится «нашей справедливости», не может — и часто не хочет! — распознать в происходящем. Которая человеческому сердцу может казаться безумной и несправедливой. Для злодеев мы хо-

³⁴ Дантовский образ широких объятий, в которые милосердие заключает грешника, у современного читателя не может не вызвать того зрительного образа, которого Данте еще не мог знать: «Возвращение блудного сына» Рембрандта.

тим справедливости (как и Псалмопевец) — и «другое лицо в Боге» перестаем читать.³⁵

Но не только милость. Еще одна важнейшая тема дантовской *теодии* — радость творения и влюбленность Творца в собственное создание, которым Он любит еще прежде, чем оно явилось и от которого Он не может отвести взгляда — и смотрит на него улыбаясь. Об этом поговорим в дальнейшем.

В последний раз вернемся к тому морю воли Божией, с которого мы начали разговор о дантовской *теодии*. Трудно объяснить, что же так радует и освобождает в этом образе воли:

она — это море, к которому всё движется,
то, что она создала, или что делает природа

35 Знал ли Данте другое лицо Бога — лицо праведного гнева, справедливого воздаяния? «Прочел» ли он его? Он читал это лицо всю свою Первую кантику, и это было самое мучительное чтение, какое можно вообразить. Это была — его словами — война с состраданием, точнее — противостояние той войне, которую объявляют ему страшный путь и сострадание (к мукам погибших):

*m'apparecchiava a sostenere la guerra
sì del cammino e sì de la pietate*

я готовился выдержать войну / и этого пути, и сострадания (INF. II, 4–5).

Иногда его сил не хватает (как в эпизоде с Франческой), сострадание сражает его, и он падает замертво:

E caddi come corpo morto cade

И я упал, как падает труп (INF. V, 142).

В иных случаях он солидарен с воздаянием: можно сказать, доволен им (конечно, без тени злорадства). Но эту школу Ада («сострадание здесь в том, чтобы не иметь сострадания», как объясняет Вергилий) мы не будем здесь долго обсуждать. Для нашей темы важно то, что той теодии, о которой мы говорили, она не порождает. Разве что в знаменитых «словах темного цвета» на вратах Ада звучит нечто нечеловечески весомое (INF. III, 1–9).

Однако есть область, где Данте не только ждет Божьего гнева, но торопит его, негодует и мучится, почему же он до сих пор не грянул. Эта область — современное ему состояние Церкви: коррупция верхов, симония, сребролюбие — всё, что в конце концов делает архипастырей войском, воюющим с крещеными (!) под знаменем, на котором — ключи Петра (!) (PAR. XXII, 49–51).

Почти все обличения «волков в одежде пастырей», все инвективы Данте передает самому апостолу Петру и Беатриче. Они начинаются

Может быть, то, что этот образ отменяет нашу привычку видеть Провидение как нечто, из бесконечной дали нацеленное в заранее определенную точку? Волю как полную отмену изменчивости, многозначности, игры — «просто жизни», в конце концов. Жизнь просторна, а воля (как о ней не думай) — что-то узкое, сжатое, тесное, предрешенное. А воля-море шире любой широты.

Или еще то, что воля Божественная здесь оказывается не так катастрофически отстранена от «нашей воли»? В обычном понимании человеческая *воля* никакого отношения к этому морю не имеет. У нее свои цели, и за этими целями никакого моря не видится и не предвидится. Эти цели всегда заслоняют всё и кончают мир на себе. Вероятно, в споре с так понятой волей Б. Пастернак говорит о *безволии* своего героя.

еще в Чистилище, в Земном Раю. И уже на самом верху Рая, в Небе Неподвижных звезд, которое темнеет и багрянеет от гнева, об этом — после страшной обличительной речи —

*«Quelli ch' usurpa in terra il luogo mio,
il luogo mio, il luogo mio che vaca
nella presenza del Figliuol di Dio,
fatt'ha del cimitero mio cloaca
del sangue e della puzza; onde 'l perverso
che cadde di qua sù, là giù si placa»*

«Тот, кто захватил на земле мое место, / место мое, место мое — которое пустоет / в глазах Сына Божия, // могилу мою превратил в клоаку / крови и вони; так что нечестивый, / свергшийся отсюда, с небес, утешается теперь внизу» (РАР. XXVII, 22–27) — измененным голосом вопиет апостол Петр:

O difesa di Dio, perché pur giaci?

О защита Божья, что же ты спишь? (РАР. XXVII, 57)

Это явная отсылка к стиху: «Востани, вскую спиши, Господи?»

(Пс. 43, 24) и на множество других псалмических стихов такого рода, призывающих кару на врагов народа Божьего, просящих о скорой защите от врагов святых. Святых Данте — Церковь Христова, Церковь первых пап-мучеников (Петр перечисляет их: Лина, Клита (Анаклита), Сикста, Пия, Калиста и Урбана), «храм, чьи стены — чудеса и мученики», *templo, che si murò di segni e di martiri* (РАР. XVIII, 122–123).

Последние слова, которые в «святой поэме» произносит Беатриче перед тем, как покинуть Данте, — гневное пророчество о скорой гибели (живого еще во время действия «Комедии») папы Клементя V и о том, как он будет низвержен в ров симоньяков, заталкивая еще глубже своего предшественника, Бонифация VIII (РАР. XXX, 145–148).

С дантовской подсказкой мы могли бы сказать, что у Юрия Андреевича Живаго как раз огромная и цельная воля (на дантовском языке, *volere intero, salda voglia*), но она, воля гения, — как воля реки. Она-то впадет в свое море: она уже впадает в него в каждом движении. Это важный момент: цельная воля достигает своей цели не в конце пути, а в каждый его момент. Впрочем, замечает Данте, такая цельная воля — большая редкость среди людей

ma così salda voglia è troppo rada

PAR. IV, 87

Другой образ истинной воли (и Божией, и человеческой) — не река и море, а огонь.³⁶ Стихия, не меньше, чем «глас вод многих», связанная с Божеством.

³⁶ Мне приходилось писать о воле, которая в антропологии Данте составляет центр человеческого существа, о воле как желании (см. в наст. изд. «Земной Рай в „Божественной Комедии“. О природе поэзии»). В этой статье разговор о ней был бы несколько hors d'oeuvre. Но именно здесь, в начале «Рая», совсем рядом с образом моря Божией воли, звучит поразительный дантовский гимн свободе человеческой воли. Если о море говорит Пиккарда, то об огне — Беатриче. Она отвечает Данте, почему некоторая тень вины лежит на тех, кто не по собственной воле не исполнил обетов, на обитателях Неба Луны. Почему не считать их жертвами внешнего насилия? Беатриче отвечает ему: никакая внешняя сила не способна овладеть волей без ее хотя бы частичного на это согласия:

*ché volontà, se non vuol, non s'ammorza,
ma fa come natura face in foco,
se mille volte violenza il torza*

ибо воля, если она не хочет, не слабеет, / но действует, как природа действует в пламени, / хотя бы тысячу раз пригнбала его внешняя сила (PAR. IV, 76–78).

Огонь не может не устремляться вверх — так же, как реки не могут не двигаться к морю. Так и воля, если она цельная, не может склониться перед насилием. Примеры такой совершенной, огненной воли — Муций Сцевола, положивший руку на огонь, и римский мученик св. Лаврентий, Сан Лоренцо, легший на решетку, под которой разводили пламя. Оба примера «совершенной воли» неслучайно связаны с огнем.

Знаменитая мозаика в равеннском Мавзолее Галлы Плацидии — мученичество Сан Лоренцо, св. Лаврентия, любимого римского святого и духовного брата иерусалимского первомученика Стефана, тоже диакона, — вся играет этим радостным огнем воли. Святой Лаврентий

Море, к которому всё движется потому, что этого хочет (как, в дантовской физике, огонь *хочет* стремиться вверх), и потому, что она свободна (реку требуется перегородить, чтобы она не стремилась к морю³⁷— это тот образ непостижимости Божией воли «нашему разуму», в котором она (непостижимость) не угнетает и не отталкивает — наоборот: восхищает и влечет. Есть нечто лучше «нашего разума», «нашей справедливости» («наш» — в духе псалмов и вообще в библейском духе — Данте говорит о «человеческом», «свойственном человеку»: «наша жизнь», «наш язык», «наш разум»): нечто подобное той многоголосой музыке, которую слышит Каччаг-вида, читая будущее Данте.

Ограниченность «нашего разума» перед таинственной реальностью обсуждается бесконечно. Разумный, просвещенный разум сам это признает: он знает собственную ограниченность, как дантовский Вергилий. Не знает — и агрессивно не знает — собственной ограниченности только дикий

быстрым летящим шагом идет на мучение. Края его белых одежд развевает ветер — как обычно изображают одеяния ангелов. Правой рукой он поддерживает высокий и тонкий крест, легко лежащий на его плече; в левой — раскрытая книга, которая лежит на огненных лентах. Такие же огненные языки пляшут под решеткой, на которой его будут жечь. А перед ним, за этим огнем — маленький шкаф с четырьмя книгами: это Евангелия, из которых тоже как будто вырываются огненные языки (закладки?). Сан Лоренцо никто не ведет на муку — он идет сам, по собственной воле, которая как будто влечет его к огню, исходящему из книг.

Реки, *свободно* впадающие в море, — об этом мы говорили. А здесь: огонь, *свободно* летящий к огню.

Сюжет этой мозаики долго не могли разгадать: похожего изображения мученика, который свободно «спешит на мучение» *festinat ad martyrium*, похоже, нигде больше не встречается.

37 Вот прекрасное описание этой свободы — в словах Фомы Аквинского:

*qual ti negasse il vin della sua fiala
per la tua sete, in libertà non fora
se non com' acqua ch'al mar non si cala*

тот, кто отказал бы тебе в вине из своей чаши, / чтобы утолить твою жажду, / не был бы свободен, как вода, которая не может бежать к морю (РАР. X, 88–90).

Быть свободным — это стремиться, как вода к морю, к воле Божией. А она хочет щедрости и милосердия.

разум (хотя именно по нему чаще всего и судят о разуме и рациональности вообще).³⁸ Райские собеседники не раз напоминают Данте об ограниченности человеческого разума в ответ на его бесконечные вопросы о том, что вряд ли познаваемо. Данте, естественно, и сам прекрасно знает этот необсуждаемый богословский постулат, но его жажда *понимать* — понимать всё, понимать до конца — неукротима. Ему нужна не только реальность, которую ему наглядно показывают: ему нужна истина этой реальности.³⁹ Вся его Третья кантика — как бы развернувшаяся в тридцать три песни формула св. Ансельма: «Credo ut intelligam», «Верую, чтобы понимать» — или, в более развернутой и еще более «по-дантовски» звучащей версии: *Sed desidero aliquatenus intelligere veritatem tuam, quam credit et amat cor meum* — «Но хочу сколько-нибудь понять истину Твою, в которую верит и которую любит мое сердце». PROSOLOGION,¹ Без того, чтобы *понять* истину (именно понять, а не только увидеть), которую мы и до понимания любим и в которую верим, наше блаженство невозможно. Так полагает Данте.

Единственный раз во всем райском повествовании — увидев Таинственную Розу — Данте забывает свое желание *понимать*! И сам этому удивляется:

38 Об этом сердито говорит Фома Аквинский, завершая свои речи в Небе Солнца:

*Non creda donna Berta e ser Martino,
per vedere un furare, altro offerere,
vederli dentro al consiglio divino;
ché quel può surgere, e quel può cadere*

Пусть не думают госпожа Берта и господин Мартин, / когда видят, что кто-то ворует, а другой жертвует на храм, / что они уже видят суд Господень над обоими: / ибо этот может подняться, а тот — пасть (PAR. XIII, 139–142).

39 Такую же обреченность на непрерывное усилие понимать знает в себе Р.М. Рильке: он говорит умершей подруге:

*Erschrick nicht, wenn ich jetzt begreife, ach,
da steigt es in mir auf: ich kann nicht anders,
ich muß begreifen, und wenn ich dran stürbe.
Begreifen, daß du hier bist. Ich begreife*

Не пугайся, что я и теперь понимаю; ах, / это само поднимается во мне: я не могу иначе, / я должен понимать, даже если от этого умру. / Понимать, что ты здесь. Я понимаю.
«Requiem für eine Freundin» («Реквием подруге»).

*Certo tra esso e 'l gaudio mi facea
libito non udire e starmi muto*

Что же, в этом (изумлении) и в радости мне было
приятно не слушать и молчать

PAR. XXXI, 41–42

Впервые Данте не хочет слушать ответы и спрашивать!
Но ненадолго. Всего на тринадцать строк.

*E volgeami con voglia riaccesa
per domandar la mia donna di cose
di che la mente mia era sospesa*

и я повернулся с вновь загоревшимся желаньем
спросить мою госпожу о том,
что смущало мой ум

PAR. XXXI, 55–57

Тут-то, обернувшись, он видит, что Беатриче исчезла не
прощаясь. На ее месте, готовый к дальнейшим вопросам
Данте, стоит сияющий благосклонностью старец, св. Бернард
Клервоский.

Непрерывное усилие понимания — длиной в тридцать
три песни — прерывает и одновременно завершает молния,⁴⁰
ударившая в ум Данте в предпоследней терцине «Рая».

*Ma non eran da ciò le proprie penne:
se non che la mia mente fu percossa
da un fulgore in che sua voglia venne*

40 Вспомним молнию из начала «Рая» — «обратную молнию», с кото-
рой Беатриче сравнивает скорость их вознесения (PAR. I, 92–93). Не ме-
нее важна — и похожа на эту, финальную — другая молния, из «Чисти-
лица». Данте, засыпая на лугу перед приближением к горе Чистилища
видит вещей сон: орлица с золотыми перьями похищает его и несет
в пламя:

*terribil, come folgor, discendesse,
e me rapisse suso infino al foco*

страшно, как молния, она упала на землю, / и похитила меня и унесла
вверх, в пламя (PURG. IX, 29–30).

Данте просыпается и видит себя в другом месте. Иначе, кроме как
таким вмешательством молнии в двойном образе — орлицы и святой
Люции, ни ему, ни его проводнику Вергилию нельзя было бы мино-
вать какое-то пространство от пред-покаяния к покаянию.

Но моих собственных крыльев для этого не доставало,
когда бы мой ум не поразила
некая молния, в которой явилось то, чего он (разум) хотел
PAR. XXXIII, 139–141

Однако рассказать нам о том, что же ему сообщила эта молния, Данте уже не сможет и не захочет. Его желание и воля после этого — больше не в том, чтобы узнавать и повествовать: они теперь включены в круговое движение небес; ими движет любовь мироздания

l'amor che move il sole e l'altre stelle

PAR. XXXIII, 145

С разумом, «могуществом и немощью его», с его неизбывным гибризмом и беспомощностью перед тайной, в общем-то всё ясно.

У естественного разума нет «собственного» доступа к последней, таинственной истине: но при озарении он познает и ее, и все другие истины. Данте говорит об этом незабываемым образом:

*Io veggio ben che già mai non sazia
nostro intelletto, se 'l ver non lo illustra
di fuor dal qual nessun vero si spazia.*

*Posasi in esso, come fera in lustra,
tosto che giunto l'ha; e giugner puollo:
se non, ciascun disio sarebbe frustra*

Я вижу ясно: никогда не насытится
наш разум, если его не озарит истина,
вне которой нет места никакой (другой) истине.

Он уляжется в ней, как зверь в норе,
едва ее достигнет; и он может ее достичь:
если же нет, всякое наше желание *вотще*

PAR. IV, 124–129

Удивительно, что другая — и, вероятно, не менее существенная «наша ограниченность» почти не обсуждается и, кажется, остается просто незамеченной. Я имею в виду ограниченность «нашего сердца». Прямо о ней не говорит и Данте.

Но и естественное сердце (не только естественный разум) не воспринимает последней истины. Споры с общепринятыми мнениями, которые ведет Данте и его собеседники в «Чистилице» и в «Раю» (возможность спасения для грешников, отлученных от церкви, как Манфред; возможность спасения и даже святости для язычников, как император Траян и вергилиев Рифей) в большей мере касаются не разума, а сердца. Сердце не хочет принять *бесконечной* милости: его справедливость — это мера за меру, правильное (соразмерное) наказание и такая же награда и т. п. Естественный разум, как обычно о нем говорят, горд и прямолинеен. Естественное сердце (о нем этого не говорят, потому что о нем вообще не говорят, но мы скажем) боязливо и жестоко («каменное сердце», которое необходимо заменить «плотным»). Оно «по природе» не знает трех таинственных добродетелей: веры, надежды и любви, без которых человек не может принять бесконечной милости — ни в отношении других, ни в отношении себя. Часто не гордый разум, а боязливое и жестокое сердце мерит и сравнивает — и не может принять другого счета, по которому одна пропавшая овца дороже девяноста девяти благополучных. Другое, новое сердце — не природное, а дарованное по благодати (как мы можем заключить из вопроса Данте в Небе Юпитера об индузе⁴¹ и ответе на него Орла, составленного из справедливых душ), если его не сообщает крещение, может быть даровано своего рода личным «имплицитным откровением» (эта идея восходит к блж. Августину и Фоме). Праведник, сам того не зная, верит во Христа и тогда, когда ничего о Нем не слышал.

«Даже, здесь, в небесах, мы не знаем воли Бога о том, кто будет спасен», — говорит Орел:

41 В Небе Юпитера Данте задает вопрос, по его словам, мучающий его много лет. Если спасение без веры Христовой невозможно, как учит Церковь, справедливо ли, чтобы какой-то праведный индуз, ни от кого не слышавший о Евангелии, был осужден? (РАС. XIX, 70–78). Первый ответ Орла резко отводит сам этот вопрос, со всей силой напоминая о непостижимости Божьих судов для земного ума. Но второй ответ — уже в следующей песни — все-таки дает ответ на этот вопрос: его мы и излагаем выше.

*ed ènne dolce così fatto scemo
perché il ben nostro in questo ben s'affina,
che quel che vole Iddio, e noi volemo*

и сладостно нам это наше незнание,
ибо в этом благе наше благо еще очищается,
поскольку то, чего хочет Бог, хотим и мы

PAR. XX, 136–138

Вновь звучит тема Пиккарды, тема человеческой воли, выпадающей в божественную волю: закон Рая. Здесь Данте подбирает другой образ для непостижимого: здесь это не море, а глубокий ключ — такой глубокий, что взгляд человека туда никогда не проникнет.

*per grazia che da sì profonda
fontana stilla, che mai creatura
non pinse l'occhio infino a la prima onda*

по благодати, которая бьет из столь глубокого
ключа, что никогда творенье
не проникнет взглядом до ее первой волны

PAR. XX, 118–120

Но и здесь мы узнаем всё ту же тему дантовской теодии: тему непознаваемого, которое лучше всего, что можно познать. О котором не обидно, а радостно *не знать*: как о приготовленном для нас подарке, который мы не можем угадать, и тем лучше для нас.

4 ТОСКА ПО ТЕЛУ И ОЖИДАНИЕ ВСТРЕЧИ

Anzi che fosser sempiterne fiamme

Прежде чем вы стали вечными огнями

PAR. XIV, 66

так Данте говорит душам Рая об их прошлой, земной жизни.

Почти никого из тех, кого Данте встречает в разных небесах Рая в облике «вечных огней», он не знал другими, такими, как они были на земле. Возможно — и то издали — Пиккарду Донати и Карла Мартелла. «Свои» для Данте: друзья, учителя, знакомые, недруги — встречаются ему в адских подземельях и на горе Чистилища. Они узнаваемы, они сохранили свой земной облик — притом что теперь они совершенно

бесплотны: это эфирные тела; их еще называют — по античной традиции — *теньями*. Эфирные тела не утратили чувственного восприятия, так что физические муки загробья (холод, огонь, телесные пытки и т. п.) они переживают со всей силой реальности. О том, как душа после смерти образует эфирное тело, свою «кажимость», *sua paruta*, Данте — устами Стация — рассказывает в Двадцать пятой песни «Чистилища», PURG. XXV, 34–108 и мы пока не будем пересказывать эту, по мнению комментаторов, оригинально дантовскую теорию. Нам важно то, что этой *тени* у душ Рая или нет — или же она остается невидимой внутри света, которым окружена: света такой силы, что он остается непроницаемым для зрения Данте. Световая сфера, излучение, которое одновременно их радость (*letizia*), их улыбка (*riso*), их святость. Этот свет и скрывает их от глаз Данте.⁴² Карл Мартелл объясняет ему:

*La mia letizia mi ti tien celato
che mi raggia dintorno e mi nasconde
quasi animal di sua seta fasciato*
Моя радость не дает тебе меня увидеть;
она лучится вокруг меня и меня прячет,
как шелковичного червя — нити его кокона
PAR. VIII, 52–54

В небесах «досолнечных» планет (Луны, Меркурия, Венеры) слабое присутствие *тени* еще ощутимо. Особенно в Небе Луны, где зрительные образы душ подобны слабым отражениям на воде или в прозрачном стекле.

*Quali per vetri trasparenti e tersi,
o ver per acque nitide e tranquille,
non sì profonde che i fondi sien persi,
tornan d'i nostri visi le postille
debili sì, che perla in bianca fronte
non vien men forte a le nostre pupille;
tali vid' io più facce a parlar pronte*

⁴² Данте уже встречался с таким светом, прячущим облик в Чистилище; это был ангел:

e col suo lume sé medesmo cela
и в своем сиянии прячет себя (PURG. XVII, 57).

Как в стеклах, прозрачных и чистых,
или в водах, ясных и спокойных,
не настолько глубоких, чтобы дна нельзя было увидеть,

возвращаются нам черты наших лиц
такими смутными, что жемчужину на белоснежном челе
наш зрачок различит быстрее, —

такими я увидел лица, готовые заговорить

PAR. III, 10–16

Данте оборачивается, чтобы увидеть тех, *кто* отражается:
но никого нет. Он делает ошибку, противоположную ошибке
Нарцисса: тот принял отражение за реальность, а Данте при-
нял эту слабую реальность за отражения. Выше, в других небе-
сах не остается и отражений. Только сферические сияния.

Всё, что видит Данте в девяти небесах, — это «вечные огни»,
сияния, световые сферы, в которые заключены души. Они раз-
личаются величиной и яркостью. Они вспыхивают сильнее
и быстрее кружатся, когда души чему-то особенно радуются
(например, вопросу Данте: он предоставляет им возможность
сделать ему приятное, а именно это радует райские души).
Они составляют разнообразные фигуры в разных небесах —
как бы новые созвездия; они кружат хороводами, как в Небе
Солнца; они движутся наподобие пыли в луче, собираясь в
форму креста в Небе Марса; они наподобие мозаичных тессер
складываются в «наши буквы» и в образ Орла в Небе Юпи-
тера... Свет, окружающий души, исходит изнутри: он, говорит
Данте, подобен улыбке; он подобен (здесь речь идет о свете
Луны) радости в живых зрачках.

Per la natura lieta onde deriva,

la virtù mista per lo corpo luce

come letizia per pupilla viva

Происходя из радостной природы,

смешанная сила сияет в теле (планеты),

как радость в живом зрачке

PAR. II, 142–144

Свет выражает внутренние движения душ — как у человека
во плоти улыбка выражает его радость или любовь — и он же
скрывает их, поскольку сквозь этот свет человеческое зрение
не может проникнуть.

*rispuose quello amor paterno,
chiuso e parvente del suo proprio riso*
отвечала эта отеческая любовь,
скрытая и явленная собственной улыбкой

PAR. XVII, 35–36

говорит Данте о душе Каччагвиды. Райские души он часто называет не «душами», а «радостями» (*letizia*):

*L'altra letizia, che m'era già nota
per cara cosa, mi si fece in vista
qual fin balasso in che lo sol percuota*
Другая радость (то есть, еще одна душа),
которую я уже заметил
как драгоценную вещь, явилась передо мной
как чистейший рубин, в котором играет солнце

PAR. IX, 67–69

«любовями» (*amor*):

poi rispuose l'amor che v'era dentro
и мне ответила любовь, которая была там внутри

PAR. XXI, 82

«жизнями» (*vita*):

*come si tacque
la gloriosa vita di Tommaso*
когда замолчала
славная жизнь Фомы

PAR. XIV, 5–6

*vita beata che ti stai nascosta
dentro a la tua letizia*
блаженная жизнь, которую ты скрываешь
за твоей радостью

PAR. XXI, 55–56

С чем только Данте не сравнивает эти световые покровы! С коконом, который прядет и в который оборачивается шелковичный червь; с гнездом, в котором душа прячется, как птенец; с попоной, под которой шевелится некое животное (комментаторы пытаются выяснить, какое именно: лошадь?

охотничий сокол? — но Данте не дает никаких оснований сделать уточнение).

*Talvolta un animal coverto broglia
sì che l'affetto convien che si paia
per lo seguir che face a lui la 'nvoglia;*

*e similmente l'anima primaia
mi facea trasparer per la coverta
quant' ella a compiacermi venìa gaia*

Как иногда животное под покровом зашевелится,
так что его чувства становятся видны
по его движениям, которые повторяет покров,—

так душа — первенец (то есть Адам)
сделала для меня прозрачной сквозь (световой) покров,
насколько она рада доставить мне удовольствие

PAR. XXVI, 97–102

Данте *почти* видит Адама сквозь его световую попону!
Но он хочет видеть *совсем*. И Адама, и многих других.

Он так страстно хочет этого, что осмеливается попросить Бенедикта Нурсийского, с которым он беседует, открыть лицо (раздвинуть свое сияние), чтобы дать ему себя увидеть. Жители Рая обыкновенно с великой радостью исполняют просьбы Данте (ведь, по закону Рая, исполнение чьей-то просьбы умножает их блаженство; оказывая милость другому, их воля впадает в море Божественной воли (см. об этом выше). Но здесь Бенедикт вынужден отказать «высокому желанию» Данте (*il tuo alto disio*): такое будет возможно только там, где «исполнятся все желания, и мое тоже»^{PAR. XXII, 61–62}; в Эмпирее, то есть в замысле Божиим, где все явятся такими, какими станут в день всеобщего воскресения: в своем прославленном теле.

Но Данте и после этого объяснения не унимается! В других небесах он всеми силами пытается всмотреться в пламенный свет, окружающий апостола Иоанна, чтобы сквозь него увидеть, что там внутри (Данте хочет опытным путем проверить легенду о том, что любимый ученик, «тот, кто лежал на груди нашего пеликана» —

*che giaque sopra 'l petto
del nostro pellicano*⁴³

PAR. XXV, 112–113

взят на небо во плоти), — и слепнет.

Апостол Иоанн отвечает:

*«Perché t'abbagli
per veder cosa che qui non ha loco?
In terra è terra il mio corpo, e saragli
tanto con li altri, che 'l numero nostro
con l'eterno proposito s'agguagli.*

*Con le due stole nel beato chiostro
son le due luci sole che saliro;
e questo apporterai nel mondo vostro»*

«Зачем же ты слепнешь,
пытаясь увидеть то, чего здесь нет?

Земля в земле — мое тело, и будет там
вместе со всеми, пока наше число
не совпадет с предвечным замыслом.

С двумя одеяниями в блаженный монастырь
поднялись только два светила,
так и передай это вашему миру»

PAR. XXV, 122–129

Итак, легенду (широко распространенную) о том, что Иоанн не умер, но живым во плоти взят на небеса, следует опровергнуть. Только Христос и Дева Мария⁴⁴ («два светила») поднялись в Царство Небесное («в блаженный монастырь») во плоти («с двумя одеяниями»: интересно, что не только тело — одеяние, как мы привыкли, но и душа тоже одеяние! Что же тогда облачено в эту «двойную столу»?).

⁴³ О Христе-Пеликане см. ниже.

⁴⁴ А.М. Кьяваччи Леонарди замечает, что вера в то, что Богородица взята в небеса во плоти, во времена Данте еще не была официальным учением католической церкви (догматом это стало только в 1950 году). Это была народная вера, с одной стороны, и, с другой — учение, особенно распространенное во францисканской среде (см. Bonaventura. Sermo in Assumptione Beatae Mariae Virginis, I) — Paradiso. P. 704.

Данте поручено сообщить это земному («вашему») миру. Это одно из важных поручений, которые он получает в небесах.

Внезапную слепоту Данте исцеляет Беатриче. Он же, не теряя времени, сдает Иоанну последний из своих трех экзаменов о трех богословских добродетелях: экзамен о любви. И прозревает. Однако то, что прозревшему Данте открывается в небесах, — та же бесплотность, та же световая геометрия; она лишь нарастает в последнем из небес, ангельском Небе Перводвигателя.

Только над девятью «иносказательными» или «естественными» небесами, уже в сверхъестественном Эмпирее⁴⁵ появится другая, новая реальность и вместе с ней, в ней — человеческие лица:

*Vedëa visi a carità süadi,
d'altrui lume fregiati e di suo riso,
e atti ornati di tutte onestadi*

Я увидел лица, влекущие к милости,
украшенные Его светом и собственной улыбкой,
и движения, исполненные всяческого благородства

PAR. XXXI, 49–51

Здесь, в будущем веке, свет, приходящий снаружи, от Бога, и свет святости, исходящий изнутри (улыбка), уже не заслоняют человеческого облика, и только *украшают* его. Они не заслоняют его потому — как в Небе Солнца пророчил царь Соломон — что само воскресшее тело ярче, чем сияние святости, окружающее его, — подобно тому, как раскаленный уголь ярче того пламени, которое он испускает, так что он остается различим и в пламени. Кажется, что Соломон здесь — в ответ на вопрос Данте — пересказывает, не ссылаясь, евангельское: «Праведники воссияют, как солнце, в Царстве Отца».^{МФ.13, 43} И дополняет, отвечая на другой вопрос Данте: а видеть друг

⁴⁵ Пространство дантовского Рая разделено на «естественные» или «иносказательные» девять небес (это реальный космос, как его представляла астрономия его времени) — и целиком божественный Эмпирей, Рай в «настоящем виде», Промысел Божий. Те, кого Данте встречает в том или другом небе, в «настоящем» Раю занимают свои места на разных скамейках в лепестках Таинственной Розы. Попытки изобразить чертеж двух этих реальностей и их соотношения никому не удаются.

друга они смогут потому, что воскресшее тело будет обладать другими, уже неограниченными возможностями восприятия: человеческое зрение больше не затруднит свет любого накала.^{PAR. XIV, 52-60} И, как мы уже видели, это зрение больше не ограничит никакая дистанция.

Но всё это будет в «новой вечности», после всеобщего воскресения; сейчас это можно увидеть только там, где времени нет: в Эмпирее, в Промысле Божиим. В «нынешней» вечности, которую Данте видит в девяти небесах Рая, будущая вечность остается великим ожиданием. Пока никаких человеческих обликов в небесах нет. Небесный Рай геометричен и бесплотен.

Сколько-нибудь внимательный читатель не может не заметить одного странного исключения из общей логики Рая: в мире астрономической бесплотности Беатриче сохраняет свой человеческий образ! С первого своего явления в Земном Раю она предстает перед Данте в новом, но мгновенно узнаваемом для него облике. Ее красота — в сравнении с прежней, земной — возросла, и продолжает возрастать из неба в небо. Но весь этот путь по вертикали она сопровождает Данте не как один из «вечных огней», световых сфер, с которыми он вступает в беседы, а как хорошо знакомая ему, хотя и украшенная вечностью, «та самая» Беатриче.

Conosco i segni de l'antica fiamma!

Узнаю приметы прежнего пламени!

PURG. XXX, 48

хочет сказать Данте Вергилию (цитируя его же Дидону) при первом появлении Беатриче в Земном Раю.

Улыбка, радость только освещает и украшает лицо Беатриче, но не скрывает его, как она делает с другими душами «Рая»:

tanto, col volto di riso dipinto,

si tacque Bëatrice, riguardando

fiso nel punto che m'avëa vinto

столько времени, с лицом, освещенным улыбкой,

молчала Беатриче, не сводя глаз

с той точки, которая меня победила

PAR. XXIX, 7-9

Разве ее тело — не «земля в земле», как тело апостола Иоанна и всех святых? Об этом она сама напоминает Данте в Земном Раю:

*Mai non t'appresentò natura o arte
piacer, quanto le belle membra in ch'io
rinchiusa fui, e che so' 'n terra sparte*

Никогда ни природа, ни искусство тебе не показали
такого чуда, как прекрасные члены, в которых
я была заключена, и которые теперь рассыпаны в земле
PURG. XXXI, 49–51

Нужно заметить, что сам Данте никогда не представляет в своем воображении ее погребенной плоти (в отличие от Петрарки, думающем об этом в связи с Лаурой). Почему Беатриче единственная здесь, в мире «вечных огней» — «живой облик», «та самая живая блаженная Беатриче», *quella viva Beatrice beata*? Этого вопроса Данте как будто не предполагает, и мы не будем гадать об ответе. Ненасытимый голод по человеческому облику в сияющих и дивно звучащих пространствах Рая — не только голод самого Данте. Он знает, что это общечеловеческий голод. Этот голод по «настоящему», человеческому облику Спасителя гонит паломников из дальних стран в Рим: они хотят своими глазами увидеть нерукотворный образ Христа, плат Вероники, так называемую *Веронику* (этот плат с запечатленными на нем чертами Спасителя хранился в соборе св. Петра и в особо торжественных случаях ненадолго выставлялся на обозрение паломников).

*Qual è colui che forse di Croazia
viene a veder la Veronica nostra
che per l'antica fame non sen sazia
ma dice nel pensier, fin che si mostra
«Signor mio Iesù Cristo, Dio verace,
or fu sì fatta la sembianza vostra?»*

Как тот, кто, может быть, из Хорватии
приходит, чтобы увидеть нашу Веронику,
и после своего долгого голода (по ней) не может насытиться,
но всё говорит в уме, пока ее дают видеть:
«Господи мой Иисусе Христе, Боже истинный,
так вот каким было ваше лицо?»

PAR. XXXI, 103–108

Удивительна привязанность человека к телесной реальности *другого*, того, кто ему дорог. Она не проходит и в Раю — то есть, она бессмертна! В конце концов, ради этой любви (возможно, как осторожно уточняет Данте: это только предположение царя Соломона) и совершится воскресение во плоти —

*forse non pur per lor, ma per le mamme,
per li padri e per li altri che fuor cari
anzi che fosser sempiterne fiamme*

может, не только ради себя, а ради мамы,⁴⁶
ради отца и ради всех, кого они любили,
прежде чем стали вечными огнями

PAR. XIV, 64–66

Это поразительное, никем, кроме Данте, не высказанное предположение о «причине» или «двигателе» воскресения во плоти заметил в своих ранних трудах М.М. Бахтин (на его языке: «внешний», то есть телесный и видимый человек в нас воскресает не ради себя, «внутреннего человека», а ради других, ради их любви к нему; сам «внутренний человек» своего «внешнего», телесного любить не может). Этот момент явно участвует в бахтинской мысли: «спасение — это другие».

Однако не единственно ради ближних: они и сами, души Чистилища и Рая, скучают по своему телу, ждут соединения с ним, нового облачения в платье плоти. По ходу повествования «Комедии» мы слышим рассказы разных собеседников Данте о том, что стало с их телом, где оно погребено, похоронено или перехоронено... В их памяти о покинутом теле (как и в словах апостола Иоанна о «земле в земле») всегда есть какое-то особое волнение. Это никак не античное чувство освобождения души из темницы тела (или даже из могилы тела). Вергилий, от которого мы могли бы ожидать именно этого — и еще притом, что у него нет впереди, как у Катона, надежды на то, что он вновь облачится в оставленную на земле одежду, которая просияет в последний день,^{PURG. I, 75} — даже он с печалью и с какой-то заботой рассказывает о посмертной судьбе своего тела:

⁴⁶ Недаром здесь, как и в других самых напряженных местах «Комедии», возникает слово из детского языка: *tamma*, а не *madre*.

*Vespero è già colà dov' è sepolto
lo corpo dentro al quale io facea ombra;
Napoli l'ha e da Brandizio è tolto*
Веспер уже восходит там, где погребено
тело, в котором я отбрасывал тень;
оно теперь в Неаполе, его отняли у Бриндизи
PURG. III, 25-27

Еще горше вспоминает о своих останках Манфред:

Or le bagna la pioggia e move il vento...
Теперь их моет ливень и беспокоит ветер...
PURG. III, 130

Они говорят о своем прахе — как ни странно это звучит — как о каком-то беспомощном живом существе. Им печальна разлука с ним.

Но она печальна не только для тех, в чьих рассказах отзываются жалобы вергилиева Палинура (о собственном непогребенном теле). Хор мудрых душ подхватывает пророчество царя Соломона о телесном воскресении:

*Tanto mi parver sùbiti e accorti
e l'uno e l'altro coro a dicer «Amme!»
che ben mostrar disio d'i corpi morti*
И так, мне показалось, быстро и согласно
и тот, и другой хор пропели: «Аминь!»,
что ясно показали, как они скучают по умершим телам
PAR. XIV, 61-63 ⁴⁷

⁴⁷ Телесное воскресение ожидает и души осужденных в «Аду». Они встретятся со своими телами и вновь соединятся с ними; они принесут их вниз, в место муки. Проходя мимо гробниц еретиков с приоткрытыми крышками, из которых вырывается пламя, Данте спрашивает Вергилия: а нельзя ли нам увидеть тех, кто там лежит? Ведь крышки приоткрыты, и никто их не сторожит. (Не правда ли, это похоже на то, как в «Раю» Данте хочет заглянуть за сияние, скрывающее от него души?) Вергилий отвечает:

*Tutti saran serrati
quando di Iosafat qui torneranno
coi corpi che là sù hanno lasciati*

Все их наглухо закроют, / когда они вернутся из долины Иоасафата / с телами, которые они там, наверху, оставили (INF. X, 10-12).

И наконец: сам Бог ожидает телесного воскресения человека. В той же Четырнадцатой песни, в Небе Солнца, в той же своей речи об этом говорит царь Соломон:

*Come la carne gloriosa e santa
fia rivestita, la nostra persona
più grata fia per esser tutta quanta*

Когда в прославленную и святую плоть
мы вновь облачимся, наше я (наша особа)
будет угоднее Богу, поскольку будет полным

PAR. XIV, 43–45

Человек в первоначальном замысле — человек во плоти. Таким его Бог создавал и таким будет любить больше; таким он будет Ему угоднее.

Блаженство душ в небесах Рая — в каком-то смысле транзитное состояние.

— Ваш свет вечен? — спрашивает Данте.

— Вечен! — отвечают ему души. — Он не изменится, только станет ярче.

Но у этой вечности есть история! История вечности (как ни странно звучит это соединение слов и представлений), как ее застает Данте, еще не завершена. В Небесной Розе есть еще пустующие скамьи и полукружия; они кого-то ждут. Задуманное от начала мира число праведников должно быть исполнено.

Дантовское внимание к плоти сегодня может показаться странным и тем, кто причисляет себя к христианам, и тем, кто смотрит на христианство со стороны: расхожее представление о «христианском настроении», о «благочестивом настроении» с этим плохо согласуется. Но ведь именно вера в воскресение во плоти отличала раннее христианство от всех других веро-

В отличие от душ «Рая», они не скучают ни по своему телу, ни по «этому моменту»,

*quel punto
che del futuro fia chiusa la porta*

когда закроется дверь будущего (INF. X, 107–108).

Пока, в их предварительной вечности — вечности муки — какое-то будущее еще длится. Но и осужден, как и спасен, человек может быть только как целое, как единство тела и души.

ваний эпохи⁴⁸ — так что одним из отличительных признаков надгробий, по которым археологи опознают их как надгробия раннехристианские, могут быть слова Иова «И я во плоти моей узрю Бога» («А я знаю, Искушитель мой жив, и Он в последний день восставит из праха распадающуюся кожу мою сию, и я во плоти моей узрю Бога. Я узрю Его сам; мои глаза, не глаза другого, увидят Его» *Иов, 19, 25–27*). Эта надежда была одним из самых поразительных и для многих скандальных моментов христианской веры; из-за этого просвещенные язычники презрительно называли христиан «плотолюбцами». Многие другие мотивы раннего христианства можно было встретить в разных других, современных ему духовных движениях эпохи — но не воскресение во плоти.

Христианская догматика никогда не пересматривала этого положения. Но духовная практика позднейших веков чаще сосредоточивалась на другом: на борьбе с плотью, на стремлении к «разрешению от плоти», на спиритуализме позднеантичного философского типа (на «науке умирать», на ожидании освобождения души, «вещи бессмертной», из тюрьмы смертного тела). Все помнят характерное для средневековых монашеских авторов отвращение к телу, вплоть до гнушения им: бранным, грязным, уже при жизни несущим в себе тлен и разложение. Такое отношение к телу и миру (знаменитое презрение к миру, *contemptus saeculi*) мы встретим у великого святого XI века Петра Дамиани, уроженца Равенны, с которым Данте беседует в Небе Сатурна, небе созерцателей, где Беатриче не улыбается, и музыка не звучит. Но, конечно, считать такую позицию единственно известной Средневековью неверно. Средневековье (и особенно францисканская духовность) знало и другое, восхищенное отношение к Божиему творению, созерцание мироздания как епифании Творца; знало братскую солидарность человека со всеми творениями уже потому, что и сам он — творение Божие (ср. «Песнь брата Солнца» св. Франциска Ассизского).

Кстати, заметим, что Бозций (значение которого для «Рая» огромно) именно так, по-античному, по-стоически думал о душе и теле в «Утешении философией»:

⁴⁸ Я имею в виду разные религиозные течения Римской империи первых веков.

ум под бременем тяжким смертного тела

CONS. III, XI

Но Данте как будто за него вспоминает судьбу его смертного тела — так же, как судьбу своего тела вспоминают Манфред, Вергилий, Иоанн...

*Lo corpo ond'ella fu cacciata giace
giuso in Cieldauro: ed essa da martiro
e da essilio venne a questa pace*

Тело, из которого ее (душу Боэция) выгнали, лежит в крипте Чельдауро: а она от мученичества и из изгнания пришла к этому миру⁴⁹

PAR. X, 127–129

Каким образом Данте в своей «Комедии» сохранил во всей свежести раннехристианскую мысль о спасении *всего человека, человека из души и плоти*? Я думаю, подсказкой нам будет дантовское переживание Творца и творения.

5 РАДОСТНЫЙ ТВОРЕЦ. УЛЫБКА

Я не могу вспомнить ни одного поэта, ни одного христианского мыслителя, который хотя бы отдаленно напоминал Данте в его уникальной сосредоточенности на акте Сотворения мира, точнее — на состоянии Творца в момент творения. Сотворение мира, как Данте его видит, — величайшее, несравненное вдохновение: и самый процесс сотворения — чудо, и то, что в нем создается, — чудесно, и совершает всё это радостный Творец, *lieto fattore*. Данте как будто собственными глазами видел тот восторг, ту влюбленность, с которой творится мироздание. Размышления о начале мира, иначе говоря — о начале Книги Бытия — обыкновенно заняты другим.⁵⁰ Не то чтобы совсем другим; все Шестодневны непременно го-

⁴⁹ Это сжатое в одну терцину житие Северина Боэция, сенатора и министра Теодориха, который отправил его в тюрьму (где Боэций написал «Утешение философией») и предал насильственной смерти. Его прах доныне покоится в Павии, в крипте базилики св. Петра в Золотом Небе.

⁵⁰ Единственное известное мне исключение — Елена Шварц. Она находит изумительные образы для того же, известного Данте, творческого восторга и волнения, которое от Творца передается его творению: →

ворят об искусстве и мудрости Творца: но почти никогда — о Его радости и вдохновении.

Единственным библейским сообщением об этой радости и веселье (по меньшей мере, насколько мне известно) могут быть слова Премудрости в «Притчах Соломоновых»: притч. 8, 22–31 о ее пребывании с Богом до всякого творения и о ее участии в каждом моменте творения, особенно в двух последних стихах этого рассказа: «тогда я была при Нем художницею, и была радостью всякий день, веселясь пред лицом Его во все время, веселясь на земном кругу Его, и радость моя была с сынами человеческими». притч. 8, 30–31

Данте не следует шаг за шагом библейскому рассказу: он комментирует не всё.⁵¹ Момент, к которому он постоянно возвращается, — сотворение человека. Творец создает человека, по Данте,

→ А ведь Бог-то нас строил — алмазы
В костяные оправы вставлял,
А ведь Бог-то нас строил —
Как в снегу цикламены сажал,
И при этом Он весь трепетал, и горел, и дрожал,
И так сделал, чтоб всё трепетало, дрожало, гудело,
Как огонь и как кровь, распадаясь, в темноты летело
«Элегии на стороны света, II (Южная)».

Эта тема возникает и в других стихах Елены Шварц. Можно с полным основанием говорить здесь и о ее *теодии*.

51 Зато сотворению ангелов, о котором Книга Бытия вообще не говорит, посвящено большое рассуждение Беатриче в Двадцать девятой песни «Рая» (PAR. XXIX, 13–45). Оно представляет собой комментарий к первому стиху Книги Бытия и, соответственно, первому дню Творения: «В начале сотворил Бог небо и землю» (Быт. 1,1). В богословской традиции (начиная с блж. Иеронима, с которым Беатриче спорит) о сотворении неба принято думать в связи с сотворением бесплотных сил, «интеллигенций», на языке Аристотеля. В дантовской (изложенной Беатриче) истории Сотворения мира очень важна сама мотивация сотворения ангелов: порождение самостоятельных существований, говорящих в первом лице. Вероятно, это оригинально дантовская идея.

*Non per aver a sé di bene acquisto,
ch'esser non può, ma perché suo splendore
potesse, risplendendo, dir «Subsisto» (...)
s'aperse in nuovi amor l'eterno amore*

Не для того, чтобы для себя приобрести еще благо, / чего и быть не может, но чтобы Его сияние / в отраженных сияниях смогло сказать:
Я существую (...) / раскрылась в новых любовях вечная любовь
(PAR. XXIX, 13–15, 18).

*in tanto amore e in tanto diletto,
che nulla volontà è di più ausa*

в такой любви и в такой радости,
что никакая воля не осмелилась бы пожелать большего
PAR. XXXII, 62–63

Т.С.Элиот начинает свое входящее в цикл «Стихов
Ариэля» стихотворение «Animula» дантовской цитатой, сжа-
той в одну строку:

Issues from the hand of God, the simple soul
Выходит из руки Божией простая душа

На этом месте у Данте шесть строк:

*Esce di mano a lui che la vagheggia
prima che sia, a guisa di fanciulla
che piangendo e ridendo pargoleggia*

*l'anima semplicetta che sa nulla,
salvo che, mossa da lieto fattore,
volontier torna a ciò che la trastulla*

Выходит из руки Того, кто ей любитесь
еще прежде, чем она не явилась на свет,
наподобие девчушки плача и смеясь и ребячась,

простушка душа, которая не знает ничего,
кроме как, по внушению радостного создателя,
тянуться к тому, что ее забавляет

PURG. XVI, 85–90

Весь сюжет творческого восхищения, влюбленности
и любования собственным творением Элиоту совершенно не
нужен. В его строгом мире никто не «любуется», не созерцает
с любовью — *vagheggia*, замечательный дантовский глагол.

Так Данте называет взгляд Творца на свое творение. Тво-
рец им любитесь, *vagheggia*. Таким же образом и творение
смотрит на своего Творца: (об Адаме)

*Dentro da quei rai
vagheggia il suo fattor l'anima prima
che la prima virtù creasse mai*

Внутри этих лучей
любуется своим Творцом первая душа,
раньше которой Он никого не творил
PAR. XXVI, 82–84

Так, наконец, и человеку предлагается смотреть на Божьи создания: любоваться в них искусством этого Мастера (*vagheggiar ne l'arte di quel maestro* PAR. X, 10–11).

Любоваться — *vagheggiare* и еще один неожиданно «домашний» или «семейный», «детский» дантовский глагол *trastullare* — радовать, забавлять, улаживать (так взрослые лепечут над младенцем, и этот язык-лепет *trastulla*, радует, забавляет прежде всего их самих и уже потом — малыша):

*L'una vegghiava a studio della culla
e, cosolando, usava l'idioma
che prima i padri e le madri trastulla*
Одна (из них) не спала над колыбелью
и, утешая (дитя), придумывала слова,
которые отцов и матерей забавляют раньше (чем младенца)
PAR. XV, 121–123

Оба эти «детские» глагола не раз звучат в звездных и надзвездных пейзажах «Рая»:

*Dunque la voce tua, che 'l ciel trastulla
sempre col canto di quei fuochi pii
che di sei ali facen la coculla,
perché non satisface a' miei disii?*

Что же твой голос, веселящий небо
вечным пеньем вместе с этими чистыми огнями,
которые из шести крыльев делают себе кукуль,
что же он не удовлетворит мое желанье?
PAR. IX, 76–79

Дантовский Творец — как его «внук», земной художник — творит свободно, «как ему угодно», и, радуясь, распределяет свои дары по-разному, так что постороннему взгляду лучше не допытываться, почему их в каком-то месте (или у кого-то) больше, а в каком-то (или у кого-то) меньше:

*le menti tutte nel suo lieto aspetto
creando, a suo piacer di grazia dota
diversamente*

все души с весельем на лице
творя, как Ему угодно, Он одаряет их милостью
по-разному

PAR. XXXII, 64–66

Мастер, Творец, любивший свои творенья прежде, чем они явились на свет, не перестает их любить «в себе»; Он не может отвести от них взгляда. Данте обращается к читателю, предлагая ему посмотреть в небеса, туда, где пересекаются два кружения — суточное движение звездного неба с востока на запад и годовое движение Зодиака с запада на восток, иначе говоря — в точку весеннего равноденствия:

*e lì comincia a vagheggiar ne l'arte
di quel maestro che dentro a sé l'ama
tanto che mai da lei l'occhio non parte*

и здесь начини любоваться искусством
того Мастера, который в самом себе его (свое творение)

любит

так, что никогда не отводит от него взгляда

PAR. X, 10–12

Творец связан со своим творением самой глубокой связью — любованием, горячим сочувствием (отвести глаза значило бы дать всему сотворенному рассыпаться, распасться) и восхищением. В замысле Творца-Художника содержится не только природа души (разная в каждой), но и ее спасение!

*E non pur le nature provvedute
sono in la mente ch'è da sé perfetta,
ma esse insieme con la lor salute*

И задуманы не только их (душ) природы
Умом, который сам в себе совершенен,
но эти природы вместе с их спасеньем

PAR. VIII, 100–102

Человек же совершает свои исторические подвиги и создает свои великие поэмы для того, чтобы «умножить радость радостного божества» (как это в традиционных античных

образах, обращаясь к Аполлону, передает Данте в проэмии к «Раю»):

*Sì rade volte, padre, se ne coglie
per triunfare o cesare o poeta,
colpa e vergogna de l'umane voglie,*

*che parturir letizia in su la lieta
delfica deità dovria la fronda,
peneia, quando alcun di sé assetta*

Слишком редко, отец, ее (листву лавра) собирают,
чтобы увенчать кесаря или поэта,
и это вина и позор человеческой воли,

ибо родить радость в радостном
дельфийском божестве должна эта ветвь
пенейская, когда кто-нибудь ее возжаждет

PAR. I, 28–33

Нельзя найти ничего более противоположного Богу тезиса, который, создав мир, удаляется, чем этот дантовский Художник, для которого его творенье драгоценно навеки — так, что он не может от него оторваться.⁵² И главный из даров Творца своему творению, как не раз повторяет Данте, — «эта врожденная свобода», *esta innata libertate*, «свободная воля», *libero voler*, свобода выбора, *libero arbitrio*. Даром *врожденной свободы* во всем творении наделено исключительно мыслящее (говорящее) существо, человек: человек, повторим, задуманный и созданный как единство тела и души. Так мы вновь подходим к тому, о чем уже начинали речь: к ценности тела — и, соответственно, к мысли о Воплощении и об общем воскресении во плоти в мире Данте.

52 Это живое переживание присутствия Творца, который не перестает быть Творцом, в земной жизни человека, и переживание человека как любимой драгоценности своего Создателя пронизывает мысль Бориса Пастернака — и самым ярким образом сверкает в финальной строфе стихотворения «В больнице»:

Кончаясь в больничной постели,
Я чувствую рук твоих жар.
Ты держишь меня, как изделие,
И прячешь, как перстень, в футляр.

В «Чистилище», на самой вершине «Святой горы», перед «последним мучением» поэт Стаций излагает Данте общую теорию зарождения и эмбрионального развития человеческого плода и появлению в нем разумной души. Его длинная ученая лекция занимает больше половины Двадцать пятой песни «Чистилища»^{PURG. XXV, 33-108} и следует идеям Альберта Великого и Фомы Аквинского, которые соединяют естественно-научный взгляд своего времени, основанный на Аристотеле, — и богословское положение о прямом сотворении Человека (не только первого человека, Адама) Богом.

В кратком изложении: человеческое тело, как и плоть растений и всех живых существ, производит природа в силу сообщенной ей *virtus informativa* (способности образовывать форму). В ходе развития образуются вегетативная и животная души; они тоже принадлежат природе и ими наделены растения и животные. Бог прямо вмешивается уже тогда, когда у плода сформирован мозг; тогда-то Он творит разумную — словесную — душу человека, каждую душу заново, и вдыхает ее (*spira* — так же, как это происходило с Адамом) в зародыш.⁵³ Интересно, что и в этом изложении, прибегая к «ученому», безличному аристотелевскому именованию Творца (перводвигатель, *motor primo*), Данте не оставляет своей темы творческой радости!

*si tosto come al feto
l'articular del cerebro è perfetto,
lo motor primo a lui si volge lieto
sopra tant' arte di natura, e spira
spirito nuovo, di virtù repleto*

и как только у плода
завершится устройство мозга,

Перводвигатель наклоняется, радуясь,
над таким искусством природы, и вдыхает (в него)
новый дух, исполненный силы
PURG. XXV, 68-72

⁵³ По современному католическому учению, душа в зародыше появляется уже в момент зачатия.

Только здесь радость Творца вызвана не собственным вдохновением, а удивительным искусством, которого достигает природа, его творение. Искусство природы, ее *virtus informativa*, сила давать форму — *дитя* искусства Творца; «та сила, которая дает птицам вить гнезда». Человеческое искусство, как в другом месте заметит Данте, уже его *внук*.

В такой картине зарождения человеческого плода плоть изначально принадлежит области природы. Непосредственно от Бога происходит в каждом смертном человеке только его душа. Впрочем, подчеркивает Стаций (вслед за Фомой), эта словесная душа не оторвана от тела (с присущей ему, как всему живому, «вегетативной душой» и «животной душой»), как это предполагал Аверроэс,⁵⁴ а вбирает их в себя — и таким образом по смерти она забирает обе эти души с собой, где *тени*, то есть образованные двумя низшими душами эфирные тела терпят муки ада, очищаются в Чистилище или сияют в небесах. Вот эта последняя часть трактата о теле и о трех душах, о том, как разумная душа в посмертье образует вокруг себя эфирное тело, — оригинальное изобретение Данте. Оно объясняет и оправдывает изображение физических мук в его Аду и Чистилище.

Но в «Раю» Данте как будто начисто забывает всю эту сложную механику зарождения и развития человеческой жизни. Здесь, в небесах ему важно совсем другое: библейская история создания человека — и ее псалмическая теодия.

«И создал Господь Бог человека из праха земного, и вдунул в лице его дыхание жизни, и стал человек душой живою», БЫТ. 2, 7

Только человек создан (слеплен) прямо и непосредственно *руками* Бога. Здесь источник бесконечного восхищения Данте — так же как это было источником восторга царя Давида: и в псалме, который мы уже вспоминали: «*Руки Твои сотворили меня и создали меня*», Пс. 118, 73 во многих других стихах Псалтыри.⁵⁵ Жар этих рук чувствует умирающий у Пастернака.⁵⁶

⁵⁴ Когда речь заходит об отдельной от тела самостоятельной субстанции души (платоническая версия), за этим логично следуют мысли о ее предсуществовании и о переселении душ. Разные позиции Отцов Церкви в этом вопросе описал Э. Жильсон — указ. соч.

Прямое, ничем не опосредованное сотворение Адама Данте прямо сопоставляет с таким же прямым действием Бога в момент Воплощения: и в том, и в другом случае (и только в них, говорит он) произведение оказывается вполне совершенным:

*Così fu fatta già la terra degna
di tutta l'animal perfezione;
così fu fatta la Vergine pregna*

Так земля была сделана достойной
всякого живого совершенства;
так Дева восприняла во чреве

PAR. XIII, 82–84

То, что творит сам Творец, без посредничества (*senza mezzo*), выходит из Его рук с тремя качествами: оно не имеет конца; оно свободно; оно подобно Богу. Таково изначальное

55 «Ибо Ты устроил внутренности мои и соткал меня во чреве матери моей. Славлю Тебя, потому что я дивно устроен (...) Не сокрыты были от Тебя кости мои, когда я созидаем был в тайне, образуем был во глубине утробы матери моей. Зародыш мой видели очи Твои» (Пс. 138, 13–16).

56 Кончаясь в больничной постели,
Я чувствую рук твоих жар.
Ты держишь меня, как изделие,
И прячешь, как перстень, в футляр

В этих стихах Б. Пастернака мы встречаем и тот же обмен любующимися взглядами Творца и его изделия, дантовское *vagheggia*:

О Боже, волнения слезы
мешают мне видеть тебя!

Так же — как на собственное драгоценное изделие, перстень (символ верности) — смотрит на умирающего Творец и не собирается с ним расставаться:

И прячешь, как перстень, в футляр
Прячешь, как будто приберегая на будущее: этот футляр еще однажды откроют и перстень вновь наденут на палец. Разумеется, здесь не может идти речи ни о каком «влиянии» Данте на Пастернака, ни о какой пастернаковской «аллюзии» на Данте. Всё гораздо проще и «первое»: одна великая тема — тварность — пережита двумя поэтами, двумя мистиками, если угодно, сходным образом. Интересно, что и образ перстня появляется у Данте, когда Бернард объясняет ему, что случайности в небесах уже не бывает: всё совпадает с законом мироздания, как перстень с пальцем, на который он сделан (PAR. XXXII, 55–57).

благородство первого сотворенного человека. Так в четырех терцинах ^{PAR. VII, 67–78} Беатриче излагает Данте учение об изначальном бессмертии, свободе и богоподобии Адама. Грехопадение «выгнало» человека из этого его достоинства так же, как выгнало из Эдема. И тем не менее, бессмертие, которое возвратится человеку «в последний день», — это не только новое, но и первоначальное, утраченное им и возвращенное Христом бессмертие. В земном смертном теле остается потенция бесконечности. Оно помнит прикосновение «творящих рук». Оно тленно, хрупко, но оно — тело Адама; оно слеплено руками радостного Творца, и это неотменимо. Данте, путешествуя по Чистилищу в своем смертном теле, называет его «Адамовым наследством»:

*quand'io, che meco avea di quel' d'Adamo,
vinto dal sonno*

когда я, имея с собой то, что во мне от Адама,
побежденный сном

PURG. IX, 10–11

Но «то, что от Адама» — не только причина немощи живого человека Данте (в сравнении с его спутниками-душами, которые не знают усталости и «сон их не побеждает»), не только «тюрьма души» или даже «гроб души», как думали просвещенные язычники: это то (как мы уже говорили), по чему скучают блаженные души Рая. То, что помнит творившие его руки.

Тварность обыкновенно становится темой «смиряющих» размышлений о том, как мы конечны, немощны, несамостоятельны, как человек несопоставим с нетварным, вечносущим Творцом. Неслучайно само слово «тварь» приобретает со временем уничижительный смысл. Неслучайно и в собственных созданиях человек больше всего гордится тем, что он называет «нерукотворным».

Но у Данте *тварность* переживается совершенно иначе — и прямо противоположным образом: как предмет особой радости и благодарности. Больше того, именно *тварность* тела становится аргументом и первого, утраченного, и будущего, воскрешенного бессмертия человека (*своими руками* Бог не мог сотворить ничего тленного).⁵⁷

И, тем не менее, между сотворенным и Творцом остается некая непреступаемая граница. Причем тварное никак не совпадает с плотским: бесплотные духи также сотворены, они тоже творения, как человек. Недоступность Творца творению Пьетро Дамиани объясняет Данте как раз на примере бесплотных ангелов, причем самых близких к Творцу — Серафимов.

*Ma quell' alma nel ciel che più si schiara,
quel serafin che 'n Dio più l'occhio ha fisso,
a la dimanda tua non satisfara,*

*però che sì s'innoltra ne lo abisso
de l'eterno statuto quel che chiedi,
che da ogne creata vista è scisso*

Но и та душа в небе, что светлее всех,
тот серафим, который пристальнее всех смотрит в Бога,
на твой вопрос не дали бы ответа,

ибо уходит в бездну
вечного установления то, о чем ты спрашиваешь,
в ту, что отсечена от любого сотворенного зрения

PAR. XXI, 91–96

Промысел, замысел Божий, суды Божии — это то, куда ничто сотворенное, бесплотное оно или плотское, не может проникнуть. Это множество раз повторяют Данте его небесные собеседники. Но — поразительным образом, и мы уже говорили об этом в связи с темой стихии в дантовской теодии — сама их неспособность проникнуть в нетварную тайну, само неведение, на которые они как будто обречены, составляет их величайшее райское блаженство. Если они не знают — значит, это *что-то* превосходит все их представления о «самом лучшем».

— Читатель! — сказал бы тут Данте, как он говорит каждый раз, когда требует особого внимания. — Остановись здесь и подумай.

57 Здесь вновь вспоминается Пастернак, уравнивший рождение (сотворение) с воскресением. «Вот вы опасаетесь, воскреснете ли вы, а вы уже воскресли, когда родились, и этого не заметили». Пастернак Б. Доктор Живаго // Пастернак Б. Полное собрание сочинений в 11 томах. Т. IV. М.: Слово/Slovo, 2004. С. 69.

И всё же: «геометрический» вопрос Данте о том, каким образом могли совпасть человеческий образ и геометрический круг — вопрос, с которого мы начинали, — остается без ответа.

Мы обсудим это позже. Пока вернемся к радости творения. Радостный творец сообщает всему, что он творит, радость и врожденную волю к тому, что радует; это первое и единственное, что знает новосотворенная душа (см. выше, о *простушке души*). Человек потеряет свою свободу, когда радовать его будет не лучшее или совсем дурное — и он потянется к этому желанию, к нехорошей и неверной радости. Или же — когда лучшее перестанет его радовать и быть желанным.

Итак, Творец «с радостью на лице» творит мир — и сотворенное мироздание наполняется светом, славой — и улыбкой (*riso*).⁵⁸ В «Раю» свет и улыбка — это, по существу, синонимы, идет ли речь обо всей вселенной, или о душах Рая. Свет небес — это улыбка небес; блеск в человеческих глазах — это улыбка:⁵⁹

*ché dentro a li occhi suoi ardeva un riso
tal, ch'io pensai co' miei toccar lo fondo
de la mia gloria e del mio paradiso*

ибо в ее (Беатриче) глазах горела улыбка
такая, что я думал, что моими (глазами) я коснулся дна
всей милости ко мне и моего рая

PAR. XV, 34–36

⁵⁸ Смеху и улыбке в «Комедии» посвящена работа Кристины Ланда: Ланда К.С. Поэтика смеха и улыбки в «Божественной Комедии» Данте // Acta eruditorum. Научные доклады и сообщения. СПб.: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2017. Вып. 22. С. 46–58. Здесь мы говорим об улыбке исключительно в Третьей кантике, в «Раю», вне всякой связи со смехом и темой комизма.

⁵⁹ Об улыбке (привете) как высшем блаженстве, об улыбке как своего рода откровении души, ее манифестации Данте говорит уже в «Новой Жизни». В «Пире» он рассуждает о глазах и улыбке прекрасной дамы как о двух балконах, на которые выходит душа. «Она появляется на устах, как цвет под стеклом. И что есть улыбка как не сверканье радости души, то есть свет, выходящий наружу из того, что внутри?» (CONV. III, 8, 11). Кстати, то, что свет радости (улыбки) делает души невидимыми, — замечательное наблюдение Данте: это правило действует и на земле. Мы перестаем видеть физические черты человека, когда он обращается к нам с улыбкой, с приветствием. Его радость *открывает* его нам — и одновременно *прячет* от нас его черты.

О Пиккарде:

Ond' ella, pronta e con occhi ridenti

И она, готовая отвечать и с улыбающимися глазами

PAR. III, 42

Улыбающимися могут быть даже слова:

per le sorrise parolette brevi

этими краткими улыбнувшимися словами

PAR. I, 95

Красота Беатриче достигает предела в ее улыбке. Поэтому, щадя Данте, она долго воздерживается от улыбки: это может быть смертельно для него, как для Семелы — увидеть своего божественного возлюбленного, Зевса в его истинном божественном облике. В Небе Неподвижных звезд — после того, как Данте, смутно и кратко, увидел Христа как сиянье в сиянье, Беатриче предлагает ему посмотреть на свою улыбку: теперь он будет в силах выдержать ее.

Apri li occhi e riguarda qual son io;

tu hai veduta cose, che possente

se' fatto a sostener lo riso mio

Открой же глаза и посмотри, какова я;

ты повидал такое, что теперь

ты в силах выдержать мою улыбку

PAR. XXIII, 46-48

Последний раз Беатриче улыбается рядом с Данте в Эмпирее — и даже воспоминание об этой улыбке, смутное, как свет солнца в помутившемся зрении, лишает Данте сознания:

ché, come sole in viso che più trema,

così lo rimembrar del dolce riso

la mente mia da me medesmo scema

ибо, как солнце в ослабевшем зрении,

так память об этой нежной улыбке

отрывает душу мою от меня

PAR. XXX, 25-27

Здесь Данте понимает, что он никогда больше не сможет говорить о красоте Беатриче, а это значит: его поэтическому

труду пришел конец. Он сдается. Его искусство, говорит Данте, достигло своего предела, той точки, после которой замолчит любой поэт, признав поражение перед предметом своего труда: и трагик, и комик. Эпизод прощания с Беатриче, а вместе с ней — прощания с собственным гением, с делом всей своей жизни, в Тридцатой песни не менее драматичен, чем суд Беатриче над Данте в Земном Раю «Чистилища». Этот эпизод оставляет у нас ясное чувство, что Данте сам не ожидал такого хода дел. Данте, расчисливший все свои круги и строфы, подчинивший их хитроумнейшим числовым законам, — не ожидал! Но прощание не будет мгновенным. Перед ним еще три, и самые высокие песни.

И улыбка не исчезает. Уже покинув «своего верного» и заняв место рядом с древней Рахилью, из неизмеримой дали (далее, чем от высот, где рождается молния, до океанского дна⁶⁰ — но мы помним, для нового зрения Данте дистанция теперь ничего не значит) Беатриче улыбается в ответ на молитву Данте:

*Così orai; e quella, sì lontana,
come pare, sorrise e riguardommi*
Так я молился; и она, такая далекая,
как это казалось, улыбнулась и поглядела на меня

PAR. XXXI, 91–92

Трудно перебрать все улыбки Третьей кантики. В действительности их много больше, чем прямо названо; улыбку часто выражают сами звуки и образы повествования («улыбнувшиеся слова»). «Улыбающаяся красота» — это всё, что Данте говорит о Богородице, явившейся ему в Эмпирее: улыбается она пению и кружениям ангелов; а их радость, как и радость всех других святых, происходит из ее улыбающейся (сияющей) красоты:

*Vidi a lor giochi e a lor canti
ridere una bellezza, che letizia
era ne li occhi a tutti li altri santi*

⁶⁰ В последней песни повествование Данте мимоходом касается двух этих крайних точек — и океанского дна (откуда Посейдон дивится плаванью первого корабля, Арго), и месторождения молний.

Я видел, как их круженьям и их пенью
улыбалась красота, которая радостью
была в глазах всех других святых

PAR. XXXI, 133–135

И самая удивительная из всех улыбок дантовского «Рая» — последняя, «догматическая» улыбка: ее Данте вписал «от себя лично» в канонический образ Пресвятой Троицы:

*O luce etterna che sola in te sidi,
sola t'intende, e da te intelletta
e intendente te ami e arridi!*

О предвечный свет, ты, кто единый сам в себе обитаешь,
единый себя постигаешь, и, собой постигаемый
и себя постигающий, любишь себя и улыбаешься!

PAR. XXXIII, 124–126

Свет и радость: зеркала

Радость, веселье (*letizia, gioia*), блаженство, как и улыбка, как слава, имеют световую природу; в особенности то сияние, тот световой покров, который излучают души Рая: это излучение их внутренней радости, их блаженства. Он исходит из них, их окружает, кутает и прячет от зрения.

*vedeasi l'ombra piena di letizia
nel folgór chiaro che di lei uscia*
показалась тень, исполненная радости,
в ясном сиянии, которое из нее исходило

PAR. V, 107–108

Это происходит в Небе Меркурия. А вот в Небе Венеры:

la mia letizia mi ti tien celato
моя радость прячет меня от тебя

PAR. VIII, 52

так объясняет Данте Карл Мартелл. Световая радость исходит изнутри душ, но одновременно она — зеркало того света, той славы, той радости, которые они принимают от Творца. Они светятся, потому что блаженны, а блаженны они тем, что видят Свет. Потому чем выше поднимается Данте, чем ближе к Свету, тем ярче эти зеркала, тем сильнее их сияние-радость, и тем невозможнее заглянуть за него.

Свет — улыбка, свет — радость, свет — святость: пространства «Рая» наполнены этими светами: центростремительными, как мы говорили в начале, меняющими скорость и интенсивность своего движения, кружащими по своим орбитам. И весь этот свет — сообщенная творению радость Творца. Свет — и движение: об этом действии радости у Данте говорится меньше, но в каком изумительном образе: она как ручка волчка-юлы для души. В Небе Марса, где Данте встречает своего предка Каччагвиду, одна из душ, составляющих крест, отзывается на имя Иисуса Навина:

*E al nome de l'alto Macabeo
vidi moversi un altro roteando,
e letizia era ferza del paleo*

И при имени великого Маккавея
я увидел, как эта (душа) закрутилась быстрее
и радость была ручкой (этого) волчка ⁶¹

PAR. XVIII, 40–42

«Высокой радостью» называет Данте утробу Богородицы: в Небе Ангелов Архангел Гавриил говорит:

*Io sono amore angelico, che giro
l'alta letizia che spira del ventre
che fu albergo del nostro disiro*

Я ангельская любовь, которая кружит
у той высокой радости, которая веет от чрева,
ставшего приютом нашего желанья

PAR. XXIII, 103–105

«Эта радостная жизнь» — Царство Небесное. Ради ее приобретения Церковь была вскормлена кровью первых пап-мучеников:

*«Non fu la sposa di Cristo allevata
del sangue mio, di Lin, di quel di Cleto,
per essere ad acquisto d'oro usata;*

⁶¹ Появление образа волчка рядом с именем Маккавея не может не удивить: неужели Данте мог быть известен еврейский обычай праздновать Хануку, победу Маккавеев? Однако сам ханукальный волчок, дредл, появился через несколько веков после Данте. Стоит заметить, что ветхозаветными воителями — Навина, Маккавея — Данте поместил вместе с христианскими воинами, отдавшими жизнь за веру, — кружиться в том же знаке Креста.

*ma per acquisto d'esto viver lieto
e Sisto e Pio e Calisto e Urbano
sparser lo sangue dopo molto fletto»*

«Не затем невеста Христова была вскормлена
моей кровью, кровью Лина, кровью Анаклита,
чтобы с ее помощью приобретали золото,

но чтобы обрести эту радостную жизнь
и Сикст, и Пий, и Каллист, и Урбан
проливали кровь с тяжким стоном»

PAR. XXVII, 40–45

Папы-мученики времен гонений, как и все мученики, кормят Церковь кровью, как это делает «наш пеликан» (птица, которая, по легенде, вскармливает птенцов своей кровью), Христос.

Мы уже давно говорим, и можем говорить до бесконечности о дантовской радости, «месторождении» Творения и его первом произведении. Но стоит помнить — и последние примеры нам об этом напоминают, — что эта радость особого рода. Собеседник Данте в Чистилище, отбывающий свои мучения среди чревоугодников Форезе Донати, называет *радостными* страшные последние слова Христа на Кресте: «Или или, лима савахфани...». ⁶² Души Чистилища — говорит он — с той же радостью принимают свое мучение, как Христос принял смерть на Кресте.

*io dico pena, e dovria dir sollazzo,
ché quella voglia a li alberi ci mena
che menò Cristo lieto a dire «Eli»,
quando ne liberò con la sua vena*

я говорю: наказание, а нужно бы сказать: утешенье,

ибо то же желание гонит нас к этим деревьям,
что вело Христа радостно сказать: «Эли»,
когда Он искупал нас своей кровью

PURG. XXIII, 72–75

Эту странную радость мы видим на равеннской мозаике Сан Лоренцо, спешащего на мучение (Мавзолей Галлы Пла-

⁶² «Боже мой, Боже мой, вскую Мя еси оставил?» (Мф. 27, 46).

цидии). Любимый римский святой, дьякон и мученик, похожий, как брат, на иерусалимского первомученика св. Стефана, идет к огню, разожженному под решеткой, на которую его положат. Он идет легким быстрым шагом, он торопится; он несет на плече свой крест, легкий, как посох. Его одежды развеваются — так обычно изображают одеяния ангелов, крылатые складки полета. Он идет сам, его никто не ведет. И главное: огонь, который пылает под решеткой, — это *его* огонь. Этот огонь как будто вырывается из раскрытой книги, которую он несет в левой руке (длинные алые развевающиеся закладки) — и из тех четырех Евангелий, которые в огненных переплетах и с огненными закладками лежат в раскрытом шкафу по ту сторону костра, на котором его будут мучить. К которому он спешит. Вероятно, другого такого изображения мученической радости не существует. «Мир и рвение», *la pace e l'ardore*: это то, чем у Данте пчелы-ангелы угощают святых, составляющих Таинственную Розу:

*Quando scendean nel fior, di banco in banco
porgevan de la pace e de l'ardore
ch'elli acquistavan ventilando il fianco*

Когда они спускались в цветок, от скамьи к скамье
они разносили (как угощение) мир и рвение,
какие они добыли, проветривая бока (то есть, маша
крыльями, когда поднимались к Богу, чтобы от него
принести блаженным мир и рвение)

PAR. XXXI, 16–18

И мы не поймем радости самого Данте, странника по девяти небесам Рая, если не услышим в ней мученической радости.

В самом начале «Комедии», перед спуском в Ад, Данте оглядывает в уме то, что ему предстоит, и называет это «войной с путем и состраданием»:

*e io sol uno
m'apparechiava a sostenere la guerra
sì del camino e sì de la pietate*

и я, совсем один,
готовился выдержать войну
и с путем, и с состраданием

INF. II, 3–5

То, что с Данте происходит в Раю, можно назвать «войной со светом». Это не ласкающие зрение прекрасные световые картины, которые разворачиваются себе, как кино, перед глазами созерцателя. Это битва за битвой со всё более сильным светом. Данте вновь и вновь приходится встречаться со светом такой силы, какой его глаза не могут выдержать. Он не раз слепнет. Часто ему помогает Беатриче: в зеркале ее глаз новый, нарастающий свет становится для него выносимее. Но последнюю битву со светом Данте должен выдержать один. И он рассказывает о ней в страшных и точных словах. Сражение не на жизнь, а на смерть.

*Io credo, per l'acume ch'io sofferesi
del vivo raggio, ch'i'sarei smaritto,
se li occhi miei da lui fossero aversi.*

*E' mi ricorda ch'io fui più ardito
per questo a sostener, tanto ch'i' giunsi
l'aspetto mio col valore infinito.*

*Oh abbondante grazia ond' io presunsi
ficcar lo viso per la luce eterna,
tanto che la veduta vi consunsi!*

Я думаю, из-за удара острием
этого живого света
я бы погиб, если бы отвел от него глаза.

И я помню, от этого во мне выросло рвенье
выдержать его, так что я достиг
моим взглядом бесконечной Силы.

О, щедрая благодать, внушившая мне смелость
вонзить взгляд в вечный свет
так, чтобы до конца уйти в виденье!

PAR. XXXIII, 76–84

Эта битва происходит перед первым из трех последних видений: победив в ней, Данте в глубине видения увидит сплетенным в единый и простой свет всё, что рассыпано во вселенной.

И еще одна, последняя битва, в которой страдает, *travaglia*, и видящий, и в нем то, что он видит:

*Non perché più ch'un semplice sembante
fosse nel vivo lume ch'io mirava,
che tal è sempre qual s'era davante;*

*ma per la vista che s'avvalorava
in me gurdando, una sola parvenza,
mutandom' io, a me si travagliava*

Не потому, что нечто кроме цельной простоты
было в живом свете, который я созерцал,
ибо он оставался тем, чем был прежде;

но потому, что зрение, которое крепло
в меру того, как я смотрел, единый образ
с моим изменением во мне страдал

PAR. XXXIII, 109–114

После этого Данте уже увидит и три круга Троицы, в круге Бога Сына — человеческое лицо.

О мистике света у Данте, о ее связи со световой лестницей небесных иерархий — зеркал Ареопагита, с неоплатоническим, византийским образом света написано очень много. Но во всех этих неоплатонических образах божественного света мы не встретим ничего похожего на эту битву со светом, которой оказывается у Данте созерцание.

Мы не встретим и ничего похожего на дантовскую улыбку света. Ведь улыбку (даже если это «улыбка мироздания») нельзя представить отвлеченно от лица: лицо — это то, что улыбка освещает и покрывает собой. Так она освещала и прятала лицо юной Беатриче, идущей в гурьбе подруг по флорентийской улице. Лицо — это то, что человеку хочется увидеть даже за этим сиянием:

or fu sì fatta la sembianza vostra?
так вот каким было ваше лицо?

PAR. XXXI, 108

И еще одно характернейшее слово «Рая» — *beninanza* (*benignanza*: современное *benignità*) и, соответственно, *benigno*: приветливость, дружелюбие, мягкость, добросердечие, ободрение. *Benigna* может быть радость: *benigna letizia* (дружелюбная, приветливая радость: ведь и радость может не щадить другого); воля: *benigna volontà* (приветливая воля); может

быть сила: *benigna virtù* — милостивая, дружелюбная, щадящая сила. Так Данте говорит о Христе, когда, явившись в Небе Звезд и ослепив своим сиянием Данте, Он возносится, щадя дантовское зрение и оставляя ему возможность увидеть что-то еще: души, в которые впечатан его свет, еще выносимый для его глаз:

*O benigna virtù che sì li 'mprenti,
sù t'essaltasti per largirmi loco
a li occhi li che non t'eran possenti*

О милосердная сила, запечатлевшая в них сиянье!

Ты вознесся, чтобы освободить поле зрения
для моих глаз, неспособных на Тебя

PAR. XXIII, 85-87

«Высшим дружелюбием», *la somma beninanza*, Данте называет Бога Творца:

*ma vostra vita senza mezzo spira
la somma beninanza, e la innamora
di sé sì che poi sempre la disira*

но вашу жизнь без посредничества выдыхает
высшее дружелюбие, и влюбляет ее
в себя так, что она (ваша жизнь) всегда хочет к нему

PAR. VII, 142-144

И, наконец, *beninanza* — это та сила, то оружие, которым в конце концов побеждает Царство Небесное (иначе говоря — волю Божию, и еще иначе — то самое море, с которого мы начали наш разговор), когда оно оказывается побеждено любовью и надеждой.

*Regnum celorum violenza pate
da caldo amore e da viva speranza,
che vince la divina volontate:*

*non a guisa che l'omo a l'om sobranza,
ma vince lei perché vuole esser vinta,
e, vinta, vince con sua beninanza*⁶³

⁶³ Удивительное дантовское дополнение к евангельскому «От дней же Иоанна Крестителя доныне Царство Небесное силою берется (иначе: «терпит насилие», цсл. *нудится*), и употребляющие усилие (иначе: *наильники*, цсл. *нуждницы*) восхищают его (иначе: →

Царство небесное терпит насилие
горячей любви и живой надежды,
которые побеждают божественную волю:

но не так, как человек берет верх над человеком;
они побеждают ее потому, что она хочет быть побежденной,
и, побежденная, побеждает своим благоволением

PAR. XX, 94–99

Любовь как битва, в которой побежденный побеждает своего победителя тем, что хочет быть побежден.

Beninanza — староитальянское слово, для которого каждый раз приходится подбирать разные русские переводы. На латыни это *benignitas*. Латинский словарь переводит его как радушие, ласковость, щедрость, благосклонность, услужливость, внимательность. Согласно Гуго Сен-Викторскому, которому следовал Данте, *benignitas* — это добродетель, отвечающая Третьей Заповеди блаженств («Блаженны кроткие»). Порок, противоположный ей, — *invidia*, зависть, ненависть, немилость.

Benignitas, слово, которое всему, что оно называет, сообщает дыхание мягкости, приветливости, дружелюбного внимания, деликатного ободрения — не просто радость, а приветливая радость! — и будет той точкой, на которой мы перейдем к разговору о Равенне.

Точнее, чем староитальянским *beninanza*, латинским *benignitas*, не назовешь то, чем наполнено пространство равенских базилик и баптистериев.

6 РАВЕННА. МИРНАЯ ОРИФЛАММА

Ты еще не понял, что это за фигуры вверху — два длинных ряда (две *теории*) дев и мучеников — движутся вперед, к дале-

→ овладевают им)» (мф. 11, 12). Дантовское чтение не совпадает с двумя самыми распространенными толкованиями этого изречения: 1. необходимо применить усилие, чтобы достичь Царства Небесного, то есть само собой, даром оно не дается; и 2. Царство Небесное постоянно терпит насилие, нападения мира сего. Данте, добавив от себя «силу любви и надежды», понимает эту победу как изменение решения воли Божией, которая «хочет быть побежденной» потому, что хочет милости еще больше, чем тот, кто о ней просит с любовью и надеждой. Так, собственно, Данте понимает собственное спасение: уже вынесенный ему и отмененный по вмешательству Богородицы приговор.

кому алтарю, а зеленое — золотое — белое уже принимает тебя в какое-то море доброжелательности, в какой-то привет ото-всюду. Эта приветливость поражает. Кажется, что так не бывает. Цвет — первое, что здесь встречает. Цвет и высокий простор.

Зеленое Равенны — и белое Равенны — и синее Равенны (но синее не здесь, не в Сант Аполлинарио Нуово: это исчерна синее в небесах Галлы Плацидии и сапфирное в Сант Аполлинарио ин Классе). И золотое Равенны: неровное, пестрое и подвижное, *fulvido*, как тот «свет в форме реки», *lume in forma di rivera*, в дантовском Эмпирее. Не сплошной золотой щит, вакуум вечности, который окружает позднейшие византийские образы и не допускает в них ни дуновения. Здесь еще воздух дышит, как в живом времени; ветер свободен, как в листьях и ветках «обманных садов» виллы Ливии, как в складках одежды Ники: античный ветер. Равеннский золотой — цвет среди цветов, в нем тоже влага и движение, прохлада и мелкие зеркала.

Этого весеннего зеленого, на котором еще как будто не просохла роса, больше не встретишь в христианских храмах, ни в западных, ни в византийских. Этого многообразного белого — как будто он сам на себя бросает тень, как складки белых полотнищ на ветру: он набран из разноцветных смальт. Этого синего, в котором света больше, чем хорошо различных звезд (все звезды Равенны имеют форму простых цветов, наподобие астр, или же маленьких крестов, вписанных в круги, а дуги их орбит сходятся и расходятся в синем, образуя лепестки глубокого неба, *caelumque profundum*, словами Вергилия). Если весенние травы, как говорит Данте, улыбаются цветами и цветы — это улыбка трав (*'l rider de l'erbe* ^{PAR. xxx, 77}), то ясные ночные небеса на сводах и в конхах Равенны улыбаются звездами. Об улыбке в «Раю» мы уже столько говорили! Световой чертеж этой глубокой высоты медленно вращается в глазах, когда глядишь снизу (это уже о своде Мавзолея Галлы Плацидии). Они, луг и небосвод, земля и небо, вместе и заодно, и они похожи друг на друга:

Луг с цветами и твердь со звездами

— Почему ты смотришь только на мое лицо? — говорит Беатриче в Небе Неподвижных звезд. — Посмотри на этот пре-

красный сад... Вот роза... вот лилии...^{PAR. XXIII, 70-75} И Данте слушается и смотрит вокруг: и узнает и розу, и лилии — при том что ничего кроме звезд, ослепительно ярких для его зрения звезд, вокруг них нет. Но Беатриче говорит даже о благоухании этих лилий, и Данте узнает это благоухание.

Небесная твердь лежит в земном лугу, как в круглой колыбели (это уже в Сант Аполлинарио ин Классе). И в этих «больших» цветах, зеленом, белом, синем, сверкают алый, серый, черный, палевый, терракотовый — те живые рубины и топазы, которые у Данте взлетают из реки света и ныряют в нее.^{PAR. XXX, 60-69} И всё это блистание цвета — в широком, долгом, светлом и очень высоком просторе. Под сводом огромной базилики, в легком шаге колонн и арок, под широким светом арочных окон. Воздух внутри здания удивительным образом оказывается просторнее, чем снаружи, за стенами, где он вроде бы ничем не ограничен и никак не разграничен. Такого просторного простора тоже больше не увидишь в самых прекрасных храмах.

Mirabil primavera, дивная весна Эмпирея в Тридцатой песни «Рая», вряд ли могла бы явиться Данте без сапфировых небес и изумрудных лугов Сан Витале, Сант Аполлинарио ин Классе, Сант Аполлинарио Нуово. Эти дуга и цветы, и птицы, и воды — не символы, не эмблемы (притом что в них постоянно находят символические отсылки): это в самом деле травы и цветы, и воды, такие же как на земле — только уже бессмертные. Они не стали бесплотными, не стали тенями над Летой, как розы в Элизии у Пушкина:

Их тени благовонны
Над Летою цветут⁶⁴

64 Удивительно античные стихи А.С. Пушкина:

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

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

Они явились в другой плоти и цветут над рекой света — рекой памяти. Лета несет забвение, а река света — самую ясную память. Эти цветы не увянут, травы не засохнут и воды не померкнут: они стали нетленны, как драгоценные камни.

И как в терцинах Данте о надзвездном пейзаже:

*e vidi lume in forma di rivera
fulvido di fulgore, intra due rive
dipinte di mirabil primavera*

и я увидел свет в форме реки,
красновато-золотой, сверкающей между берегами,
расписанными дивной весной

PAR. XXX, 61–63

река Апокалипсиса ^{ОТКР. 22,¹} вмещается в античные, вергилиевые образы и обороты, так равеннские мозаики переносят античность в «будущий век», в другую весну: весну Воскресения. Данте не смог взять с собой Вергилия в «Рай», но он захватил туда его героя, троянца Рифея, и поместил его в Небо Юпитера; он вергилиевым письмом написал прекраснейшую страницу об Эмпирее. Новая, спасенная античность.

До Равенны мне не приходилось видеть, чтобы высокое и строгое было таким дружелюбным, *benigno*. Нет, не чтобы оно идет тебе навстречу, ничуть: оно просто ничего от тебя не требует. Оно изначально *расположено* к тебе.

— Входи, входи! Здесь хорошо. Здесь — всегда. *Здесь*.

В это слово — **ЗДЕСЬ** (если его выложить алмазами) — соединяется всё, что говорит эта красота. «Вечность располагает к себе своим касанием», сказал В.В. Библихин. «Святое у нас гостеприимно», говорит Равенна; у нашей вечности открытые двери. Никто, войдя, не смутится, что он не готов и как-то не так одет, что он не в свадебном платье и пришел незванным. Эти цвета сразу же, с первого взгляда подают ему одежду. Они как плащом покрывают его голое зрение. Они дают одежду тому, что внутри у нас всегда раздето — и потому не знает, куда спрятаться. При этом во что попало оно одеваться не станет: только в лучшее. Краше, чем лилии полевые. А пока такого нет, лучше оставаться раздетым и разутым и прятаться от чужих глаз. Почему-то — и как будто себе же во вред — наша душа необъяснимо разборчива. Но вот место, где можно не прятаться: чужих глаз тут нет.

Жизнь Данте, как известно, очень мало документирована. Особенно это касается времен изгнания. Места его пребывания, имена его покровителей, перемещения и встречи — всё это излагается в современных биографиях Данте в предположительной форме⁶⁵: «1304–06. Предположительно, жил в Венето...» (Кстати, живя в Венето, он легко мог навещать Равенну.) Сам Данте тут ничем не поможет: в поэзии, в прозе, в письмах он оставляет без упоминания важнейшие, казалось бы, моменты собственной жизни. К таким неустановленным фактам относится и дата его переезда в Равенну, в «последний приют» (ставший ему и посмертным приютом после кончины, 13 или 14 сентября 1321 года; впрочем, и здесь ему не давали покоя). Эта дата у разных авторов колеблется от 1316 до 1319 года.

Еще затруднительнее то, что неизвестными остаются место и время начала и завершения отдельных частей «Комедии». Время завершения (точнее, публикации, появления первых списков) приблизительно устанавливают по косвенным свидетельствам: когда обнаруживаются цитаты у других авторов... Но в случае «Рая» и этот путь затруднен. Данте завершил «Рай» в Равенне: это несомненно для всех. При этом последние тринадцать песней (то есть с Двадцать первой по Тридцать третью, иначе говоря, с седьмого неба до Эмпирея) остались неизвестными и после его смерти. Поиски рукописи были безуспешны; у знакомых и близких Данте возникло сомнение в том, что он успел завершить свой труд. О чудесном обнаружении последних тринадцати песней рассказывает — со слов прямого участника этого события — первый биограф Данте Джованни Боккаччо.⁶⁶ Можно с уверенностью думать, что последние тринадцать песней Данте закончил в Равенне.

65 Или же в форме «романа»: Santagata M. Dante. Il romanzo della sua vita. Milano: Mondadori, 2012.

66 Не могу удержаться: перескажу эту изумительную историю. После смерти Данте, разувверившись в возможности найти недостающие песни, многие знакомые советовали сыновьям Данте, Пьетро и Якопо, первым комментаторам «Комедии» и к тому же стихотворцам, завершить отцовский труд: дописать то, что отец не успел. Сыновья уже готовы были взяться за дело, и с особенным пылом — Якопо. Вот ему-то и явился Данте, чье авторское возмущение и ревность легко вообразить. Дело было через восемь месяцев после его кончины. Рассказывает это у Боккаччо некий почтенный равенец и ученик Данте, Пьеро

Джардино: «...однажды ночью, около того часа, который мы называем заутреней, пришел в его дом вышеназванный Якопо и рассказал ему, что этой ночью незадолго до того часа увидел он во сне, что пришел к нему Данте, отец его, одетый в белоснежные одежды и с необычайным светом на лице. Якопо будто спросил его, жив ли он и будто услышал от него: да, но истинной жизнью, не нашей. После того он будто спросил: а закончил ли ты свой труд, прежде чем перешел к истинной жизни и, если закончил, где то, чего недостает и чего они никак не могут найти. Тут он будто во второй раз услышал: — Да. Я завершил его. — И тут, снится ему, будто он взял его за руку и повел в ту комнату, где обыкновенно спал, когда жил в этой жизни, и, коснувшись некоего места в комнате, сказал: — Вот здесь то, что вы так ищете. — И будто после этих слов и сон, и Данте одновременно исчезли. Потому-то он (Якопо) и не мог не прийти к нему (Джардино) безотлагательно и не рассказать ему то, что видел, чтобы они вместе отправились осмотреть указанное место, которое он прекрасно запомнил, и узнать, истинный дух ему это показал, или же это было обманное видение. Потому еще задолго до рассвета они поспешили вместе, и Якопо показал ему указанное место. Они увидели там циновку на стене и легко отняли ее. В стене за циновкой они обнаружили нишу, которую никто из них прежде не видел и не знал, что она существует. И в нише увидели они исписанные бумаги, все в плесени от сырости — останься они там еще ненадолго, совсем бы пропали. И вот, осторожно очистив их от плесени и прочитав, они узнали, что это те самые тринадцать песен, которые они так искали. Радуюсь, переписали они эти листы и по обычаю автора сначала отправили их мессире Кане (Кан Гранде), а затем присоединили к незавершенному сочинению, как подобает. Таким образом труд многих лет и оказался завершенным». — *Boccaccio G. Op.cit. P.99-101.*

Это не единственное чудо, связанное с созданием и сохранностью «Божественной Комедии» (кстати, именно в этой биографии Боккаччо впервые назвал «Комедию» божественной — *Boccaccio G. Op.cit. P.99*). Мы могли бы остаться без последней, лучшей трети «Рая» — или, что еще страшнее, с чем-то, дописанным за Данте. Но, если верить Боккаччо, мы могли бы и вообще остаться без «Комедии» или с первыми семью песнями «Ада». По рассказу Боккаччо, Данте оставил в доме, из которого он бежал в изгнание, первые уже написанные им семь песен «Ада». Совершенно случайно кто-то из его родственников обнаружил эту рукопись в его брошенном доме, и восхитившись стихами, показал рукопись знаменитому поэту Дино Фрескобальди. Дино сразу же узнал манеру Данте и, разузнав, что Данте в то время был у маркиза Маласпина, они отправили эту рукопись — но не прих Данте, а маркизу. Маласпина также был восхищен и показал ее Данте с вопросом, не знает ли он, чьи это стихи. Данте тут же узнал их и признался, что они его. Маркиз стал уговаривать не бросать такое прекрасное начало, не доведя рассказ до конца. «Да, — сказал Данте — я думал, что эти мои вещи пропали, как пропали и многие другие мои книги. Потому, из-за этой моей мысли и из-за множества невзгод, выпавших на мою долю в изгнании, я оставил замысел этого предпринятого мной сочинения. →

Но только ли эти тринадцать? С какой песни он начал свои равеннские труды? Или: с какого момента равеннские впечатления проникают в «Комедию»? Данте приехал в Равенну — почти наверняка — с уже законченной и комментированной им самим (в «Письме Кан Гранде», своему веронскому покровителю) Первой песнью Рая. При этом равеннский пейзаж — приморская сосновая роща в Класе — стал прообразом Земного Рая еще в «Чистилище», с прямой пометой Данте:

per la pineta in su 'l lito di Chiassi

в пинете (сосновой роще) на побережье Класе

PURG. XXVIII, 20

Таинственная процессия в последних песнях «Чистилища» многими своими фигурами и предметами (например, деревьями, которые оказываются светильниками) напоминает «теории» и хороводы святых в храмах и баптистериях Равенны. Но еще раньше, не на вершине «Святой горы» Чистилища, а у ее подножия, в Долине Царей мы видим идиллический пейзаж из самоцветов, как будто выложенный равеннской смальтой:

Oro e argento fine, cocco e biacca,

indaco, legno lucido e sereno,

fresco smeraldo in l'ora che si fiacca,

da l'erba e da li fior, dentr'a quel seno

posti, ciascun saria di color vinto,

come dal suo maggiore è vinto il meno

Золото и тонкое серебро, кармин и драгоценные белила,

индиго светлый и ясный,

яркий изумруд на свежем сколе —

→ Но теперь, поскольку они, эти стихи, спасенные, лежат передо мной, и вам они нравятся, я попытаюсь вновь вызвать в уме тот образ, который был у меня прежде, и, если будет мне дана такая милость, продолжу мой рассказ». Нужно думать, нелегко ему было вновь обрести оставленное им вдохновение; и следуя ему, он начал таким образом:

Io dico, seguitando, ch'assai prima

Я говорю, продолжая, что еще прежде (INF. VIII, 1).

Так что тот, кто внимательно на эти стихи посмотрит, сумеет распознать в них возвращение к прерванному труду» (Vossaccio G. Op. cit. P. 129–130).

рядом с этой травой и цветами, в этой долине
помести их, померкли бы все их цвета,
как рядом с бóльшим меркнет меньшее

PURG. VII, 73–78

Однако равеннские персонажи и события появляются и еще раньше, в «Аду» (вспомнить хотя бы несчастную Франческу да Римини, родственницу последнего покровителя Данте)... Конечно, Данте почти наверняка мог посещать Равенну и до того, как поселился там по приглашению Гвидо Новелло да Полента.⁶⁷ Ничего кроме предположений нам не остается.

Точные сведения такого рода избавили бы нас от многих недоразумений — например, от риска увидеть связи между какими-то мотивами равеннских мозаик и дантовскими образами в тех частях «Рая», которые, возможно, были созданы еще до Равенны.⁶⁸

Но мы и не будем заниматься точными — точечными — сопоставлениями. Наша тема — общее присутствие Равенны в Третьей кантике. Как некогда Джованни Пасколи, я думаю, что «Данте нашел свою поэму в Класе».⁶⁹ В конце Второй кантики, в приморской сосновой роще в окрестностях Равенны, в Земном Раю он понял что-то важнейшее про будущую Третью. Огромное отличие Третьей кантики от двух предыдущих (некоторые называют Данте «Ада» «готическим», а Данте «Рая» — «византийским») связано не только с радикальной сменой темы и пространства действия «Комедии», но с той новизной взгляда, которую, можно думать, подарила ему древняя Равенна, «город саркофагов и мозаик», уже давно переживший свои великие времена: последняя столица Западной Римской империи при императоре Гонории и Галле Плацидии (402–476), затем столица остготского королевства при Теодорихе и наконец, столица византийской провинции, равенн-

⁶⁷ Ricci C. L'ultimo rifugio di Dante. A cura di E. Chiarini. Ravenna: Edizioni Dante, 1965.

⁶⁸ Этот риск берет на себя Лаура Паскуини в своем интересном обзоре визуально словесных соотношений у Данте: Pasquini L. Iconografie dantesche. Dalla luce del mosaico all'immagine profetica. Ravenna: Longo, 2008.

⁶⁹ La mirabile visione — Pascoli G. Prose. Vol. II. Milano: Mondadori, 1971. P.1069–1070.

ского экзархата при императоре Юстиниане⁷⁰ (с 540 г.). За эти два века ортодоксальное христианство в Равенне сменилось арианским и вновь ортодоксальным (сам Юстиниан в свое время из монофизитов вернулся в православие: во всяком случае, так он рассказывает Данте в Небе Меркурия^{PAR. VI, 13–21}). Все эти смены эпох были результатами войн, но войн было еще больше, чем смен. Великолепные храмы, о которых пойдет речь, создавались в такие нелегкие времена — но говорили они нечто совершенно другое, чем то, чего можно было бы ожидать от созданий тяжелых времен. Как прекрасно сказал об этом Андре Фроссар, «мозаики под своей корой из кирпичной кладки уже полторы тысячи лет сверкают, как пламя хри-

71 Юстиниану, украшенному двойной световой короной — знаком императорской власти и знаком блаженства (PAR. VII, 6), — Данте поручает изложить всю историю Рима и осудить Константина, переменившего полет имперского орла. Шестая песнь «Рая» целиком рассказана его голосом.

*Cesare fui e son Iustiniano,
che, per voler del primo amor ch'i sento
d'entro le leggi trassi il troppo e 'l vano*

Я был кесарем, я Юстиниан, / тот, кто по воле первой любви (то есть Духа Святого), которую слышу, / изъясил из законов лишнее и пустое (PAR. VI, 10–12).

Так царствование представляется Юстиниан — и так высоко ценит Данте его законотворчество, «Corpus juris civilis», который вплоть до XIX века оставался образцом для всех европейских сводов законов. Кодификация происходит по вдохновению Духа Святого! Можно предположить, что такое значительное место Юстиниан занял в «Комедии» не без воздействия его равеннского образа в Сан Витале: Император в нимбе (который означает не святость, а императорское достоинство), окруженный подданными, с подношением хлеба приближается к алтарю.

В блестящей формуле Юстиниана: Я был кесарем и я (есть) Юстиниан — слышно эхо первых слов Вергилия, явившегося Данте в сумрачном лесу начала поэмы:

Non omo, omo già fui

Я не человек, я уже был им (INF. I, 67).

Кем Вергилий стал или остался по смерти, сам он, в отличие от Юстиниана, не говорит. Он не называет своего имени. За него это говорит потрясенный Данте:

*Or se' tu quel Virgilio e quella fonte
che spandi di parlar sì largo fiume?*

Так ты тот Вергилий и тот источник, / который так щедро изливает воды словесности? (INF. I, 79–80).

стианской радости между сумерками Империи и ночью диких веков».⁷¹

Мы и сегодня можем видеть очень многое из того, что видел в Равенне Данте. Утраты известны. Но то, что сохранилось — и *как* оно сохранилось, — не назовешь иначе как чудом света. Храмовое искусство V–VI веков — равеннское искусство называют и позднеантичным, и ранневизантийским, и смесью того и другого с прибавлением варварской свежести⁷² — нигде не встретится в таком масштабе, в такой великолепии и в такой цельности. Ничего подобного Данте не мог видеть в других итальянских городах, по которым он странствовал. Современные равеннским римские храмы эпохи константинов пережили с веками сильные переделки и изменения. Я думаю, Данте был изумлен увиденным в Равенне не меньше, чем мы теперь. Эти образы — вновь повторяя А. Фроссара, который написал о Равенне как никто — «не только обращаются к нашему сердцу: они дают нам сердце».⁷³ Добавить эпитет «новое» («дают нам новое сердце») было бы плеоназмом: прежнее, глуховатое и косное, и не было вполне сердцем.

Первое, о чем всегда говорят в связи с Равенной, — это, конечно, ее мозаики. И я начала с их сверкающего и приветливого цвета. Но в действительности стоило бы начать с другого: с пространства, в котором сияют эти мозаики. Мозаику часто называют «искусством света». Ее необычайной — и новой для современников⁷⁴ — светоносности посвящали латинские стихи в Риме (стихи на мозаики Сант Аньезе фуори ле муре) и в Равенне (стихи на мозаики Архиепископской капеллы); сами эти стихи также выкладывались мозаикой, тонким золотом по синему. В элегических дистихах Сант Аньезе золотой огонь мозаики сравнивается с ярким полднем и с го-

71 Frossard A. *Il Vangelo secondo Ravenna*. Itaca, 2004. P. 24.

72 «Так история (...) задержалась на этих берегах, чтобы создать уникальную смесь римской строгости, византийской тонкости и варварской свежести». Frossard A. *Op. cit.* P. 20.

73 Frossard A. *Op. cit.* P. 89.

74 Напомним, что мозаика из смальты, цветного стекла, появляется именно в палеохристианском зодчестве; античная мозаика не «сверкала», потому что ее складывали из природных камней и мраморов и, кроме того, она была напольной.

рящей зарей, с блеском росы, с радугой среди звезд, с пурпурным павлином, распустившим все свои цвета.⁷⁵ Равеннский стихотворец зашел еще дальше:

*Aut lux hic nata est, aut capta hic libera regnat*⁷⁶

Или свет здесь рожден, или, пленный, здесь царствует

ВОЛЬНО

О подобном сиянии восходящей зари над Таинственной Розой говорит Данте — и сравнивает его с алым победным знаменем, орифламмой:

*così quella pacifica oriafiamma
nel mezzo s'avvivava, e d'ogne parte
per igual modo allentava la fiamma*

так это мирное боевое знамя
в своем центре пламенело и к краям
равномерно унимало пламя

PAR. XXXI, 127–129

Боевое победное знамя мира: таков свет равеннской мозаики.

Но чтобы свет мозаики *царствовал вольно*, свободно царил, ему необходимо пространство. Пространство равенских базилик — ничем не перегороженное, не переиначенное в позднейшие века, не измельченное позднейшими разбивками, не облепленное позднейшими декоративными добавками, которые отнимают у глаза ширь и даль: гигантское, простое, как вдох и выдох. Римский архитектурный и инженерный гений во всей красе и силе. Музыка стройной мощи и всемирности. Конечно, мозаика остается драгоценной и в крохотных, малоосвещенных пространствах, как в Капелле Зенона в римской Санта Прасседе. Но там она горит, как чудесный клад в тесной шкатулке, а здесь, в позднеримском *пространстве-на-весь-мир, пространстве-шестии*, она и в самом деле царит, свободно и без оглядки. И сам гигантизм этого архитектурного мышления, который скорее озадачивает и пугает в руи-

⁷⁵ Verdon T. L' arte cristiana in Italia. Origini e Medioevo. San Paolo Edizioni, 2005. P.137.

⁷⁶ David M. Eternal Ravenna. From the Etruscans to the Venetians. Angelo Longo Editore, 2013. P.111.

нах Аврелиевых стен, здесь получает смысл и свет. Это свободная и *посвященная* грандиозность.

Здесь, кроме другого, мы можем пережить наслаждение прямого целенаправленного пути. Редкое, удивительное наслаждение. Много ли мы вспомним таких мест и положений, где мы бы шли прямо, без помех и извилин — к цели, которая видна с самого начала, — и шли по широкому открытому пути? Или традиция шествий продиктовала эти высокие прямоугольные вытянутые пространства — или же из самого этого пространства рождается шествие (я повторяю логику анонимных латинских стихов). От входа — к алтарю, где сверкает вогнутая полусфера апсиды (или некогда сверкала, как в Сант Аполлинарио Нуово, где конха без мозаики похожа на закрытый или ослепший глаз). Эта архитектура имеет в виду не только движение, но еще и ускоряющееся движение: чем ближе к магниту апсиды, тем этот магнит действует сильнее. Идти вперед, как будто это значит: подниматься. И как будто это значит: не перемещаться внутри здания, как в пустом коробе, а *вместе* с ним идти вперед. Как река со всей водой, от своего истока, приближается к устью. Здесь, в базилике мы *приближаемся*. Архитектура медленного, свободного, торжественного приближения. И ряды фигур в белом на зеленых лугахверху, с которых мы начали, под широкими арочными окнами — как выписанная мелодия этого движения. Все они идут с подношениями (девы — Богородице, мученики — Христу): каждый и каждая несет свой мученический венец, которого они не смеют коснуться голой рукой и держат, обернув руку краями одежды. Мозаика становится как бы словом или мелодией этого пространства, которое ждет для себя слова и мелодии — но таких же молчащих, как оно.

Другой поворот пространства — Сан Витале. Кажется, что восьмигранник (изначальная форма баптистериев и мартириев) пытается практически решить задачу квадратуры круга, вписать свой октаэдр в круг так, чтобы их уже не различить. И в принципе это удастся: мы видим вокруг плоскости стен, тупые углы, но чувствуем себя в круге. Однако Сан Витале — не баптистерий и не мартирий, это императорский собор и почему он восьмигранный, трудно сказать. Его восьмигранник, умноженный нишами, экседрами, дугами на месте плоскостей стен, выходами или уходами из этих стен на месте их гра-

ниц создает совершенно фантастическое пространство. Самое прекрасное внутреннее пространство, какое я видела. Сферическое. Это, пожалуй, уже не квадратура круга, а кубатура шара: в том, что пол плоский, ты с какого-то момента уже не очень уверен. Множество арок, дуг, хоров, дуг в дугах, кругов в кругах, арок в арках. Ничего прямоугольного. Какие-то полушария и круги, которые друг друга открывают и умножают. Если круг и точка, как полагал Данте, располагаются на границах геометрии, то интерьер Сан Витале представляется расположенным где-то на границе стереометрии. Кажется, что ничего внешнего по отношению к нему просто нет. Это идея шара.⁷⁷ Объем, целиком посвященный литургии. Мозаика вброшена в него, как горы драгоценных камней.

Пространство дантовского «Рая» называют световой или сидеральной архитектурой. Об этом головокружительном, летящем по разным орбитам с разной скоростью — и при этом внутренне идущем вперед, к центру — пространстве мы можем что-то угадать по равеннским интерьерам.

В первых трех великолепных строках «Рая» Данте говорит о двух действиях Славы (иначе: света, поскольку Слава имеет световую природу): проникать, *penetrare*, и отражаться как от свет, как новое сияние, *risplendere*.

*La gloria di colui che tutto move
per l'universo penetra, e risplende
in una parte più e meno altrove*

Слава того, кто движет всем,
проникает собой вселенную и сияет
в одной части больше и меньше в другой

PAR. I, 1–3 ⁷⁸

⁷⁷ «Сфера, согласно греческому пониманию, дает образ идеального самодовления, ибо включает в себя все существующие фигуры и ничего не оставляет рядом с собой (ср. Plat. Tim. P.33 V)» (Аверинцев С.С. Греческая литература и ближневосточная словесность // Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 64).

⁷⁸ Эту формулу жизни света в мире: пронизывать собой всё сотворенное и давать отсветы в новых сияниях — Данте повторяет в финале, почти теми же словами (PAR. XXXI, 22–24).

Если фреска, темпера или энкаустика дают видеть, как свет penetra, проникает собой вещество, то цвет в смальте мозаики *risplende*. Он не вбирает в себя свет, а зеркально его отражает. Сила и характер этого блеска меняется каждую минуту с изменением времени дня и освещения, и особенно на искривленных поверхностях, так что вспыхивают и утихают то одни, то другие цвета. Так играют драгоценные камни, и в игре вся их прелесть. Репродукции, естественно, не могут передать световой подвижности мозаик.

Драгоценные камни дантовского «Рая» — топазы, сапфиры (Богородица сама — «прекрасный сапфир, от которого небо еще яснее сапфирнеет»:

*il bel zaffiro
del quale il ciel più chiaro s'inzaffira*

PAR. XXIII, 101-102)

рубины, свежерасколотые изумруды — кажутся зрительным эхо равеннских мозаик.

И еще одна важная характеристика мозаики, которую мы постоянно встречаем в дантовском письме: это сама ее природа, техника сборного из частиц целого. Каждое ее целое — как целое — как бы есть и не есть: мы видим, например, лоб человека — и одновременно (если сосредоточимся только на этом фрагменте) видим «просто» конфигурацию разноцветных камушков и тессер. Те же тессеры можно было разместить в ином порядке. Мозаика не прячет швов между краями пластин-тессер, и их не подбирают так, чтобы переход от одного куска к другому был незаметен, наоборот: рядом со светлой тессерой на линии носа может оказаться ярко-красная. Лицо, или цветок, или птица — они здесь одновременно лицо, цветок, птица — и наборы разрозненных корпускул: можно рассмотреть, какая лежит над какой и по каким линиям они выложены, чтобы образовать лоб, например, или подбородок.

Данте, как мозаичист, увлеченно выкладывает в небесах фигуры из световых сфер-душ. Например, он предлагает читателю выбрать пятнадцать звезд первой величины из разных созвездий и выложить их в уме в два круга, которые движутся в противоположном друг другу направлении. Это будут мудрецы в Небе Солнца (начало Тринадцатой песни).

Души Марса, красноватые светы, большие и малые, вначале рассыпанные, как Млечный Путь, собираются в дивный Крест, вписанный в круг, в углубление планеты, и продолжают свое движение, непредсказуемое, как движение пыли в луче, вдоль перекалдин креста (Четырнадцатая песня).

И апогей работы мозаичиста, которая происходит у нас на глазах, — Небо Юпитера.^{PAR. XX} Как стаи птиц, когда они, поднявшись над берегом, готовятся к перелету и собираются в разные фигуры, так эти прекрасные световые шары постепенно собираются в латинские буквы D, I, L, а буквы — в надпись на «нашем языке» (*nostra favella*), и Данте ее читает: DILIGITE IUSTITIAM QUI IUDICATIS TERRAM — ЛЮБИТЕ СПРАВЕДЛИВОСТЬ, СУДЬИ ЗЕМЛИ.^{ПРЕМ. I, 1} Первое дело земных владык — справедливость. Но выкладывание мозаичных фигур на этом не кончается. Латинское М «из пятого слова», то есть последняя буква слова TERRAM, *земли*, обнаруживает латентную птицу в своем начертании: в несколько ходов М преобразуется сначала в лилию, затем в фигуру орла с раскинутыми крыльями. Орел у Данте обыкновенно — знак Империи, знак Рима, но здесь он — небесный образец земной справедливости. С Орлом (который говорит «я», но это значит «мы»: это выражение внутренней разделенности того, что люди сочтут справедливым) Данте и начинает беседу, узнавая по ходу, какая душа составляет его клюв, бровь и глаза. Царь Давид, «певец Духа Святого» — зрачок, зеница ока Птицы Справедливости. Данте, перебирая, перекладывая крутящиеся рубины (души Юпитера), называя каждый по имени (а это царь Иезекия! А это император Константин! А это Рифей троянец из «Энеиды»!), раскрывает перед нами сущность мозаики: это целое, в котором каждая корпускула — тоже целое. Маленький рубиновый камень, он же зрачок божественного Орла, он же «певец Святого Духа», царь Давид.⁷⁹ В нем, нужно думать, играет свет. Мысли Данте, как мы помним, абсолютно прозрачны для душ Рая. Здесь эту свою открытость

⁷⁹ «Можно находить связи отдельных сюжетов и фигур равеннской мозаики с образами дантовского «Рая»: немало их обнаружила Лаура Паскуини (Pasquini L. Op. cit.). Я не буду здесь этого делать. Отмечу только одну возможную связь, о которой Л. Паскуини не говорит: между двумя странными и редкими образами.

для них он описывает как различимость цвета под стеклом, которое его покрывает, причем сам он — как стекло для цвета:

*E avvegna ch'io fossi al dubbiar mio
lì quasi vetro a lo color, ch'el veste*

И поскольку я сам для моих сомнений
был как стекло для цвета, который оно покрывает

PAR. XX, 79–80

В этом мозаичном небе Данте сам как будто стал куском смальты — вероятно, с переменным цветом под стеклом (ведь он «покрывал» собой разные свои мысли и сомнения)!

Мы говорим пока об уникальной цельности равеннских монументов V–VI веков, имея в виду прежде всего их архитектурный и визуальный образ. Но в действительности важ-

пчелы данте и пчелы святого аполлинария

Темно-пурпурное облачение св. Аполлинария в абсиде Сант Аполлинарио ин Класе испещрено пчелами. Вероятно, это единственное в своем роде изображение облачения епископа. Пчел на облачении пробуют истолковать разными способами (например, как символ проповеднического красноречия), но все эти истолкования кажутся не более чем гипотезами.

Не менее удивителен образ ангелов-пчел, которые летают между Творцом и Таинственной Розой в дантовском Эмпирее (PAR. xxxi, 7–18). Эти пчелы действуют необычайно: они не собирают с цветка нектар, чтобы нести его в соты, где он станет медом, как принято у земных пчел. Наоборот: они вкладывают в лепестки сладостный корм «мира и рвения» (*de la pace e de l'ardore*), за которым летают вверх, к Творцу — и, как видно, в полете очень усердно работают крыльями, «проветривают бока», как замечает Данте.

Два этих удивительных образа пчел, вероятно, не истолковывают друг друга, но хочется их увидеть рядом. Можно предположить, что и в литургическом облачении апостола, и в ангелах Эмпирея, утощающих медом Розу (то есть, святые души, составляющие ее), заключен образ небесного причастия: душам дают вкушать мед рвения и мира, а пьют они из озера света. Известны раннехристианские предания о том, что на земле причащают хлебом и вином, плодами человеческого труда, а в небесах — медом и молоком.

К сопоставлению дантовских и равеннских пчел подталкивает и то, что св. Аполлинарий стоит среди луга, как будто взятого из «дивной весны» Эмпирея (на самом деле, наоборот: скорее Данте мог взять отсюда образы своего видения, чтобы выстроить «обманный», предварительный образ Эмпирея, который затем превратится в Розу, над которой жужжат ангелы-пчелы).

нее другая цельность, которую тоже вряд ли встретишь где-то еще. И об этом, как ни удивительно, мне не приходилось читать в исследованиях о Равенне и Данте. Вся эта архитектурная и визуальная красота — голос другой христианской эпохи. Другой, чем дантовское позднее Средневековье. Ее иногда называют античным христианством.

Данте, я думаю, не мог не быть поражен этой другой и, несомненно, новой для него духовностью, которая живет в этих стенах (его духовная современность — Фома и споры богословов в Соломенном переулке). Всё, что я пыталась описать в предыдущих строках: вся эта открытая и мирная радость, непобедимая победа, щадящая сила, земля в дружбе с небом и дивная весна, *mirabil primavera* — весь этот простор и особая простота, с которой изображения, цвета и пространство принимают того, кто входит, не ожидая от него постоянного умения читать знаки и символы («Хорошо нам здесь!»)... Всё это — то, с чем та эпоха шла в мир.

Эта радость ничуть не отражала «исторических обстоятельств» своего времени, хаотичных и хищных. Она не отражала даже положения в самой церкви, где совсем недавно едва не победили две самых больших исторических ереси — арианство (Равенна — из первых свидетелей и участниц этой битвы) и монофизитство (во время строительства двух величайших храмов Равенны, Сан Витале и Сант Аполлинарио ин Классе готовился и шел Халкидонский Собор, битва с монофизитством, реальной угрозой византийскому христианству, к которому благоволил сам император Юстиниан, как прежде император Константин — к арианству). Но здесь речь идет совсем о другом. Это известие о победе милости, в которой — как говорят равеннские создания — сердце эпохи было даже не то, что уверено — нет, которой оно омывалось, как широкое побережье — морем. Речь идет о каком-то небывалом — и принятом людьми — обещании.

Равеннский епископ середины V века Петр Хризостом выразил это общее представление о «божественной педагогике» в проповеди о призвании Авраама: обещая Аврааму покровительство, укрепляя его, охраняя от обид, утешая гостеприимством, помогая в разных опасностях и невзгодах, Бог хотел, чтобы Авраам «научился любить Бога, а не бояться Его, чтобы он служил ему с любовью, а не со страхом».⁸⁰ Свобода

этой весны христианства (уже не «ранней весны гонений», словами Поля Клоделя⁸¹) связана с каким-то огромным решением, полным и безусловным. Что-то в человечестве на это решилось. Оно не стало вдруг праведным и чистым, но оно узнало, что жизнь может быть жизнью, а не хроническим выживанием; что человек для человека может быть жизнью, а не бременем и угрозой. Что полевые птицы и травы драгоценны, как смарагды. Что нам обещано нечто непредставимо дорогое. Что — в каком-то смысле — смерти больше не будет. Отпечатками этого созерцания и стали образы Равенны.

Как соединить реальность жестоких и часто беспощадных внутрицерковных догматических споров эпохи с этим великим созерцанием парусии? Оно, вообще говоря, одно и в тех равеннских образах, которые относят к арианскому периоду (верхний ряд мозаик в Сант Аполлинарио Нуово, изображающих жизнь Христа, и мозаики Арианского баптистерия), и в том, что создано до арианства и после победы над ним. Быть может, дантовская борьба за *понимание* увиденного нам тут поможет. Понимание, перевод в понятийные категории — и непосредственное видение, переживание живого присутствия. Парусия.

В равеннских соборах и баптистериях (как во всех христианских созданиях первых веков) странно было бы увидеть сцены мук, наказаний, злодеев, осужденных или ожидающих осуждения. Всё это не участвует в литургии — и потому зачем ему быть здесь, на этих стенах, идущих к алтарю? Все три больших храма — каждый по-своему — литургоцентричны. Это пространство прославления, теодии (о ней мы говорили прежде). Всё зрительное включено в эту хвалебную и благодарную песнь, в служение «с любовью, а не со страхом», в мирную принятую жертву. Картины Страшного Суда и адских мук (как в родном Данте флорентийском Сан Джованни) — всё это появится потом, в другие времена. Есть одно, кажется, исключение: маленькая картинка в христологическом ряду (еще арианских времен) в Сант Аполлинарио Нуово: отделе-

⁸⁰ Цит. по: Verdon T. Op. cit. P. 112.

⁸¹ Но ранней весной гонений, в сверкающих ветвях

Цецилия, не дожидаясь цветенья, запела первой из певчих птиц П. Клодель. «Святая Цецилия».

ние овец от козлищ. Но голубой ангел над осужденными козличами погружен в странную задумчивость и печаль, а не в гнев. И понурых козлищ нам скорее жаль и хочется, чтобы и с ними всё кончилось хорошо.

И вот что поразительно: почти во всех эпизодах из жизни Христа (даже в двух сценах отречения ап. Петра) рука Христа благословляет — так же, как в сцене воскрешения Лазаря! Эта рука как будто поднимается только для того, чтобы благословить или пригласить или принять грядущее (в сценах Страстных дней). Осуждение (как в сцене с козличами) выражается тем, что рука опущена. Равеннские образы не собираются пугать, держать на должной дистанции, учить нравственности и самоукорению. Это всё в прошлом. Вся такая жизнь в прошлом. Они идут в будущее. Здесь «всё новое».

И ветхозаветные образы здесь другие. Молодой Моисей-пастух с ягненком, которого он ласкает, — настоящий Добрый Пастырь! Вряд ли где-нибудь еще (даже в росписях катакомб) увидишь такого Моисея-пастуха. Ряд сюжетов — Авель, приносящий жертву; ветхозаветная Троица со смеющейся Саррой в дверях; жертвоприношение Исаака; Мелхиседек с хлебом... Всё это прообразы угодной Богу жертвы, которые перечисляет священник у алтаря в чине древних литургических молитв, прося о том, чтобы и нынешняя жертва была так же Ему угодна. И, вероятно, самый сильный библейский образ — Христос в силах в апсиде Сан Витале, изображенный, как юноша в видении пророка Иезекииля, восседающий на престоле «как бы из камня сапфира». ^{Иез. I, 5–27} Пророческий, эсхатологический образ мира.

И, наконец, точка, к которой мы шли, — Крест. Крест — центральный мотив всех равеннских мозаик. Распятого на Кресте в это время (и долго еще) не изображали.⁸² Средневековые медитации подвижников перед изображением крестных мук еще неизвестны. Крест сверкал в золоте, украшенный самоцветами, — *croce gemmata*. Равеннский Крест — не Знамя Страстей, *Signum Passionis*, а Знамя Славы, *Signum Glorificae*. Это тот Знак в небесах, которым победил и был обращен император Константин (*τοῦτ' ἐν ἡμέρᾳ, in hoc signo vinces*). Драго-

⁸² Первые и редкие изображения Распятого (причем в одежде) обнаружатся только в VIII–IX веках.

ценные кресты Равенны повторяют, в сущности, тот драгоценный оклад, реликварий, в который был помещен найденный императрицей Еленой Истинный Крест Христов. Данте в своем «Раю» называет Крест «новой радостью», «дивной драгоценностью».

Кресты Равенны — римские Кресты с удлинённой вертикальной перекладиной. Они помещены на звездных сводах, как в Мавзолее Пластиции и в Архиепископской капелле; на триумфальных арках; на Престоле уготованном в Баптистерии, в цветочных орнаментах...

В сюжетных сценах кресты поражают своей легкостью, они похожи скорее на длинный дорожный посох, чем на орудие пытки: с таким крестом-посохом на плече торопится на муку святой Лаврентий у Пластиции, такой крест-посох в шествии на Голгофу несет на плече Симон Киренеянин. Такой высокий крест-посох, уходящий в небеса (причем украшенный крест, *croce gemmata*), держит в левой руке Предтеча в сцене Крещения в Неонианском баптистерии.

Но самый удивительный крест — у Доброго Пастыря в Мавзолее Галлы Пластиции. Это уж точно пастушеский посох. Но и это еще не всё о нем: это музыкальный инструмент. Пастырь сидит на камне, как на престоле, и держит свой крест-посох правой рукой; его пальцы лежат на вершине вертикальной перекладины креста, как на грифе струнного инструмента (наподобие виолончели), как будто левой он собирается перебирать струны. Овцы, деревья, цветы вокруг него прислушиваются к этой музыке. Их наклоны, их внимание заставляют зрителя почти услышать то, чем все они так заслушались. Притихнуть и прислушаться, во всяком случае.

Христос и Крест: Добрый Пастырь и его пастуший посох: Новый Орфей и его струнный инструмент.

И что еще важно: драгоценный Крест, украшенный Крест, *croce gemmata*, с которого мы начали, в равеннских мозаиках почти всегда вписан в круг. Можно сказать, что крест в круге (его несут ангелы в Сан Витале, он водружен на Престоле уготованном и в арианском, и в неонианском баптистерии) — ключевой символ Христа в эту эпоху (так же, как ключевым символом доконстантиновского времени была рыба или хризом, окруженная венцом или нет).

...Как изменилась бы наша жизнь, если бы мы поняли,
что греческая геометрия и христианская вера — две струи,
бьющие из одного источника. *Симона Вайль*

За девять строк до конца «Божественной Комедии», уже увидев свое последнее «дивное видение», Данте сравнивает себя с геометром, который, напрягая все силы, пытается решить квадратуру круга. Данте знает, что решения у этой задачи — построить с помощью циркуля и линейки квадрат, равновеликий данному кругу, — нет и быть не может. Последний раз он слышал об этом в Небе мудрецов от Фомы Аквинского, который назвал идею квадратуры круга и ее «автора», Брисона Гераклеяского, в ряду самых плачевных интеллектуальных заблуждений человечества.^{PAR. XIII, 124–129} Тем самым, мы догадываемся, что и со своей, несравнимо более трудной задачей: *понять*,⁸³ каким образом совпадают — и при этом остаются

83 Мы уже говорили об этом свойстве Данте: ему мало *увидеть* истину, ему необходимо ее *понимать*. Гёте полагал, что конец познания — это прямая встреча с прафеноменом; здесь кончается всякая деятельность нашего ума кроме *изумления*. Увидеть воочию — и изумиться. Но с Данте не так. От невероятной силы небесных картин, которые ему открываются, он не раз теряет сознание, впадает в глубочайшее бессмятство — но, придя в себя, снова принимается за свое: он хочет *понять* то, что он увидел. Слишком просто было бы, я думаю, увидеть в этом гордыню интеллекта перед лицом сверхразумных вещей. Данте глубочайшим образом *необходима* истина. Заранее он знает о ней одно: она прекрасна. Истина не может быть не прекрасной. И наоборот: если объяснение какого-то феномена некрасиво, оно явно неистинно. Неслучайно небесные собеседники (св. Бенедикт, Беатриче) одобряют и хвалят познавательную жажду Данте — даже тогда, когда отказываются ее удовлетворить. Молния, внезапно поразившая ум Данте, не отменяет его интеллектуальных усилий объяснить необъяснимое, подобных усилиям решить квадратуру круга, — напротив: она их довершает. Она *исполняет* его желание, никаким другим образом не осуществимое.

*ma non eran da ciò le proprie penne:
se non che la mia mente fu percossa
da un fulgore in che sua voglia venne*

но собственных крыльев для этого не доставало, / если бы в мой ум
не ударила / молния, в которой пришло то, чего он (мой ум) желал
(PAR. XXXIII, 139–141).

различимыми — совершенный круг и человеческий облик, *la nostra effige*, когда они к тому же одного цвета (иначе говоря, как человеческое «вписывается» в божественное — или: как божественное вписывается в человеческое⁸⁴), Данте не спрашивается. Тем не менее, он продолжает упорствовать, как тот злополучный геометр, который уже не раз появлялся у него и в поэме, и в трактатах. Данте узнаёт решение своей задачи, когда среди всех этих безуспешных умственных усилий его душу (или ум, *mente*) поразит внезапная молния.^{PAR. XXXIII, 141} Здесь исполнится всё то, чего он искал, — и здесь же иссякнет его способность поэтически повествовать, *l'alta fantasia*.

Сильная поэзия сообщает тому, что она упоминает, какую-то особую прочность — и этот упорный геометр уже не исчезнет из нашей памяти. Так что последним образом, в котором мы запомним Данте-повествователя и Данте-путешественника по трем царствам загробья, останется этот: Данте — геометр. Античный геометр с циркулем и линейкой.⁸⁵

Уму не принадлежит сила понять сверхразумное (его крыльев, его «перьев» для этого недостаточно) — но ему принадлежит желание. И молния отвечает на это желание, на *волю ума*.

84 Было бы слишком поверхностно сравнивать этот «вписанный в круг» образ человека у Данте со знаменитым рисунком Леонардо «Витрувианский человек», определяющим канонические пропорции мужского человеческого тела, или видеть в леонардовском рисунке продолжение мысли Данте. Этот леонардовский человек тоже сопоставлен одновременно с кругом и квадратом; с разведенными ногами и поднятыми по диагонали руками эта фигура вписывается в окружность, со сведенными ногами и раскинутыми по прямой руками она вписывается в квадрат. Но это совершенно другая мысль. Неразрешимость дантовского видения состоит в том, что он видит нечто такое, что *одновременно* есть круг и человеческий образ. (См. иллюстрацию в конце.)

85 Другой замечательный и незабываемый образ — портной, который совершенно неожиданно появляется на самой вершине небес, вернее, уже над небесами, и с которого, оказывается, нужно брать пример визионеру и рассказчику о видениях. О портном в конце предыдущей песни вспоминает св. Бернارد: хороший портной, когда шьет, знает, сколько у него ткани. И наша ткань отмерена: время, отведенное на твое видение, на исходе (*‘l tempo fugge che t’assonna*), так что не будем медлить (PAR. XXXII, 139–141). Будем знать, что на этот фестон (на эту деталь) нашей ткани не хватит.

Qual è l'geometra <...> tal era io

Как геометр, когда он <...> таким был я

PAR. XXXIII, 133–138

Несомненно, это правдивый автопортрет. Мы постоянно чувствуем присутствие геометрии в мысли Данте, в его повествовательной позиции, если можно так сказать: он, словами Блока, «числит» происходящее «с постоянством геометра». Мы чувствуем, как своим циркулем он промеривает землю и ее часовые пояса. Геометрия — в общем чертеже его девяти концентрических небес, в картине каждого из этих небес, в «общем плане» Таинственной Розы, в множестве разнообразных фигур, которые он встречает в небесах (по преимуществу кругов и сфер), в привычных упоминаниях квадрата (тетраэдра), полукруга, шестиугольника, треугольника (вот, к примеру, в качестве иллюстрации чего-то неоспоримого и общеизвестного, на месте нашего «Волга впадает в Каспийское море» — свойства треугольника: «как любому жителю земли ясно, что в треугольнике не может быть двух тупых углов» PAR. XVII, 14–15; или же, вновь в связи с треугольником: «можно ли вписать в полукруг треугольник, в котором не будет прямого угла?» PAR. XIII, 101–102).

С геометрических фигур начинается повествование «Рая»:

*Surge ai mortali per diverse foci
la lucerna del mondo; ma da quella,
che quattro cerchi giugne con tre croci,*

*con miglior corso e con migliore stella
esce congiunta*

Восходит для смертных из разных входов
светильник мира; но, восходя из этого,
который четыре круга соединяет тремя крестами,

по лучшему пути и с лучшей звездой
соединившись, он восходит

PAR. I, 37–41

Так Данте описывает путь солнца по небу в день весеннего равноденствия. Читатель должен представить в уме эту трудную астрономическую схему: земные круги горизонта, экватора, небесные орбиты равноденствия и эклиптики. Кресты

здесь представляют собой перпендикулярные друг к другу диаметры этих кругов; какие-то из перекадин этих крестов оказываются общими для нескольких кругов. Так первый раз появляется в «Комедии» фигура креста в круге (здесь и креста, и круга чисто умозрительных, «технических»).

План Таинственной Розы — амфитеатра со скамьями в полукруглых нишах (лепестках), как мы узнаем в последних песнях «Рая», тоже представляет собой круг, разбитый крестом перегородок или проходов на четыре сектора. Одна перекадина этого креста разбивает весь сонм святых, обитателей Розы, на людей Ветхого и Нового Завета, другая — на взрослых и младенцев.

Между двумя этими упоминаниями фигуры вписанного в круг креста в начале и в конце «Рая» — крестами отвлеченными, геометрическими — есть еще один «крест в круге», в самой середине кантики, в огненном Небе Марса (песни XIV–XVII). Это Крест-Распятие, священное знаменье, *il venerabil segno*. Он, как из звезд Галактики, малых и больших, собирается перед глазами Данте из рассыпанных по небу душ воинов-мучеников за веру: сначала созвездья душ собираются в два широких луча, а затем эти лучи, перекрещиваясь, образуют сверкающее «святое знаменье»:

*sì costellati facean nel profondo
Marte quei raggi il venerabil segno
che fan giunture di quadranti in tondo*
так, испещренные звездами, в глубине Марса
два луча образовали святое знаменье,
разбивающее круг на квадранты

PAR. XIV, 100–102

Но то самое поразительное в Кресте Марса, что Данте пытается передать словами, признаваясь при этом, что понять и даже описать происходящего он не может, что ничего похожего на это не видел и подобий ему не подберет: этот Крест «испускает (как сильный свет, как вспышку молнии) Христа», он «полюхает Христом»:

*ché quella croce lampeggiava Cristo,
sì ch'io non so trovare essempro degno*

ибо этот Крест полыхал Христом,
так, что я не могу найти этому достойных подобий

PAR. XIV, 104–105

Имя Христа названо, оно стоит в рифменной позиции — и потому оно неизбежно прозвучит три раза (у Данте имя Христа, *Cristo*, может рифмоваться только с собой). В следующей терцине появляется другой глагол, *balenare*: сверкать, вспыхивать. На этот раз не «Крест вспыхивает Христом», а сам Христос сверкает в белизне звездного Креста:

*ma chi prende sua croce e segue Cristo,
ancor mi scuserà ch'io lasso
vedendo in quell' albor balenar Cristo*

но тот, кто возьмет свой крест и последует за Христом,
извинит мне то, что я здесь опускаю,
когда увидит: в этой белизне сверкает Христос

PAR. XIV, 106–108

Комментаторы соглашаются в том, что речь здесь не идет о фигуре распятого Христа. Крест в небесах, составленный из маленьких светил и созвездий — душ мучеников за веру, излучает Христа как свою сумму, как свою общую энергию, как то, что движет и соединяет эти звезды-души. Мы не должны воображать здесь реального человеческого облика. И, тем не менее, это сверкание воспринимается как человеческая личность и именуется Христом. Вспышка некоего сверхъяркого света, подобного молнии, — и не на Кресте, а из него и в нем, во всем множестве подвижных белых звезд, составляющих этот Крест. (Напомним, Данте сравнивает их движение вдоль перекладин Креста с движением частиц пыли в солнечном луче, проникающем в щель солнцезащитной занавеси.) Эти души-сферы поют, и из их пений складывается единая «мелодия Креста» (такая прекрасная, что Данте признается, что ничего в жизни он так не любил — забывая, таким образом, о любви к Беатриче!). Таким же образом, можно предположить, из всех их световых движений складывается единый ослепительный, без очертаний, Христос: сияние, яркое, как молния.

Некоторые комментаторы, впрочем, предполагают, что речь идет не только о вспышке света, но и о своего рода «излучении» реального облика: в центре Креста, в средокрестии,

полагают они, на пересечении его перекладин может размещаться маленький образ-медальон Христа, как это изображается в апсиде равеннского Сант Аполлинарио ин Классе. Вопреки словам самого Данте (о том, что он не найдет подобий этому Кресту, полыхающему Христом), исследователи и комментаторы сходятся в том, что этот образ мог быть вдохновлен знаменитым равеннским изображением. Я думаю, что это предположение об изображении Христа в центре «святого знамения» — скорее домысел: неопишемое явление становится как будто более понятным. Но Данте не дает ни малейшего намека на присутствие какого-либо изображения в своем кресте из двух лучей, испещренных звездами.

Мы не забудем уникального Креста Сант Аполлинарио ин Классе и еще вернемся к нему. Можно, наконец, признаться: к нему мы и идем долгим путем наших размышлений, и подошли уже довольно близко. Но тут я не могу согласиться с толкователями и комментаторами. Дантовский Крест в Небе Марса действительно может быть связан с крестами равеннских мозаик. Быть может, он похож на *все* эти кресты.

Напомним, распятой фигуры на них никогда не изображается, это всегда *Signum gloriae*, драгоценный, украшенный самоцветами крест, *la croce gemmata*; именно так, как *preziosa gioia*, драгоценное ювелирное изделие, крест описан в Пятнадцатой песни: Данте обращается к своему предку, Каччагвиде:

*Ben supplico io a te, vivo topazio
che questa gioia preziosa ingemmi*
Умоляю тебя, живой топаз,
вправленный в эту дивную драгоценность

PAR. XV, 85–86

Заметим: Крест этой песни, как почти все кресты на мозаиках Равенны, вписан в круг и «разбивает круг на квадранты»⁸⁶ (Марс у Данте представляет собой как бы круглую нишу, во-

⁸⁶ Нужно отметить, что полностью, всеми четырьмя концами, в круг вписывается равносторонний греческий крест, а равеннские кресты — римские, удлиненные. Так что между концами поперечной перекладины и окружностью остается некоторый промежуток. Греческий крест, крепко вписанный в круг (в куполе Мавзолея Теодориха или на саркофагах), запоминается как исключение.

гнутую полусферу: «в глубине Марса»). Но, если выбирать из равенских крестов, я бы в качестве «прообраза» этого дантовского креста скорее выбрала крест в куполе Мавзолея Галлы Плацидии: сверкающий и вписанный в круги таких же сверкающих и почти подвижных⁸⁷ звезд в глубоком ночном небе — так, что этот крест как будто складывается из них, выходит из этого движения звезд. В центре этого креста нет человеческого изображения, как нет его и в том украшенном кресте, *croce gemmata*, который держат ангелы на триумфальной арке Сан Витале, как в Кресте на Престоле уготованном в Баптистерии, как в кресте Архиепископской капеллы... Каждый из этих Крестов, Крестов Распятия, «полюхает Христом». Тема мученичества — важная тема Мавзолея Галлы Плацидии (мы уже говорили о необыкновенном изображении мученичества св. Лаврентия). А в Сант Аполлинарио совсем иная тема: Преображение.

Итак, это первая епифания Христа в дантовском «Раю». Христос является, повторим, как сильнейшая, ослепительная вспышка света, вне форм и очертаний, как энергия, как сумма многих действий — или как цель, целевая причина этих действий. И, хотя ничего напоминающего человеческую плоть здесь не названо, речь вне всякого сомнения идет о Христе, принявшем плоть: о Том, кто был на Кресте.

Вторая епифания «Рая» происходит в последнем из «человеческих» небес (выше него только Небо Ангелов): в Небе Неподвижных звезд, или Тверди небесной (*Firmamentum*). Это Двадцать третья песнь «Рая». Если в огненном Небе Марса есть нечто от поля битвы, то здесь, в Небе Неподвижных звезд — триумф после победы в некоем великом сражении.⁸⁸

⁸⁷ Ближе к Кресту звезды расположены в шести правильных концентрических кругах, а начиная с седьмого круга из-за тонких смещений между ними начинают вырисовываться как бы лепестки, образованные скрещенными дугами, которые в зрении возникают и пропадают, и тем создают впечатление подвижности. Андре Фроссар предположил, что здесь Данте могла быть внушена идея его Таинственной Розы (Frossard A. Op. cit. P. 34).

⁸⁸ Образ военного триумфа, наподобие императорских в Риме и Византии, хорошо знаком нам по литургии, с древнейших времен сохранившей этот образ Победы. Небо Неподвижных звезд принадлежит Торжествующей Церкви, *Ecclesia triumphans*.

*e B atrice disse: «Ecco le schiere
del tr unfo di Cristo e tutto 'l frutto
ricolto del girar di queste spere»*

и Беатриче сказала: «Вот воинства
Христа-победителя, и весь урожай,
собранный от кружения этих сфер»⁸⁹

PAR. XXIII, 19–21

Второе в «Раю» явление Христа не менее неопишимо, чем первое; оно тоже лишено очертаний и не схватываемо понятиями. Среди множества ярких светильников-звезд восходит, как земное солнце, некое светило, превосходящее своей величиной и светоносностью все эти звезды, отражающие его свет (по астрономическим представлениям дантовской эпохи, все звезды светят отраженным светом Солнца). И сквозь сияние этого солнца просвечивает нечто (или некто), еще более сверкающее, чем само солнце и уже совершенно невыносимое для глаз Данте. Данте называет это видение блистающей субстанцией, *la lucente sustanza* (можно перевести также: сущность, существо). Ближе, чем это ускользающее во многие возможные переводы слово из философского словаря — *sustanza*, к образу видения нас ничто не приводит.

*e per la viva luce transparea
la lucente sustanza tanto chiara
nel viso mio, che non la sostenea*

и сквозь живой свет различалась
блистающая субстанция, настолько светлая
для моих глаз, что они ее не вынесли

PAR. XXIII, 31–33

Беатриче объясняет Данте то, что он увидел и на чем не может удержать взгляд. Однако имени (в отличие от первой эпифании) она при этом не называет:

⁸⁹ За вторым (после воинств) описанием святых стоит общая идея, которой постоянно следует Данте: звезды — рабочий инструмент Творца (в других случаях они — печати, которые Он накладывает на воск материи; здесь они — зернохранилища); из них сеются на землю семена душ: эти семена вырастают и приносят «плоды земли», святых. Рядом с образом Христа Победителя в двух этих строках возникает и образ Христа Сеятеля.

«*Quel che ti sobranza
è virtù da cui nulla si ripara.*

*Quivi è la sapienza e la possanza
ch'aprì le strade tra 'l cielo e la terra,
onde fu già sì lunga disianza»*

«Тот, кто над тобой одержал верх,
мощь, перед которой ничто не устоит.

В нем та премудрость и та сила,
которая открыла пути между небом и землей,
о чем так долго тосковали»⁹⁰

PAR. XXIII, 35–39

Узнав цитату из ап. Павла,⁹¹ Данте легко дополнит ее именем. Это Христос, сверкающий сквозь сияющее Солнце.

La lucente sustanza, блистающая субстанция (в переводе М. Лозинского «сущность световая»), мощь, сила, премудрость... Изю всех этих именовании никак не складывается человеческая фигура.

М. Лозинский в комментарии поясняет: «„Сущность световая“ — Божественное существо Христа, сквозящее в живом свечении мистического Солнца».⁹²

Но А.М. Кьяваччи Леонарди уверенно комментирует: «*la lucente sustanza* — Христос в прославленном (*glorioso*) теле».⁹³

Два эти толкования, как будто противоположные (о воплощенном Христе идет речь — или о Его предвечном божестве?), в действительности говорят об одном. Христос, являющийся в образе *блистающей субстанции*, которой человеческий взгляд Данте не выдерживает, — Христос Преображения: Христос — человек во плоти, когда в нем перед потрясенными учениками открывается слава Божества (вспомним белые *блистающие* одежды, в которых его вдруг видят ученики, Мк. 9, 3; Лк. 9, 29

⁹⁰ Данте постоянно подчеркивает этот момент: явление Христа отвечает на долгое ожидание и тоску человечества по той связи Неба и Земли, которая прервалась после грехопадения.

⁹¹ «Проповедуем {...} Христа, Божию силу и Божию премудрость» (1 Кор. 1, 23–24).

⁹² Мир Данте. Том первый. Божественная комедия. М.: Терра — Книжный клуб, 2002. С. 665.

⁹³ *La Divina Commedia. Paradiso*. P. 635.

и его «лицо, просиявшее, как *Солнце*»^{МФ. 17, 2}). Но здесь мы можем вспомнить еще один образ: из пророчества царя Соломона об общем телесном воскресении в Четырнадцатой песни «Рая». Каким образом сквозь предельно сильный свет может быть видно что-то еще? Оно будет видимо, если его свет еще сильнее. Воскресшее тело, говорит царь Соломон, останется видимым в том сиянии и пламени славы, которые его окружают, поскольку оно своим светом превосходит силу их света, как раскаленный уголь ярче пламени, которое он испускает, и потому он остается видим сквозь него^{PAR. XIV, 37–60}.⁹⁴ Подобным образом здесь воплощенность Христа, явленная как *блистающая субстанция*, видна сквозь *солнце* его божества. Так у Данте в этой епифании открывается связь Преображения Христова и общего воскресения во плоти.

И в первой, и во второй епифании Христа нет ничего, отсылающего к человеческому облику, к *nostra effigie* последнего видения — но и к геометрии это *полыхание* и эту *блистающую сквозь солнце субстанцию* не отнесешь. Своим резким динамизмом и графической неопределимостью эти видения если и не нарушают геометрию Рая, то усложняют ее. Это не геометрические, а световые фигуры. В них как будто скрыт разряд молнии. В них молниенная природа, так можно сказать.

Выше Неба Неподвижных звезд только Кристаллическое Небо, Небо Ангелов. Здесь бесплотность райских небес достигает апогея. Человеческих душ, ожидающих соединения с плотью, здесь уже нет. Только ангелы, все девять их чинов, триады, по Дионисию⁹⁵: девять световых, пламенных концентрических кругов, которые вращаются вокруг ослепляющей и бесконечно малой (вообще говоря, за пределами измеримости, вне метрики) Точки. Сначала Данте неожиданно для себя

⁹⁴ См. мой перевод этих стихов: Перевести Данте. С. 108–109.

⁹⁵ Еще в «Пире» Данте следовал Григорию Великому, у которого схема небесной иерархии расходилась с Ареопагитом (CONV. II, 5, 6). Здесь он прямо удостоверяется в правоте Дионисия и (устаами Беатриче) замечает, что Григорий и сам, попав на небеса, улыбнулся своей ошибке:

*onde, sì tosto come li occhi aperse
in questo ciel, di sé medesimo rise*

так что, как только открыл глаза в этом небе, /сам над собой усмехнулся (PAR. XXVIII, 134–135).

видит, как эта световая точка загорается в зеркалах глаз Беатриче (так в «Раю» обычно смягчается для него свет, невыносимый для его глаз) — и, уже обернувшись, он убеждается: то, что в этих зеркалах отражается, совпадает со своим отражением, как нота мелодии совпадает со своим местом в ее ритме. Беатриче объясняет ему, что он видит:

*Da quel punto
dipende il cielo e tutta la natura*

От этой точки
зависит небо и вся природа

PAR. XXVIII, 41–42

Объясняя, Беатриче цитирует «Метафизику» Аристотеля в изложении Фомы Аквинского. Чем ближе к этой Точке, тем быстрее вращение ангельских кругов (так что огненный круг Херувимов как будто уже обгоняет быстрейшее из Небес, то есть свое Небо Ангелов ^{PAR. XXVIII, 25–27}) и тем больше они стремятся уподобиться Точке.

Естественно, что в этом небе Данте видит исключительно геометрические фигуры: больше того, здесь из объяснений Беатриче он узнает законы небесной геометрии, не совпадающие с привычками земного ума. Если в земной реальности большее вмещает в себя меньшее, то здесь прямо наоборот. Точка, у которой вообще нет размера (она неизмеримо меньше самого наименьшего) — вот она-то и вмещает всё. Так же и меньший круг, горящий вокруг нее, вмещает в себя последующий, больший, и так далее. Не величина сама по себе, а близость к Точке определяет «силу», *virtute*, каждой фигуры.

*Non altrimenti il trïumfo che lude
sempre dintorno al punto che mi vinse
parendo inchiuso da quel ch'elli 'nchiude
a poco a poco al mio veder si stinse*

Не иначе⁹⁶ эти сонмы, которые ликуют
вечно вокруг той точки, что меня победила,
как будто вписанная в то, что она вписывает,

постепенно гасли в моих глазах

PAR. XXX, 10–13

Форма, как не раз говорит Данте, — это то, чем творение подобно Творцу. Но здесь мы узнаем, что форма вселенной, *essempulare*, в действительности зеркальна своему образцу, *essemplo*, головокружительной геометрии Перводвигателя или, словами Данте, «узлу, слишком туго затянутому» для человеческих пальцев.

В двух песнях Кристаллического Неба, последнего из девяти небес «Рая», мы не простимся с геометрией. Она встретит нас и Эмпирее, в Таинственной Розе — вплоть до тех трех окружностей разного цвета, в образе которых является Троица в последней песни. Данте, как мы уже говорили, остается геометром вплоть до того момента, когда в ум его ударит молния. Впрочем, возможно, что и у молнии есть свое геометрическое место. Геометрия остается языком, на котором уместнее всего говорить о невещественном и совершенном.

Ego tanquam centrum circuli, cui simili modo se habent circumferentiae partes; tu autem non sic. «Я центр круга, от коего равным образом отстоят все части окружности; ты же не таков». Так в «Новой Жизни» на торжественной латыни Амор, явившийся Данте в сновидении, объявляет причину своего плача.^{VN, XII} Разъяснять эти «темные слова», звучащие, как оракул, он отказывается — и уже «простонародной речью» дает Данте советы и приказания. Здесь, еще задолго до «Божественной Комедии», появляется один из основных символов «Рая». Точнее, два символа — но связанных между собой: круг и точка, причем точка не сама по себе, а точка как центр круга. Мы только что обсуждали Точку, окруженную девятью ангельскими кругами в Кристаллическом Небе. В эту концентрическую систему помещены все небеса. Так построен централизованный космос «Рая», который держится и движется притяжением к центру (любовью к нему).

Но не только это: круговую форму имеет познание. Узнать истину — значит попасть в центр круга, как Фома Аквинский объясняет Данте в Небе Солнца. Двух центров у круга быть не может, так что мнение, не попадающее в центр, неистинно. В Небе Солнца Беатриче и Данте оказываются в центре,

96 Не иначе, чем звезды на заре: в предыдущих стихах речь идет о том, как они гаснут с восходом зари, и первыми гаснут самые прекрасные.

вокруг которого кружат — в противоположных направлениях — два хоровода святых мудрецов всех времен. Причем самой яркой звездой среди них оказывается царь Соломон.⁹⁷ К тому моменту, когда Данте и Беатриче покидают Небо Мудрости, в нем начинает собираться и третий, совсем непроясненный круг. Можно предположить, что это мудрецы будущих веков.

Круги орбит (вечные колеса, святые круги, мельницы); сферы душ (световые излучения душ шаровидны, сферичны; иногда Данте называет их *speruli*, сферочки, шарики); кружения вокруг собственной оси наподобие волчка, и вокруг чего-то или кого-то еще; круги в форме хороводов, гирлянд и венцов; круговые мелодии — *melodia circolata*; круглые ниши — планеты; дуги; круглые арки... Весь зрительный мир «Рая» наполнен кругами и окружностями; все они движутся и иногда пересекаются.

Излишне напоминать, что круг или сфера — образ совершенной гармонии, покоя, самодостаточности, бесконечного, вечности: образ божественного. Образ, общий для языческой античности и для христианского богословия. Когда Данте обретает новое зрение в Эмпирее, испив глазами из реки света, первое изменение всего, что он видит, состоит в том, что на месте прямой линии оказывается круг; линейная протяженность скругляется:

*e sì come di lei bevve la gronda
de le palpebre mie, così mi parve
di sua lunghezza divenuta tonda*

и как только из нее (реки света) испили края
моих век, я увидел,
что ее длина стала кругом

PAR. XXX, 88–90

Круг в дантовском «Раю» — это еще и гармония света и пламени, иначе — мира и жара (рвения). Живой смертный человек не может достичь этой формы, он никогда не станет кругом и центром круга (как Данте предупреждали еще в «Новой Жизни»); в нем — о чем Данте постоянно скорбит, созерцая

⁹⁷ Кстати, это еще одна из новостей, которые Данте должен передать на землю, где не уверены в том, обрел ли спасение автор «Песни Песней».

«правильность» (*è sì iguali*) святых душ — есть неуравновешенность, дисгармоничность:

*ond'io, che son mortal, mi sento in questa
disagguglianza*

я же, смертный, чувствую себя в этой
неравновесности

PAR. XV, 82–83

Данте по-разному называет два начала, которые не приведены в смертном человеке в равновесие относительно центра: или это разум (*argomento*) и воля (*voglia*); или же это чувство (*l'affetto*) и ум (*l' senno*); или же это два рода воли (желания): *disio* и *velle* (абсолютная воля и воля, обусловленная различными обстоятельствами и страстями: речь об этом идет в связи с судьбой Пиккарды, которую насильно, «не по ее воле» заставили оставить монашеский обет, — см. об этом долгую дискуссию в PAR. IV, 67–87).⁹⁸ Кажется, что в дантовском случае именно конфликт двух волей⁹⁹ был главным препятствием, не допускающим его к безупречной центрированности круга. Во всяком случае, в последнем трехстишии «Комедии» он называет именно эти два начала: это их в нем в конце концов приводит в строй любовь, которая направляет их, как ровно крутящееся колесо:

98 Абсолютную волю нельзя изменить извне: она выпрямится, как огонь, как только утихнет ветер внешнего насилия, пытающийся ее пригнуть. Образец полного действия абсолютной воли, когда ей в человеке не противодействует его же воля обусловленная (в данном случае — воля избежать страдания), — святой Лаврентий, Сан Лоренцо, римский мученик времен гонений имп. Валериана (258 г.). Огненная природа его воли, радостно торопящей его к свидетельству, с необычайной силой видна на мозаике Мавзолея Галлы Платидии (см. об этом выше). Но, горестно замечает Данте,

ma così salda voglia è troppo rada

Но такая цельная воля — слишком большая редкость (PAR. IV, 87).

99 М.Л. Лозинский нашел хорошее соответствие для этой сложно контрастной пары — страсть и воля (естественно, если полностью вычесть из «страсти» то отрицательное значение, которое она несет в аскетической традиции):

Но страсть и волю мне уже стремил,
Как если колесу дан ровный ход,

Любовь, что движет солнце и светила
(Мир Данте. С. 528).

*ma già volgeva il mio disio e 'l velle,
sì come rota ch'igualmente è mossa
l'amor che move il sole e l'altre stelle*

но уже вращало мое желание и волю,
как колесо, которое ровно запущено,
любовь, которая движет солнце и другие светила

PAR. XXXIII, 143–145

Но это его новое состояние — уже за пределами повествования «Комедии».

Самое гармоничное, чего может достичь смертный человек, в традиционных геометрических символах выражается квадратом (тетрагоном) или кубом. Фигура устойчивости в земных злосчастиях, в игре фортуны — и готовности ко всему. Так эту фигуру толковали Аристотель и Фома Аквинский. Такую устойчивость, полагает Данте, сообщают человеку мужество и чистая совесть. Это внутренняя сила, добродетель (*virtute*). В том, что сам он достиг этой устойчивости, Данте уверен и говорит об этом не раз, всегда очень сильными стихами, ввиду многочисленных предсказаний об ожидающих его бедах. Впервые еще в Аду своему учителю Брунетто Латини^{INF. XV, 91–96} — и теперь здесь, в Раю, прося, чтобы Каччагвида окончательно открыл ему то, что его ждет, истолковал мрачные предсказания, которые ему пришлось слышать от своих собеседников в Аду и в Чистилище:

*dette mi fuor di mia vita futura
parole gravi, avvegna ch'io mi senta
ben tetragono ai colpi di ventura*

мне были сказаны о моем грядущем
тяжелые слова, чтобы я себя ощущал
настоящим квадратом перед ударами бедствий

PAR. XVII, 22–24

Не здесь ли источник этой его постоянной темы квадратуры круга? Однако, пытаясь разгадать свое видение, Данте думает о человеке не в геометрическом образе квадрата. Это совершенно очевидно из его слов о «нашем обличии», вписанном в круг божества, об их немыслимом совпадении. Продолжим цитату, с которой мы начали, — о геометре:

*tal era io a quella vista nova:
veder voleva come si convenne
l'imago al cerchio e come vi s'indova*

таким (как тот геометр) был я перед этим небывалым

видением:

я хотел понять, как сходится
этот образ с кругом и как он в нем вмещается

PAR. XXXIII, 136–138

Здесь Данте говорит уже не о «нашем облиии» *effige*, а об «образе», «изображении», *imago* — но, несомненно, это никак не тетрагон!

Мы говорили о том, что чем выше поднимается Данте, тем бесплотнее и геометричнее становится световой мир райских небес. Но при вступлении в Эмпирей, уже наднебесную сферу, всё резко меняется. Здесь уже мир Промысла Божия: здесь всё предстает таким, как оно было задумано и каким станет после завершения истории (после Страшного Суда и общего воскресения). Это песни XXX–XXXIII. Здесь «нефигуративная живопись» сменяется «фигуративной». На месте сверкающих орбит и сфер появляется весенний пейзаж с рекой и травами, пчелами и цветами, и даже медом. Как на земле — с той разницей, что цветы и травы и всё природное стало нетленным и как будто сложенным из драгоценных камней, топазов и рубинов. Очень быстро, правда, этот вешний луг, и берег, и река исчезнут, как маска, закрывающая лицо, — и окрепшее зрение Данте увидит на их месте Таинственную Розу, собрание святых всех времен в белых одеяниях, сидящих в круглом амфитеатре вокруг желтой сердцевины, как бы рядами лепестков, уходящими вверх. Здесь-то Данте наконец увидит то, чего он так страстно хотел всё время своего небесного странствия: лица и облики людей.

Vedēa visi...

Я видел лица...

PAR. XXXI, 49

В этом «я видел» звучит невероятный восторг — и отзвук пророческих книг: «И видел я...», «и видел я...».

Больше того: и мы что-то видим. Мы видим, как эти облики становятся всё более и более конкретными. Вначале

Данте говорит скорее о проявлениях этих лиц: сияющее благоволение, живая любовь (*vivace carità*), улыбающаяся красота (*ridere una bellezza*, это о Богородице), играющее веселье (*esser giocondo*)... Он как будто сквозь сияние еще не слишком отчетливо их может рассмотреть. Но «обыкновенное человеческое» в их чертах становится всё более значительным. Знак этого, я думаю, — воспоминание о «нашей Веронике» и о словах пилигрима из дальней глуши, который пришел, чтобы увидеть нерукотворный образ и утолить свой давний голод:

*«Segnor mio Iesù Cristo, Dio verace,
or fu sì fatta la sembianza vostra?»*

«Господи мой Иисусе Христе, Боже истинный,
так вот каким было ваше лицо?»

PAR. XXXI, 107–108

Но особенно яркой «человечностью», подчеркнутой семейственностью отмечены в конце Тридцать второй песни образы Богородицы и Анны.

Анна, сидящая рядом с апостолом Петром, любит свою дочь, Царицей ангелов, как это делают земные матери: она просто не может отвести от нее глаз — даже когда вместе со всеми поет Осанну.^{PAR. XXXII, 133–135}

О Богородице же святой Бернард говорит с такой неожиданной простотой — и в таком повороте — что, мне кажется, нигде кроме как у Данте мы такого не встретим:

*Riguarda omai ne la faccia che a Cristo
più si somiglia, ché la sua chiarezza
sola ti può disporre a veder Cristo*

Посмотри же на лицо, которое на Христа
похоже больше всех (лиц), чтобы его свет —
и только он — приготовил тебя к тому, чтобы увидеть Христа

PAR. XXXII, 85–87

Похоже больше, чем у кого-нибудь еще из людей — просто потому, что это то сходство, которое возможно между чертами матери и ее родного сына! И Данте повторит изумившие его слова Бернарда о *сходстве* Марии и Христа:

né mi mostrò di Dio tanto sembiente

ничего я не видел настолько похожего на Бога

PAR. XXXII, 93

Заметим, однако: в дантовском стихе говорится уже не о сходстве Богородицы с Христом, ее сыном первенцем, а о сходстве с Богом! Как можно говорить о сходстве человека во плоти (а Мария и в небесах остается человеком во плоти)¹⁰⁰ с Богом? Незаметным для себя образом Данте, созерцая Богородицу, видит в ней сходство с тем самым «обликом в круге», который он вскоре будет разгадывать.

Сцену вечного Благовещения, которая следует за этим, св. Бернард комментирует Данте именно в этом аспекте: Гавриил возвещает момент, когда Сын Божий принимает на себя бремя нашего тела:

*perch' elli è quelli che portò la palma
giuso a Maria, quando 'l Figliuol di Dio
carcar si volse de la nostra salma*

ибо он — тот, кто принес пальмовую ветвь
вниз, Марии, когда Сын Божий
изволил обременить себя нашим телом

PAR. XXXII, 112–114

Caricare — нагрузить, навьючить, обременить — глагол, говорящий о большом усилии и реальной тяжести, которая принимается, грузится на себя в Воплощении; да и слово *salma*, тело — тяжелое слово; это не *corpo*; словом *salma* обычно называют тело, уже покинутое душой.

Так в Небесной Розе, почти исподволь (потому что всего этого можно и не заметить в общем ходе рассказа), от лица к лицу, всё более «вочеловеченному», Данте готовится к тому, чтобы увидеть то, что составляло главное желание его небесного странствия — увидеть воплощенного Бога, как он об этом сказал в самом начале «Рая»: увидеть воочью то, что на земле он принимает на веру как *ver primo*, как аксиому.

*il disio
di veder quella essenza in che si vede
come nostra natura e Dio s'unio*

¹⁰⁰ Данте разделяет верование, в его годы еще не ставшее догматическим, о том, что Богородица взята в небеса во плоти.

желание

увидеть эту сущность, в которой видно,
как наша природа соединяется с Богом

PAR. II, 40–42

Иначе говоря, Данте хочет ни больше ни меньше, как увидеть воочию то, о чем говорит халкидонский догмат: ту сущность (*essenza* — опять, как в случае с *sustanza*, малопереводимое философское слово), которая есть одновременно «совершенный Бог и совершенный человек». И ему дается увидеть это в геометрическом образе.

Рассмотрев в едином свете три разноцветные окружности¹⁰¹ и в одну из них, вторую, всматриваясь с последним напряжением зрения (этот момент представляет собой последний и самый болезненный эпизод в его «битве со светом»), Данте видит:

*dentro da sé, del suo colore stesso,
mi parve pinta de la nostra effige
per che 'l mio viso in lei tutto era messo*
внутри нее, тем же цветом
изображенное, мне явилось наше обличие,
так что всё мое зрение ушло в него

PAR. XXXIII, 130–132

Данте видит в Боге-круге человеческое («наше») обличие (и напрасно, я думаю, гадать: видит он лицо или всю фигуру: речь идет о *полном присутствии* человека, вписанного в круг и почему-то различимого внутри того же цвета). В каком-то смысле он видит самого себя внутри Бога.

Сравните с первой строкой поэмы:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
В середине пути нашей жизни

INF. I, 1

Нашей жизни — человеческой, земной, общей для всех: это обычное значение слова *наш* у Данте. Но это значит и *мой*: в середине *моей* жизни.

¹⁰¹ Кстати, Данте ни слова не говорит о цвете каждого из этих кругов.

И, наконец, раскроем карты. Это не больше, чем моя гипотеза, — но с тех пор, как я впервые вошла в базилику Сант Аполлинарио ин Классе, я не могу не думать, что последнее видение Данте (видение *нашего образа* в круге) связано с мозаикой в апсиде этого храма. Прежде всего из-за круга (впрочем, его можно видеть и как сферу). Лазурный (или сапфировый: это зависит от часа дня и погоды) круг, полный серебряных и золотых звезд, обведенный глухо-багряным обручем, с золотым украшенным самоцветами крестом внутри. Этот круг расположен так, что пересекает границу золотого неба и широкого зеленого луга; на луг от него падает узкая бледно-золотистая тень. Так видит первый взгляд, дальше мы увидим больше — но именно это, первое, поражает так, что тебе кажется, что не ты, а кто-то другой это видит. Почему-то сразу понятно, что будь этот круг чуть меньше или чуть больше, будь он помещен в конхе чуть выше или чуть ниже, ничего бы не произошло. Только так этот зрительный образ попадает в самый центр восприятия. И, видимо, тебе самому этот центр не был известен. Этот образ обращается к чему-то неизвестному в тебе. Хочется обернуться: кто же это на твоём месте? Кто-то бесконечно достойный. Кто может видеть... Как это назвать, то, что он может видеть, а ты нет? Не бессмертное: навеки живое. Зримое, которое смотрит прямо в зрение и глубже. Оно как будто знает, что внутри для него всегда было приготовлено место.

Данте в «Раю» постоянно просит поверить и простить, что он не может передать словами то, что происходит перед ним и с ним (филологи называют это «топосом невыразимости», но это не топос, а простая фактическая правда). Я тем более не могу передать словами то, что происходит в Сант Аполлинарио: слов у меня меньше, и слова скучнее. Скажу, как Данте говорит в таких случаях: вот окажетесь здесь и тогда сами увидите, что это правда.

Отвлечемся на некоторые сведения. Базилика посвящена святому мученику Аполлинарию, первому епископу Равенны, первому ее мученику, уроженцу Антиохии, сподвижнику апостола Петра, который его и направил в Равенну из Рима. Здесь Аполлинарий основал общину, претерпел многие гонения и умер мученической смертью в порту Классе 23 июля

75 года при императоре Веспасиане. Базилика построена над его могилой (после обретения мощей) и освящена в 549 году. Аполлинарий в епископском облачении изображен в алтарной апсиде; его руки воздеты, как во время богослужения, когда священник обращается лицом к пастве и призывает ее к молитве: по обе стороны от него стоят в ряд по шесть белых овец, это его паства. Стоят они на отраднейшей зелени («на месте злачне, тамо всели мя» ^{пс. 22, 2}); между овцами — кусты с белыми цветами.

Однако, как ни странно, это не первое, что мы видим, входя в базилику. Фигуру Аполлинария и его овец мы видим уже вторым взглядом. Огромный лазурный круг с крестом внутри над широким зеленым лугом в золотом (по-равеннски золотом, то есть пестром, вспыхивающем и глохнущем¹⁰²) небе — вот что видно первым. И вся целиком эта невероятная — во всю ширину центрального нефа — чаша конхи, вогнутая и переполненная светом. Этот необычайный свет прекраснее, чем «простой» дневной свет — и вместе с тем, похож на него. Этот свет — как вино, в которое превратили чистую воду живого дневного света.

Итак, епископ и его паства стоят по низу этой чаши, центр действия явно не в них, они включены в сюжет, который мы *постепенно узнаем* как Преображение. Почему постепенно узнаем? Потому что такой иконографии Преображения в христианском мире *больше нет*.¹⁰³ Мы начинаем узнавать этот сюжет по двум белым фигурам, летящим в небе, с двух сторон круга с крестом; над ними надписано «Моисей» и «Илия». Явление Моисея и Илии — единственная подробность из еван-

102 В связи со светом и цветом равеннской мозаики хочется вспомнить любимый дантовский глагол *tremolare*, трепетать, мерцать, дрожать. Он говорит это о свете, о воде, о листьях. Каждый раз, когда у него появляется это *tremolo*, нужно ждать какого-то особого события.

103 В своей «Истории христианского искусства в Италии» Т.Вердон говорит о реконструкции подобной композиции Преображения в апсиде несохранившейся Новой базилики в Чимитиле, построенной епископом Павлином (начало V века), и о том, что, по преданию, такой была изначально мозаика апсиды в латеранском Сан Джованни при папе Сильвестре, в IV веке — иначе говоря, в первом константиновском храме Рима! (Verdon T. Op. cit. P.123). Схему реконструкции апсиды в Чимитиле см. там же, p. 90, fig.82.

гельских повествований о Преображении, которая здесь прямо изображается. Узнав Моисея и Илию, мы уже понимаем, что три белых овцы в зелени луга у подножия круга с крестом, две с одной стороны и одна с другой, — это три ученика, которых Христос взял с собой на гору. И горы никакой здесь нет: линия между небом и землей вогнутая. Нет ничего из того, что мы привыкли видеть в иконографии Преображения с самых ранних времен (как в монастыре св. Екатерины на Синае, изображение, современное равеннскому): нет Христа в белых одеждах и в мандорле, нет трех фигур учеников, поверженных ужасом... Только лазурный круг, о котором в евангельском рассказе ничего не говорится. В белоснежных одеждах и с ликом, блистающим, как солнце, беседуя с Моисеем и Илией, Христос в этом повествовании не покидает человеческого облика. Пока некое облако не покрывает происходящее и ученики погружаются в сон. Лазурный круг с крестом — никоим образом не облако.

А что делает этот круг: парит над землей? Нет. Он бросает, как мы уже сказали, световую тень на землю. Значит, он стоит на ней? Тоже нет. При этом он явно в каком-то другом измерении, чем луг и небо. Он не выше их, и не глубже: он *ближе*, чем они. Он *приближается* к нам, отрываясь сразу и от неба, и от земли, и от Аполлинария с его белым стадом.

Это его приближение (приближение как его сущность) особенно очевидно зрению в начале пути, у входа. Издали он поражает больше. От него невозможно оторваться. Он видится почти в центре этой чаши. Центр креста, его средокрестие не совпадает с центром круга: он повыше. Кажется, здесь заключена какая-то необычайная геометрическая тонкость. Геометры, вероятно, рассчитали бы эту удивительную композицию. Простор огромной и светлой базилики под темным деревянным потолком ничем не мешает взгляду и шагу вперед. Почему первый апостол и мученик Равенны включен в сюжет Преображения, можно только гадать.

С движением к алтарю, с приближением к апсиде круг с крестом как будто перемещается вверх — и теперь уже центром изображения оказывается епископ Аполлинарий. Теперь мы можем разглядеть и золотых пчел на его облачении, и все чудеса зеленого луга, камни, и цветы, и деревья, и птиц и даже безумного попугая на отломанной ветке в золоте неба.

Мы видим, что дуги узких облаков в апокалиптическом небе над головами Илии и Моисея похожи на рыб. Если мы попробуем сосчитать (но это уже сделали за нас), то узнаем, что звезд в круге 99. Это что-то значит, но Равенна совсем не требует от нас расшифровки всех символов и эмблем. Можно не отвлекаться от зрения. Крест, строго говоря, не вписан в круг: его концы не касаются окружности; он свободно парит в этом круге-шаре и в промежутках между его концами и окружностью вписаны буквы. Две буквы по краям боковин креста, альфа и омега. Греческая надпись *ἰηϋς* — любимый раннехристианский акроним, над верхним концом креста и латинская надпись *salus mundi* — под нижним. Прочитав эти надписи сверху вниз и слева направо, мы получим фразу целиком: «Иисус Христос Сын Божий Господь: спасение миру, начало и конец». И далеко не сразу — а когда кому позволит его зрение — увидим, что в месте пересечения перекладин креста помещен маленький медальон с ликом Христа. Он меньше любой из звезд на лазури круга (а каждая звезда в шесть лучей и вполне может быть увидена как хрисмон¹⁰⁴).

Так вот, самое удивительное, что я хотела бы сказать об этом круге с крестом и чего, как Данте, описывающий свое видение, я не могу ни объяснить, ни сравнить с чем-то еще, — это ясное переживание *человеческого* присутствия в круге с крестом. Оно совсем не связано с изображением в медальоне. И оно сильнее, чем если бы в конхе прямо была изображена человеческая фигура. Человеческая фигура и даже лик не обращалась бы к нам так прямо, как этот лазурный круг.

Можно предположить, что это удивительное, «оптически не подтвержденное» присутствие человека в лазурном круге с крестом связано с каким-то необычайным геометрическим решением всей базилики и апсиды в ней, и конхи в апсиде, и круга в конхе, и отношений ширины дуги конхи и ширины поперечной перекладины креста в круге.

¹⁰⁴ Хрисмон — монограмма из двух первых букв греческого имени Христа: Х и Р.

Вот из-за всего этого в Сант Аполлинарио я и думаю о последней дантовской загадке совмещения лица и круга. Она здесь. Крест в круге (или круг с крестом) «излучает» Христа — и, вместе с ним, излучает человека. Преображение понимают прежде всего как богоявление, откровение божественного в человеке Христе,¹⁰⁵ а «геометрическими» глазами — это «человекоявление», откровение о том, как воскресший во плоти человек соединяется с божеством: как крест входит в круг.

2019 — январь 2021

105 Я не буду говорить о том, что в теме Преображения связано с христологическими спорами эпохи, с умалениями той или другой природы Христа, божественной или человеческой, то есть борьбой с монофизитством и арианством; эта тема требует другой, чем у меня, подготовки. К тому же, это не собственно дантовская тема. Богословские споры эпохи Данте шли о другом. Но удивительно, что свое желание «увидеть ту сущность, где наша природа соединилась с Богом» он исполнил в Равенне, чьи образы созданы совсем еще недавней победой над арианством.

C'est la passion de l'Univers!

Paul Claudel¹

Назвав два легендарных имени — Беатриче и Лаура, мы попадаем в необозримую область смыслов, самое знакомое название которой — Вечная Женственность; но она же может быть названа «философией европейской любви»; она может быть увидена в далекой, архаической, мистериальной перспективе; в кругу юнговских архетипов; в унылой расшифровке воинствующего феминизма.

Поль Клодель, выписывая в дневник суждение Жана Лауа о «Прекрасной Даме» Блока и собственной «Принцессе» (в этом образе, пишет критик, является «порой Премудрость Писания, порой Дева, порой Церковь, порой Женственное начало творения»), добавляет от себя: «и порой — человеческая душа». ² Сам Данте в *анагогическом* плане предлагал понимать Беатриче так: как душу и ее «нового (или внутреннего) Моисея», освобождающего из египетского рабства мира — последние слова Данте о Беатриче:

Tu m'hai di servo tratto a libertate

Ты извлекла меня из рабства к свободе

PAR. XXXI, 85

Беатриче — не просто человеческая душа, но душа самого Данте в ее божественном замысле, настаивает современный интерпретатор *Il Dante anagogico*, Витторио Коццоли. ³ В такой перспективе встреча Данте с Беатриче и вся история его отношений с ней предстает как сплошное иносказание мистического, внутреннего события: встречи с собственной душой, приятия собственной харизмы. Это очень характерный после-юнговский поворот современного солипсического сознания,

¹ «Это страсть мироздания!» Поль Клодель. «Юбилейная ода к шестисотлетию годовщины смерти Данте» — Claudel P. Op. cit. P. 679.

² Claudel P. Journal: Vol. 1-2. Paris: Gallimard, 1969. V. 2 (1933-1955). P. 471.

³ См.: Cozzoli V. Il Dante anagogico: Dalla fenomenologia mistica alla poesia anagogica. Chieti: Marino Solfanelli, 1993.

которое во всех внешних событиях видит лишь фигуры собственного «внутреннего мира». Но Данте — неподходящий объект для такого чтения. Что-то — я бы сказала: всё — и в «Новой Жизни», и в «Комедии» мешает нам полностью интерпретировать образ Беатриче, отдать ее психике Данте. Мы определенно чувствуем, что в случае Данте речь идет о чем-то ином, чем о встрече с собственной душой в образе девятилетней девочки. Нет, эта встреча, и влюбленность, и смерть, и измена, и возвращение — явно не история в духе «Pilgrim's Progress»,⁴ где всё что-нибудь *означает* и только за этим и появляется. И это не просто догадка о женственной природе человеческой души, высказанная многими поэтами: «Душа ведь женщина, ей нравятся безделки» (О. Мандельштам).

Говоря совсем просто, Беатриче существовала не только «внутри» Данте, но и «снаружи», не в гностическом космосе, но на улицах Флоренции. Но чтобы Данте *узнал* ее, необходимы были опыты провансальской поэзии «тонкой любви», Служения Даме.

Художественная традиция Европы помещает Беатриче у начала ряда женских образов особого рода: это образ женщины, единственной в жизни протагониста, обладающей более чем человеческой властью над его судьбой и душевным миром, превращающей эту жизнь в служение. Это любовь, если и не противопоставленная браку, то никак с ним не соизмеримая.⁵

4 «Путь странника из сего мира в мир грядущий» — аллегорическая визионерская повесть религиозного английского писателя XVII века Дж. Беньяна (J. Bunyan) о пути души к спасению. Начало ее переложил А. С. Пушкин в своем «Страннике» («Однажды, странствуя среди долины дикой...»).

5 Этот момент погружен у Данте в такое молчание по поводу как реального семейного положения Беатриче, так и своего собственного, что читателю не приходит в голову мысль о какой бы то ни было «незаконности» его служения. Однако он привлек самое пристальное внимание русского исследователя Данте Д. С. Мережковского, который делает из него далеко идущие выводы о «еретичестве» Данте, «ставящем под вопрос церковное таинство брака» и открывающем «новую любовь», духовную — и примыкающем тем самым к современным ему учениям типа Иоахима Флорского. В таком случае, «Новая Жизнь», возвещенная Данте (и стоящая за ним провансальская «наука тонкой любви»), воспринятая всерьез, представляют собой своего рода аналог «Третьему Завету» (см.: Мережковский Д. Жизнь Данте. Bruxelles: Petropolis, 1939. С. 112, passim).

Первой младшей сестрой Беатриче в этом ряду стала петрарковская Лаура.

В позднейшем восприятии Беатриче и Лаура сливаются в один неопределенно возвышенный образ «неземной красоты», а история поклонения им — в образ священной одержимости «жаром любви», высокой, творческой болезни;⁶ их перестают различать (вспомним песню Ференца Листа «Как дух Лауры» с «ангельским», спасающим образом Лауры).

Вместе с тем именно контраст и даже полярность двух этих Владычиц сердца — знак самой радикальной смены культурной установки, перелома традиции.

Беатриче, как это хорошо известно даже тем, кто не слишком внимательно изучал дантовский корпус текстов, несет в себе спасительное и учительное начало. В сущности, это одно и то же: духовная гибель, по Данте, «вторая», «настоящая смерть», и есть прежде всего утрата «блага разума», *il ben de l'intelletto*. Беатриче «Новой Жизни» привлекает юного Данте к этому благу; в «Комедии» она спасает его от множества «заблуждений», духовных и интеллектуальных, объясняя ему устройство мироздания, начиная с природы лунных пятен (на Первых небесах) до устройства ангельской иерархии и телеологии Искупления.

*Quel sol che pria d'amor mi scaldò 'l petto
di bella verità m'avea scoperto,
provando e riprovando, il dolce aspetto*

Это солнце, некогда согревшее мне грудь любовью,
теперь прекрасной истины открыло мне,
вновь и вновь поправляя, сладостный облик

PAR. III, 1-3

Тридцать три песни Третьей кантики описывают восхитительный и болезненный процесс последовательного вразумления Данте, «в-раивания его ума» (*quella che 'mparadisa la mia mente* PAR. XXVIII, 3), такую школу, в которой переход со ступени на ступень каждый раз — катастрофический скачок (дважды Данте слепнет от очередного возрастания красоты Беатриче;

⁶ Ср. эпиграмму Ахматовой: «Могла ли Биче, словно Дант, творить, / Или Лаура жар любви восславить?»

затем ему предлагается вообще отказаться от ее созерцания — в котором он полагает свое высшее наслаждение — ради простого слушания^{PAR. XXI, 18–24}).

Беатриче, учительница «прекрасной истины», не только общается Данте окончательные, удостоверенные райским всеведением решения духовно-интеллектуальных задач, она — что значительно важнее — исправляет умственное зрение своего ученика, его познавательную походку:

*Riguarda bene omai sì com'io vado
per questo loco al vero che disiri,
sì che poi sappi sol tener lo guado*

Смотри же хорошенько, как я иду
по этому месту к истине, которой ты жаждешь,
чтобы потом ты в одиночку умел переходить такой брод

PAR. II, 124–126

Иначе говоря, усвой путь от самых общих богословски-космических посылок к конкретному выводу.

Сказать, что суть ее педагогики состоит в перемене вектора умственного поиска Данте — от индукции к дедукции — мало. Беатриче учит не только начинать всякое рассуждение «сверху», она учит реальному переживанию этих «верхних» принципов как динамических, *причиняющих*, создающих «форму факта». Дело не в том, чтобы идти от «общего» к «частному», а чтобы понять «общее» (вообще говоря, и до того прекрасно известное Данте — но как бы в отвлечении от его творческой активности, сплошной, проникающей всё мироздание). Понять «общее» как начало порождающее, причинное и целевое одновременно, исходящее из Центра и к этому Центру влекущее *per lo gran mar de l'essere*, «по великому морю бытия».^{PAR. I, 113} Понять не как вещный смысл, но как *силу, virtù*:

quella virtù ch'è forma per li nidi
та сила, которая строит гнезда

PAR. XVIII, 111

Она вводит Данте в мир смыслов как в центрированную *иерархию активности*. Ум, уловивший эту динамическую иерархию, уже и без нее пройдет «этот брод» до конкретной истины. Так, уже без Беатриче, без ее *provando e riprovando*

Данте постигает высшие истины Боговоплощения и Троичности в последней песне «Рая».

Но еще существеннее другое: Беатриче не только толковательница и вестница премудрости творения, но она — само «чудо» этого творения, которое Слава Творца (используя дантовские различия глаголов) не только *penetra*, «проникает», как всё создание, но и в котором она *risplende*, сияет, как в ясном зеркале.⁷ Впервые об улыбке Беатриче как о «новом чуде» Данте заговаривает в «Новой Жизни» почти метафорически, в духе галантных эмфаз «сладостного нового стиля»:

si è novo miracolo e gentile
вот новое и благородное чудо

VN. XXI, 4

Но «Рай» открывает совершенно конкретное и строгое значение этого «чуда улыбки»:

si sua virtù la mia natura vinse
так сила ее побеждает мою природу

PAR. XXII, 102

Каждый раз, когда Беатриче улыбается, Данте совершает скачок в своем *transumanare*, превосхождении человеческой природы. В иных моментах это «чудо» настолько далеко от «природы» Данте, что грозит ему просто уничтожением (здесь объяснение того, почему Беатриче *не* улыбается в Небе созерцателей: в таком случае Данте постигла бы участь Семелы, пожелавшей увидеть своего возлюбленного Зевса в его истинном облике — и испепеленной молнией PAR. XXI, 4–12).

Мера красоты Беатриче, которую видят глаза Данте, — это мера дистанции относительно Центра. Потому сама память о ней (в зрительных образах: взирание на нее) есть акт мудрости, и забвение о ней — гибель и безумие. Как образ явленной Истины, Беатриче не только не противопоставлена истине Церкви во всей ее обширности, но именно Беатриче и при-

7 *La gloria di colui che tutto move*
per l'universo penetra, e risplende
in una parte più e meno altrove

Слава Того, кто движет всем, / проникает мироздание и сияет /
в одних частях больше и меньше в других (PAR. I, 1–3).

влекает к ней, и вводит в нее, продолжая нисходящее движение, начавшееся в самых верхних ярусах (движение к спасению Данте исходит от Богородицы и через св. Лючию, его покровительницу, передается Беатриче), и пробуждая Данте для движения вверх, в котором сама она сопровождает его, сменив в этой роли Вергилия и в конце передавая своего «верного» св. Бернарду Клервоскому, «верному Богородицы» (*il suo fedel Bernardo*^{PAR. XXXI, 102}).⁸ Последние слова Данте, обращенные к оставляющей его Беатриче, — собственно, молитва о дальнейшем покровительстве в душевных испытаниях:

O donna in cui la mia speranza vige, <...>

*La tua magnificenza in me custodi,
sì che l'anima mia, che fatt' hai sana
piacente a te dal corpo si disnodi*

О госпожа, которой живет моя надежда <...>

Пусть твое великолепие во мне стоит на страже,
чтобы душа моя, которую ты исцелила,
покинула гнездо тела в удобном тебе облике

PAR. XXXI, 79, 88–90

повторяются в молитве Бернарда, обращенной к Деве:

in te magnificenza <...>

Vinca tua guardia i movimenti umani
в тебе великолепие <...>

Пусть твоя стража побеждает человеческие движения

PAR. XXXIII, 1–39

⁸ Св. Бернард Клервоский уже не учит Данте, как это делали Вергилий и Беатриче: он *dolce guida* в другом смысле — вдохновляющий спутник. Ср. их совместное созерцание Пресвятой Девы:

*Bernardo, come vide li occhi miei
nel caldo suo caler fissi e attenti,
li suoi con tanto affetto volse a lei,
che ' miei di rimirar fé più ardenti.*

Бернард, когда увидел, что мои глаза / так внимательно сосредоточены на Ее пламени, / с таким жаром свои глаза обратил к ней, / что мои от этого стали еще ревностней (PAR. XXXI, 139–142), — с взглядом Беатриче, через который Данте видит предмет ее созерцания.

Обратимся к Петрарке. Собственное тяготение к Лауре
Петрарка не перестает сознавать и описывать как заблужде-
ние, *il mio primo giovanile errore* («мое первое юношеское за-
блуждение» ^{CANZ. I, 3}), как «возлюбленные силки», из которых
он не в силах освободиться; как плен, избавления от которого
он просит у Христа в Страстную Пятницу; как удаленность от
спасения, за которую он молит прощения у Пресвятой Девы
в заключительной канцоне (только Ее, в противопоставление
Лауре — а возможно, и дантовской Беатриче, — он именует *vera
beatrice*, «истинная даровательница благодати»).

Беатриче многократно по ходу повествования возвращает
Данте цельность, освобождая его от «двоящейся мысли». Все
ее действие, собственно, есть приведение жизни и души
Данте в единство (*integro, sincero, sano*), сосредоточивание
всего его существа в одном акте — зрения. Зрение-созерца-
ние может выходить за пределы не только телесного состава
Данте, но и его психического, душевного состава. Так, память
порой не в силах войти в зоны этого зрения, она не может
следовать за умом, который, приближаясь к своему желанию,
входит в ту глубину, которая недоступна для памяти, — глу-
бину, в которой просто нет времени, ее родной стихии:

*perché appressando sé al suo disire,
nostro intelletto si profonda tanto,
che, dietro, la memoria non può ire*
ибо, приближаясь к своему желанию,
ум наш входит в такую глубину,
куда память за ним не может следовать

PAR. I, 7-9

Лаура, напротив, источник раздвоенности, двойственности
петрарковской жизни, его мучительное существование
между *diversi pensieri* («расходящиеся мысли»: *diverso*, «раз-
ный», «чужой» у Данте — атрибут Ада). Созерцание ее пре-
вращает живого человека, *l'uom vivo*, в камень (образ Лауры,
как Медузы). Возможность какого-либо движения, пути
исчезает.

Жизнь с Лаурой в душе — это столбняк, при котором закол-
дованный, захваченный амеханией человек особенно ясно ви-
дит, как *il tempo fugge*, время бежит. Или иначе: это подвиж-
ная неподвижность, блуждание (*il mio vaneggiar*), хождение по

кругу (366 частей «Canzoniere» как бы вписывают 21 год служения Лауре в круговращение одного високосного года).

Созерцание Беатриче, созерцание ее созерцания, обладающего антигравитационной силой,—

*ha ne lo sguardo
la virtù ch'ebbe la man d'Anania*

во взгляде ее та сила,
которой обладала рука Анании
PAR. XXVI, 11–12⁹

силой, сообщающей такое зрение, которое поднимает из сферы в сферу,— иначе говоря, центростремительное восходящее движение.

Беатриче — причина дантовского движения: она сообщает тому, кто ее созерцает, движущую силу. А движение само по себе, и тем более приведение в движение, составляет — наравне со светом — предмет самого сильного восхищения Данте: Творец определяется у него через акт движения в первой строке «Paradiso»:

la gloria di colui che tutto move

(«Слава Того, кто движет всем») и в его финальной строке:

l'amor che move il sole e l'altre stelle
любовь, которая движет солнце и другие звезды¹⁰

Беатриче не просто путеводительница, она сама — путь, крайне целенаправленное нарастание причастности к целому (по Данте, часть относится к целому «как к своему лучшему»), к той точке, где причина целого совпадает с его целью.

Что же способствовало сближению и смешению двух этих противоположных образов, путеводительницы и ангела — и Медузы и идола (*l'idolo mio scolpito in vivo lauro*, «идол мой, высеченный в живом лавре» ^{CANZ. XXX, 27})? Тема красоты и ее власти прежде всего — и тема славы. И Данте, и Петрарка ждут от своего словесного служения Даме славы. Вполне понятно, что красота и слава приобретают в двух этих пространствах разный смысл.

⁹ Имеется в виду тот эпизод «Деяний», где Анания, возложив руку, возвращает утраченное зрение ап. Павлу (деян. 9, 8–18).

¹⁰ См. об этом прим. 9 на с. 56.

Кроме того, два этих женских образа сближает их символическая репрезентативность: Лаура не менее символична, чем Беатриче. Она и лавр, и золото, и воздух — *lauro, l'auro, l'aura*; она красота внешнего ландшафта; она сама природа и сама культура (особенно классическая античность); несомненно, она в той же мере душа Петрарки, что и Беатриче — душа Данте (во всяком случае, та часть или то состояние души Петрарки, которое не беседует с блаженным Августином). Страсть к Лауре — та же «страсть мироздания», «страсть к мирозданию», *passion de l'Univers*, с той разницей, что этот культурно-природно-душевный универсум уже не обладает вертикальной динамикой. Вертикаль присутствует в нем как внешний императив, как неисполненный долг, наделяя уклоняющегося от этого пути постоянным чувством вины. Эротическое отношение к восхождению кончилось.

В дальнейшей «традиции Лауры» уже и петрарковское переживание вины, и неотступное сопоставление с некоторой иной — «должной», «святой» — динамикой исчезает. Влечение к бездне прекрасного и иррационального Женственного само по себе переживается как кульминация жизни художника и героя (любовь прустовского Свана, набоковские героини).

Вместе с Лаурой является новый образ искусства: *ben colto lauro*, «благородный лавр», называет его Петрарка, лавр, пригодный для высекания прекрасных кумиров, *bella parvenza* (вспомним, как осуждающе употребляют это слово — *parvenza*, «видимость», Беатриче и Данте; здесь эпитет «прекрасная» никак не мог бы соединиться с видимостью, здесь «прекрасна» только истина, *la bella verità*, которую для профанического зрения заслоняет именно видимость, *parvenza*). Совершенство искусства, этой «вещи в себе», становится главной заботой художника.

Забота Данте в другом. «Список», пересказ иной Книги, «короткий язык», — *lingua corta*, поскольку он не может дотянуться до своего предмета, — так он описывает собственное создание. Искусство у Данте по самому существу несовершенно. Но у него есть другая сила, другое назначение. Оно не может отобразить красоты Беатриче, но может и хочет передать моторный импульс, сообщаемый Ей, стать для своего зрителя путем, а не вещью, как изваяние из лавра. Природу поэзии, как сообщения движения и огня, выражает дантов-

ский образ искры в Третьей кантике, в ее первой и последней песнях:

Poca favilla gran fiamma seconda

из малой искры рождается великое пламя

PAR. I, 34

e fa la lingua mia tanto possente,

ch'una favilla sol de la tua gloria

possa lasciare a la futura gente

и дай языку моему такую силу,

чтобы единую искру Твоей славы

я смог оставить грядущим поколениям

PAR. XXXIII, 70–72

После-лауровское разобщение страсти и истины (истина не внушает эротической страсти, у нее больше нет Вестницы — а страсть уводит от истины, *dal cammin di libertade*, «от пути свободы» ^{CANZ. XXIX, 5}), от созерцания и движения к Причине. Пути художественного творчества и пути веры разошлись, что с великою скорбью описывает в своих поздних покаянных сонетах Микеланджело.

Позднейшее искусство явно предпочитало разрабатывать петрарковский образ; тень Беатриче являлась редко, и, являясь, не вела своего паладина так далеко, как Данте (Диотима Гельдерлина, *безыменная любовь* Пушкина, *Прекрасная Дама* Блока). Поэты XX века, избравшие себе учителем Данте (Р.М. Рильке, Т.С. Элиот, О.Э. Мандельштам), наследуют у него что угодно, но не эту центральную, причинную и целевую для всего его творчества тему — следование Беатриче. Только у Поля Клоделя («*Le Fleuve*») эта женственная тень занимает подобное дантовскому место. Однако ее невозможно представить в сколько-нибудь «романных» отношениях с автором: привычный для нее в искусстве эротический ореол развеян, «высокая дева» («*toi, haute vierge*»), встреченная в юности, названа ее библейским именем — Премудрость («*O Sagesse jadis rencontrée!*») и сопоставлена с путеводителем-ангелом:

C'est toi comme un autre Azarias qui avait pris charge de Tobie

Ты, как второй Азария, взявший Товию в свое попечение,

пастырем — и, наконец, матерью:

Et moi, je t'ai suivi partout, ainsi qu'une mère honorée

И я повсюду пойду за тобой, как за матерью боготворимой

В заключение я хочу вкратце вспомнить о еще одном, младшем образе Женственности, о третьей вариации темы. Она равно далека и от Беатриче, и от Лауры. Я имею в виду пастернаковскую Лару из «Доктора Живаго».

Как Беатриче, эта Женская тень обладает софийной аурой и в каком-то смысле исполняет, как Беатриче, учительную и спасительную для героя и повествователя роль. «Ты заронила в меня <...> тот постепенно тускнеющий луч и замирающий звук, которые потом <...> стали ключом проникновения во всё на свете»¹¹ (Юрий Живаго о первой встрече с Ларой).

Как Лаура, она несет в себе природу, творчество и всё мироздание — «безгласные начала существования». «Он (воздух окрестной шири. — О. С.) был роднее отца и матери, лучше возлюбленного и умнее книги. <...> смысл существования опять открывался Ларе. Она тут <...> для того, чтобы разобраться в сумасшедшей прелести земли и всё назвать по имени, а если это будет ей не по силам, <...> родить себе преемников».¹²

Кроме того, Лара — олицетворение своей страны, России (и тени этой символики нет в петрарковской и дантовской Владычицах): «Обвинение веку можно было вынести от ее имени, ее устами».¹³ Свеча, горящая в ее комнате, та самая свеча, с которой началось поэтическое призвание героя, — это символ России в ее революционных мытарствах: «Рядом с ним поднялся неизгладимо огромный образ России, на глазах у всего мира вдруг запыхавшей свечой искупления за все бездолье и невзгоды человечества».¹⁴

Отношение героя к Ларе — прежде всего, отношение благодарения; он хочет «<...> сказать спасибо самой жизни, самому существованию, сказать это им самим в лицо. Вот это-то и есть Лара. С ними нельзя разговаривать, а она их представительница, их выражение, дар слуха и слова, дарованный безгласным началам существования».¹⁵

¹¹ Здесь и дальше цитаты из романа «Доктор Живаго» приводятся по изданию: Пастернак Б. Собрание сочинений: В 5 т. М., 1989–1992. Т. 3. С. 420.

¹² Там же. С. 77. ¹³ Там же. С. 455. ¹⁴ Там же. С. 455. ¹⁵ Там же. С. 386.

Но не только: в отличие от Петрарки и Данте, герой Пастернака *нужен* самой героине. Не только она спасает или губит его — но это он ее учитель и спаситель (как в стихах о Магдалине:

Но где бы я теперь была,
Учитель мой и мой Спаситель

На месте высокой отрешенности Беатриче и странной безучастности Лауры — простая привязанность Лары к герою, который освобождает ее, как в легенде о св. Георгии: «Вяние свободы и беззаботности, всегда исходившее от него, и сейчас охватило ее. Ей хотелось хоть ненадолго с его помощью вырваться на волю (...) испытать, как бывало, счастье освобождения».¹⁶

Образ Лары — не ангельский и не демонический, а чрезвычайно человеческий: она не целомудренная Дева и не древняя Медуза, а «дорастающая до воскресенья» грешница, Магдалина. И это образ самой жизни в мире Пастернака, о сотворенности которой он никогда не забывает (ср.: «Там он опять получит в дар из рук Творца эту Богом созданную белую прелесть»¹⁷).

Русская революция, Россия, история и природа, искусство и художник связаны у Пастернака с «женской долей»: с судьбой чудесного и рано поруганного, падшего и воскресающего существа (ср. из письма Пастернака Нине Табидзе: «Жизнь — поруганная сказка»). Этому существу нужен освободитель. В своей женственной природе космос у Пастернака уподоблен царевне в кольцах змея, освобожденной Георгием, и грешнице из Магдалы в тот момент, когда она оmyвает и помазывает миром ноги Спасителя, «готовая к погребенью».

Художественную родословную такого образа Мудрости как очищения в любовной самоотдаче:

Я жизнь свою, дойдя до края,
Как алавастровый сосуд,
Перед тобою разбиваю

в европейском искусстве можно, вероятно, найти только в гётевской мысли (баядера из «Der Gott und die Bajadere», Гретхен).

¹⁶ Там же. С. 492–493. ¹⁷ Там же. С. 302.

Лара так же, как Беатриче и Лаура, несет в себе общую пастернаковскую мысль об искусстве. И, как сама героиня, эта мысль далека от дантовской и петрарковской. Второй она просто противоположна. По отношению к дантовской ее можно увидеть как новую вариацию той же темы «новой жизни»: «Оно неотступно размышляет о смерти и неотступно творит этим жизнь. Большое, истинное искусство, то, которое называется Откровением Иоанна, и то, которое его дописывает».¹⁸

Новая «новая жизнь» и новое «новое искусство» отличаются от дантовских кардинально: своей радикальной посторонностью, предпочтением случайного — принципиальному («чем случайней, тем вернее»); биологии — геометрии; пассивного — активному; общим недоверием к формальной иерархии и вообще расчлененности (ср. об искусстве: «Это какая-то мысль, какое-то утверждение о жизни, по всеохватывающей своей широте на отдельные слова не разложимое»¹⁹). Разделение на символическое и несимволическое, чудесное и обычное — необязательно и часто всего лишь следствие «неодаренности» наблюдателя, той же, собственно говоря, слепоты, от которой Беатриче лечит Данте. Всеми сюжетными поворотами Пастернак настаивает на этом. Но целебное средство здесь иное.

Верховное место дантовско-аристотелевской любви, «которая движет солнце и другие звезды», у Пастернака принадлежит жалости:

Мирами правит жалость

при этом жалости взаимной:

Как будто бы железом,
Обмокнутым в сурьму,
Тебя вели нарезом
По сердцу моему.
И в нем навек засело
Смиренье этих черт...

В дантовской иерархии жалость — не более чем род страсти, отношение, не прошедшее аскетического очищения. Пастернаковская многократно декларируемая нелюбовь к аскетике (от постных предписаний до тех различений, о которых

¹⁸ Там же. С. 91–92. ¹⁹ Там же. С. 279.

мы только что говорили, вплоть до различения «пораженья и победы» — ибо чем стоит считать венец всей этой истории Доктора и Лары, крушением или спасением?) связана, вероятно, с его гораздо более легким отношением к *status corruptio-nis*,²⁰ представлению, фундаментальному для мысли о земной жизни как у Данте, так и у Петрарки. «Поруганная сказка», жизнь каким-то образом очень легко отходит от своей поруганности, как ребенок от слез; земной рай размещается не на недоступной вершине горы Очищения, а здесь же, среди мелочей быта и истории, в них. Простой страсти-жалости достаточно, чтобы вся эта «порча», *corruptio*, исчезла:

...И оттого нет дела,
Что свет жестокосерд

продолжаются стихи.

Художник, возвращающий «новизну» и «небывалость» творения, его эпифанический характер, ни в каком смысле не подвижник у Пастернака. От него не требуется, как от Данте,

выдержать войну
и с тягостным путем, и с состраданием²¹

уже потому, что и путь для него не тягостен, и сострадание не предосудительно.

Символы Лары и поэзии в романе — свеча, но не храмовая, а бытовая, комнатная свеча — и море. Сюжетно — это свеча, которую видит герой и при которой Лара рассказывает жениху историю своего падения. «Могла ли она думать, что лежавший тут на столе умерший видел этот глазок проездом с улицы, и обратил на свечу внимание? Что с этого, увиденного снаружи пламени — „свеча горела на столе, свеча горела“ — пошло в его жизни его предназначение?»²²

Что до моря, то сердцевина этого образа — тема близости. Обширной всеохватной линии близости стихии берегу:

Она была так дорога
Ему чертой любую,
Как морю близки берега
Всей линией прибоя

²⁰ Состояние падшести, испорченности (лат.).

²¹ ИФ., II, 4; пер. М. Лозинского. ²² Пастернак Б. Указ. соч. С. 492.

Как и в философии искусства, которое у Пастернака представляет собой стихию всеобщности, сплава, слияния, речи, неразделимой на отдельные высказывания, так в любовной истории романа главное — не герой и не героиня сами по себе, но стихия их близости, которая делает их близкими всему в мире: «Они любили друг друга потому, что так хотели все кругом: земля под ними, небо над их головами <...>. Ах, вот это и было главным, что их объединяло! <...> наслаждение общей лепкой мира, чувство отнесенности их самих ко всей картине, ощущение принадлежности к красоте всего зрелища, ко всей вселенной».²³

Лара — Ева, Магдалина, «поруганная сказка жизни», сказка как проза (высшая мера искусства у Пастернака) — и сообщает герою-художнику эту главную мудрость слияния со всем, бесконечным числом связей связанным творением. Видимо, всё то, что за пределами такого слияния, всё *отделенное*, и называется у Пастернака «неодаренностью» или грехом:

Но объясни, что значит грех
И смерть, и ад, и пламень серный,
Когда я на глазах у всех
С тобой, как с деревом побег,
Срослась в своей тоске безмерной.

1996

²³ Там же. С. 494.

*Oh quanto è corto il dire e come fioco
al mio concetto!*²

PAR. XXXIII, 121–122

Название нашего симпозиума, *Arte che genera arte* («Искусство, которое порождает искусство»)³ — счастливая находка. Оно точно отвечает динамическому миру Данте, в котором ничто не кончается собой, всё что-нибудь *порождает*, «причиняет» (и, в свою очередь, само чем-нибудь порождено и «причинено»). Это мир причин, в котором «каждая причина любит свое следствие»^{CONV. II, 8, 4} и никогда его не забывает. В этой перспективе я и поведу речь о дантовском вдохновении в русской поэзии.

Я не собираюсь представить вам *modo accademico* картину «русского Данте», более или менее полную; впрочем, если бы я и захотела, я не смогла бы этого сделать.⁴ Я остав-

1 Расширенная русская версия моего выступления «Ispirazione dantesca nella poesia russa», Флоренция, 15 ноября 2006 года. Итальянский текст опубликован: Sedakova O. Elogio della poesia (versi e saggi di Olga Sedakova). Traduzione e commento di Francesca Chessa. Aracne (Roma), 2013. P. 147–159. Во флорентийском выступлении двумя вершинами дантовского вдохновения в русском XX веке были Блок и Мандельштам. В теперешнем варианте рядом с ними поднимаются Данте Ахматовой и Данте молодого Бродского.

2 О, как коротка речь и как хрипла / Для того, что я узнал!

3 Дантовский симпозиум регулярно, раз в два года собирается во Флоренции. Точнее было бы назвать это событие дантовскими торжествами. Симпозиум 2006 года был посвящен судьбе Данте в американской и русской традиции. Каждую сторону представляли два поэта и исследователь-дантолог. Американскую поэзию представляли Robert Pinsky (поэт-лауреат и переводчик «Ада») и Jusef Komunyakа, русскую — Елена Шварц и я: российских дантологов — М.Л. Андреев.

4 Впервые задача по возможности полного обзора «русского Данте» была поставлена в антологии, вышедшей в 2011 году: Данте Алигьери. Pro et contra. Личность и наследие Данте в оценке русских мыслителей, писателей, исследователей. Антология. СПб.: Издательство РХГА, 2011. Второй том антологии — 2019. В дальнейших ссылках — Pro et contra. Историю русских переводов «Божественной Комедии» исследовала К.Ланда: Ланда К.С. «Божественная Комедия» в зеркалах русских переводов. К истории рецепции дантовского творчества в России. СПб.: Издательство РХГА, 2011.

ляю в стороне всю историю переводов, исследований и критических статей, посвященных великому флорентинцу. При этом я позволю себе сказать, что русский Данте — это скорее предчувствие Данте. Прежде всего, потому, что классические русские переводы Данте («Новая Жизнь» в переводе А. Эфроса и «Божественная Комедия» в переводе М. Лозинского) как-то не вжились в русскую словесность. Они, по слову нашего философа В. В. Библихина, остались «иностранными» или «странными». ⁶ Слишком мало еще известно о реальном Данте, то есть о Данте — авторе, тогда как *миф Данте* исчерпал себя, кажется, уже ко времени Александра Блока. Этот романтический миф был общим для всей Европы XIX века. Его составные можно перечесать по пальцам: тень «с профилем орлиным» ⁷ под темным капюшоном; любовь к неземной Беатриче; политическое изгнание; посещение зловещего загробья (для наших читателей и поэтов Данте остается по существу автором Первой кантики, «Ада»), «величие» Данте и крайняя трудность («темнота») его сочинений, его «суровость», ⁸ его «мистика»... Кажется, и всё.

5 И не только в словесности: ср. эпизод Франчески и Паоло в музыкальных воплощениях П. Чайковского и С. Рахманинова; цикл из пяти симфоний «Беатриче» Бориса Тищенко. Я не буду сегодня говорить и о том, как русская проза брала трехчастную структуру «Комедии» (Ад — Чистилище — Рай) в качестве модели для построения новых сюжетов. Самые известные примеры здесь — «Мертвые души» Гоголя, романы Андрея Белого, «В круге первом» Солженицына, «Москва — Петушки» Венедикта Ерофеева. Об этих авторах (за исключением А. Солженицына, но с добавлением Б. Пильняка и М. Булгакова) пишет И. Верц: *Verc I. Limiti e possibilità della tradizione dantesca nello sviluppo del romanzo russo. — Dantismo russo e cornice Europea. A cura di E. Guidubaldi, S.J. Firenze, L.S. Olshski ed., 1989. Vol. I. P. 23-45.*

6 «Особенность „Божественной Комедии“ М. Лозинского в том, что передавая в подробностях строй оригинала, она мало дает для его утверждения в нашей культуре. Выбор слов, конструкции, звучание оставляют странным весь этот сконструированный им мир. Такова, пожалуй, черта переводческой школы тридцатых — пятидесятых годов. Она была порождением своего холодного времени» (Подстановочный перевод // Библихин В. В. Слово и событие. М.: УРСС, 2001. С. 197).

7 «Тень Данте с профилем орлиным». А. Блок. «Итальянские стихи».

8 «Суровый Дант не презирал сонета». А. Пушкин.

Вместе с этим мифом я оставляю в стороне и те русские стихи, которые основаны на биографической легенде. Лучшие из них посвящены Данте-изгнаннику. Вспомним наблюдение Г.П. Федотова: «Замечательно, что Данте-поэт, Данте-схоласт, Данте-теолог имеет только политическую биографию. (...) все немногие известные нам фрагменты его внешней жизни связаны с его общественной службой во Флоренции и с его политической катастрофой».⁹ Послереволюционная эпоха сделала биографию каждого значительного русского поэта биографией политической. Изгнанники или беженцы (как В.Ходасевич, М.Цветаева, И.Бродский),¹⁰ как и те, кто, ахматовскими словами, «остались дома», чтобы испытать гонения, позор и гибель близких (О.Мандельштам, А.Ахматова, Б.Пастернак, Н.Заболоцкий), русские поэты как никогда прежде узнали, что такое дантовские «крутые чужие лестницы» и «солёный чужой хлеб».

Русские поэты как бы примеряют к себе гражданскую казнь Данте, его ностальгию, его отказ вернуться на родину ценой позора. Об этом пишут Ахматова,¹¹ Заболоцкий¹² и другие. Сюжет «поэт и его жестокая родина» слишком хорошо знаком для русских авторов XX века, и у них есть что сказать по этому поводу. В таком повороте — не желающего вернуться на родину изгнанника — видел собственную историю И.Бродский.

Особенно значительна здесь дантовская история Анны Ахматовой. Ахматова исходит из политической биографии Данте, но она приобретает у нее символический размах (как и ее собственная биография). Ахматова сделала (но тайно, для посвященных) 10 марта, дату вынесения Данте смертного приговора, ключевой датой русского календаря, наподобие пушкинского дня — 19 октября. 10 марта 1302 года — 10 марта 1938 года, день ареста ее сына Льва, 10 марта 1940 года — день завер-

9 Г.П. Федотов. Об утопии Данте (1921). Цит. по: Pro et contra. С. 404.

10 Об особом значении Данте для литераторов русской эмиграции см.: Панова Л.Г. Италиянься, русея. Данте и Петрарка в художественном дискурсе Серебряного века от символистов до Мандельштама. М.: РГГУ, 2019. С. 217.

11 «Он и после смерти не вернулся
В старую Флоренцию свою...» А.Ахматова.

12 «Зачем же ты, печаль моя, Тоскана...» Н.Заболоцкий.

шения «Реквиема». Эту цепочку завершает 10 марта 1966 года, отпевание Ахматовой в Никольском соборе.¹³ Об ахматовском «следовании Данте» мы еще скажем в дальнейшем.

Напомню: моя сегодняшняя тема — не столько дантовское присутствие, сколько дантовское вдохновение в русской поэзии. Какое *искусство*¹⁴ порождает его искусство? Пушкин писал: «Следовать за мыслями великого человека есть наука самая занимательная».¹⁵ Есть наука, может быть, еще более занимательная и определенно более рискованная: следовать за вдохновением великой души, следовать этому пламени «в форме слов», *in forma di parole* — словами самого Данте:

Poca favilla gran fiamma seconda

За малой искрой следует огромное пламя

PAR. I, 34

Глагол «следовать» (*seguire*, «идти вслед», как Данте шел по загробью вслед за Вергилием, или *secondare* «быть следствием», «рождаться из») приобретает здесь другую интенсивность: речь идет о передаче огня, о передаче подобия. В физике Данте причина — хотя бы отчасти — передает своему следствию собственную природу: так то, что причинено круглым, имеет в себе «круглость», красным — «красность».

Боюсь, что современный художественный мир совсем не знает этой радости *следования* великому образцу, следования огню чужого вдохновения:

Per te poeta fui, per te cristiano

13 См. об этом прекрасную работу И. Ерохиной «Тройное дно» Эпиграфа «Реквиема» Анны Ахматовой: смыслообразующая функция реминисценций // «...Как в прошедшем грядущее зреет...»: полувековая парадигма поэтики Серебряного века. Сб. научных работ / Под ред. Л. Кихней и И. Ерохиной. М.: Издательский центр «Азбуковник», 2012. С. 228–250.

14 Стоит при этом помнить, что «искусство» имеет у Данте другое значение, чем то, к которому мы привыкли: *arte*, «искусству», умению упорядочивать, достигать результата наименьшими усилиями, он противопоставляет *ruina*, беспорядочную разрушительную деятельность (PAR. VIII, 108). На современном языке, это противопоставление *информации — энтропии*.

15 «Арап Петра Великого». Глава 3 // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Л.: Наука, 1977–1979. Т. 6. С. 18.

«благодаря тебе я стал поэтом, благодаря тебе — христианином», говорит потрясенный Стаций, когда на «Святой горе» Чистилища узнает Вергилия.^{PURG. XXII, 73}

Литературный мир современности знает по преимуществу убогий «страх влияния», его теоретики видят в этой фрейдовской битве с отцом двигатель стиля и эволюции.¹⁶ Художник Нового времени предпочитает «быть (или оставаться) самим собой» любой ценой. «Быть собой, собой и только» — первый пункт его кредо. Но к случаю Данте такое кредо неприменимо. *Следовать* Данте, *следовать из* Данте, *следовать за* Данте значит не «быть собой» (то есть всеми силами сохранять *status quo* «себя самого»), а прямо наоборот: быть готовым расстаться с собой, чтобы стать чем-то другим, еще неизвестным себе самому. Об этом рождении «себя другого», о *transumanare*¹⁷ и повествуют все три кантики «Комедии». Это история многоступенчатой инициации, или же многоступенчатого покаяния, которое совершается совсем всерьез и стоит крови. Принято думать, что художнику не до того: оставаясь собой («храня верность себе»), он создает «произведения», «вещи искусства».¹⁸

Я думаю, ни один другой европейский поэт двух прошедших тысячелетий не передает собратьям по перу такую страсть к «искусству, которое порождает *искусство*», а не «предмет искусства», не «прекрасную (безупречную, совер-

16 Bloom H. The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry. Oxford University Press, 1997.

17 Буквально: «через-человечение», выход из границ человеческого. «Кто я такой,— спрашивает Данте в самом начале „Комедии“,— чтобы отправиться в путь, открытый только избранным?» Мы сочли бы такой ответ смиренным и благоразумным. Но Вергилий называет это малодушием, низостью (*viltà*). Кто он такой, Данте узнает только после того, как совершит этот путь, а пока дело не в этом.

18 В XX веке возникает еще один образ отношений художника и его произведения: это оно, произведение, создает (или пересоздает) своего автора (М. Мамардашвили — о М. Прусте). Можно назвать это ипостазированием произведения, подобным ипостазированию Языка у И. Бродского. Что же касается постмодернизма и «актуального искусства», они, производя «мнимые вещи», «антивещи» пародируют и всю «фабрику вещей искусства» и ее работника, «себя». Первое — ничто, второе — никто. Никто производит Ничто — или же Ничто производит Никого.

шенную) вещь»; к искусству, которое есть чистая энергия, восходящая по лестнице образов, смыслов и звуков. Данте, с выстраданной гордостью заявляя о том, что на его поэме лежит «благословение неба и земли», ни на секунду не позволяет нам считать, что «Комедия» — вещь совершенная и безупречная. Напротив, он постоянно (см. эпиграф) напоминает о ее несовершенстве, о приблизительности собственной речи, поскольку опыт (*concetto*, «то, что воспринято»), который она должна передать, по существу невыразим. Данте хочет предложить нам не «вещь», а посильную запись этого опыта, которая должна стать причиной для чего-то другого: для будущего счастья человечества (см. его «Письмо к Кан Гранде»), для следующих за ним «лучших голосов». Что из этого дантовского дара усвоила себе русская поэзия?

О. Мандельштам: «Русская поэзия выросла так, как будто Данта не существовало. Это несчастье нами до сих пор не осознано».¹⁹ Это суждение, несомненно, слишком сурово, но у него есть основания. Можно понять Мандельштама: пережитая им встреча с «настоящим» Данте, «сырым», не сваренным и переваренным в переводах, с Данте, который обжигает слух и ум, — настоящий шок, после которого он в растерянности оглядывает всё, что в русской поэзии связано с именем Данте, и не находит ничего похожего. «Один только Пушкин стоял на пороге подлинного, зрелого понимания Данта».²⁰ Удивительно, что Мандельштам не различает дантовской стихии в своем старшем современнике Александре Блоке, которого во многих отношениях можно было бы назвать «русским Данте». Мандельштам видит в Блоке только следы «невежественного пиетета» перед Данте, то есть мифа XIX века. «Для того, чтобы сказать это самое про заостренный нос, нужно было обязательно не читать Данта».²¹ И всё же, когда Мандельштам говорит о Блоке в годовщину его смерти, он, быть может, помимо воли, начинает свою речь

19 Здесь и далее цитируются «Черновые наброски к „Разговору о Данте“» // Мандельштам О. Слово и культура. Статьи. М.: Советский писатель, 1987. С. 156.

20 Там же.

21 Там же. С. 160. Имеются в виду строки из «Итальянских стихов» Блока:

Тень Данте с профилем орлиным
О новой жизни мне поет.

с аллюзий «Новой Жизни» и кончает финалом «Комедии»: «Поэтическая культура возникает из стремления предотвратить катастрофу, поставить ее в зависимость от центрального солнца всей системы, будь то любовь, о которой сказал Дант, или музыка, к которой в конце концов пришел Блок».²²

Данте Мандельштама и Данте Блока — два больших и совершенно разных *пламени*, которые *следуют* за искрой Данте. Но прежде, чем говорить о них, скажу о других «дантовских событиях» в нашей поэзии.

Первым таким общезначимым событием был Данте Пушкина.²³ То особое внимание, с которым Пушкин к 30-м годам обращается к Данте, — еще одно свидетельство его «мгновенной уникальности».²⁴ Современники Пушкина искали «итальянской гармонии», понимая ее совсем иначе: это была светская, сладостная и богатая, чувственная и фантастическая словесная гармония Петрарки, Ариосто, Тассо, «язык Петрарки и любви». Благодаря поэтам-италофилам, учителям и друзьям Пушкина (Батюшкову в особенности), классическая русская версификация впитала в себя «звук италианские». Эта гармония, можно сказать, в крови у стиха Золотого века и у самого золотого в нем, пушкинского стиха.²⁵ Но где этой «итальянской гармонии» совсем нет, так это как раз в стихе «Божественной Комедии», в ее *rime aspre e sottili* («колющих и ранящих созвучьях»). И Пушкин, при всей огромной удаленности его культурной ситуации от дантовской — вообще говоря, непреодолимой в эту эпоху — и вопреки «петрарковскому» вкусу своего времени, читает Данте с вели-

22 Мандельштам О. А. Блок // Мандельштам О. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1994. Т. 2. С. 256.

23 Детальный, хотя и не слишком содержательный обзор дантовского присутствия у Пушкина см.: Благой Д. Д. Пушкин и Данте // Pro et contra. С. 419–466.

24 Это выражение принадлежит С. С. Аверинцеву, размышлявшему о феномене Гёте в Германии и Пушкина в России.

25 Так, ариостовой строфе мы обязаны поздними вещами Пушкина, «Осенью» и «Домиком в Коломне». С этой «итальянской» просодией в последующую эпоху решительно порывает демократический стих Некрасова, «совсем русский». То же прощание с «итальянизмом» в эту эпоху происходит в живописи (передвижники) и в музыке (Мусоргский). «Итальянизм» классического стиха возвращается в Серебряном веке.

чайшим вниманием и пристрастием. Он читает итальянский оригинал.

Зорю бьют... из рук моих
Ветхий **Данте** выпадает.
На устах начатый стих
Недочитанный затих.
Дух далече улетает
(1829)

Три последних стиха, описывающие забытье, полны звуками имени Данте: Н — А — Т — Д — Е. Это анаграмма ДАНТЕ. Пушкин создал образец русского «дантовского стиха». Каждый наш читатель, думая о Данте, в первую очередь вспоминает терцины Пушкина:

В начале жизни школу помню я;
Там нас, детей беспечных, было много;
Неровная и резвая семья;

Смирренная, одетая убого
Но видом величаясь жена
Над школою надзор хранила строго
(1830)

Энергия дантовского шага из строфы в строфу, сила «третьей рифмы» передана безупречно²⁶ — но в пушкинской просодии Данте меняет тональность. Это другой тон: ровный, задумчивый, простой и возвышенный. Так говорит человек зрелый, богатый опытом, умеющий благодарно вспоминать всё, что было. Семантический пейзаж освещен мягким светом элегии, и это медлительное созерцание минувшего, благожелательное и меланхолическое, вряд ли возможно у Данте.²⁷

²⁶ В терциях Пушкин писал и свои вариации адских сцен «И дале мы пошли». Быть может, в непривычной вещественности и просторечии этих строф Мандельштам и видит приближение к «настоящему» Данте.

²⁷ Впрочем, для этого тона находится место в некоторых эпизодах «Чистилища» (например, встреча с музыкантом Казеллой). Данте забывается, заслушавшись Казеллу, который поет его канцону из «Пира»... Пушкинская очарованность: «Загляжусь не наглядясь». Но суровый Катон прерывает это недолжное наслаждение, *остановку* на пути вверх.

Чего у Данте нет и быть не может, так это «светлой печали» о любимом прошлом. У Пушкина же, напротив, непредставим яростный дантовский голод по Новому, Будущему, Необычайному, Справедливому. Быть может, в этом контрасте отражается и более общее различие «тональности» двух христианских традиций, западной, католической — и русской православной, *тихой и теплой*.²⁸

Пятистопный ямб пушкинских терцин стал ритмическим образцом для классического перевода «Комедии», выполненного М. Лозинским. Еще прежде этот регулярный метр — на месте ломаного, изменчивого дантовского одиннадцатисложника — мы встретим у Блока (см. его «адские» терцины «День догорел на сфере той земли...»). Этому плавному и величавому звучанию объявит войну Мандельштам.

Другим дантовским событием в России — точнее, целой вереницей событий — стал Серебряный век, эпоха русского символизма.²⁹ Эта эпоха была несравненно больше подготовлена к тому, чтобы прочесть Данте в его реальном историческом контексте. Корни Данте, почти неизвестные в пушкинское время, — Аристотель, Ареопагит, томистское богословие, средневековая мистика, схоластика — в это время обсуждаются в связи с Данте. Владимир Соловьев, Вячеслав Иванов, В. Брюсов, К. Бальмонт, Дм. Мережковский, Эллис, Б. Зайцев, о. Павел Флоренский...³⁰ Дух Софии Премудрости Божией, Вечной

²⁸ Об исходном значении двух этих эпитетов в церковнославянском см. Седакова О. Словарь трудных слов из богослужения: Церковно-славяно-русские паронимы. М.: Практика, 2021.

²⁹ Итальянскому субстрату русского модерна посвящена книга Лады Пановой, богатая сюжетами, находками и интересными интерпретациями, см.: Панова Л. Г. Указ. соч. Л. Г. описывает одновременный диалог русских модернистских текстов сразу с двумя классиками, Петраркой и Данте. При этом контрастные миры Петрарки и Данте не слишком отчетливо различаются — так же, как их героини, Лаура и Беатриче. Петрарка явно преобладает — Л. Панова удачно называет это движение «запоздалой попыткой петраркизма», поскольку Петрарка уже несколько веков был воспринят европейской поэзией и русские авторы часто воспринимали его уже через другие рецепции (бодлеровскую, например).

³⁰ О дантовской линии в творчестве многих из названных авторов существуют отдельные исследования. См. Pro et contra, раздел «Данте и Россия».

Женственности витает над эпохой. Владимир Соловьев вызвал этот дух, Блок сделал его предметом своего артистического служения. Беатриче близко.

Данте воспринимается прежде всего как высший образец вдохновения, как поэт *par excellence*:

Как Данте, подземное пламя
Должно тебе щеки обжечь
(А. Блок)³¹

Анна Ахматова, многие годы читавшая Данте в оригинале (так же, как Пушкин и Мандельштам), узнает в приходящей к ней Музе Музу Данте:

Ей говорю: «Ты ль Данту диктовала
Страницы Ада?» Отвечает: «Я».

И вновь: Муза Ада!³²

В шутку (но может быть, и не совсем в шутку) Ахматова изображает себя саму как Беатриче,³³ которая впервые «заговорила», то есть стала поэтом:

31 Говоря о «подземном пламени», Блок следует известной легенде из Боккаччо («Жизнь Данте»). Женщины, увидев Данте на улице Вероны, замечают, что он и вправду побывал в Аду: его кожа и волосы опалены адским пламенем. Но, как точно заметил о. Георгий Чистяков, эти простые женщины явно не читали самой поэмы. Иначе бы они знали, что главный образ «Ада» Данте, в отличие от фольклорного «Ада» — вовсе не огонь, а холод, болотная топь и лед. См.: Чистяков Г. Беседы о Данте. М.: Центр книги Рудомино, 2016. С. 89–90.

32 Нельзя не сказать об одном важном исключении из русской сосредоточенности на адском Данте. Это Вячеслав Иванов. И нельзя не признать: великолепие звучания его перевода из «Рая», превосходящее великолепие М. Лозинского, — совсем иное, не дантовское великолепие. В дантовском нет и тени торжественной деламации. Это восторг, разрывающий сердце.

33 Ср. восприятие молодой Ахматовой современниками как фигуры символической, как героини классической трагедии (Федра), «Черного ангела» и вообще высокого, «нездешнего» женского образа. Можно предположить связь ахматовской Беатриче с образом Беатриче у Гумилева (Беатриче с кинжалом в руках, см. «Я увидел блестящий кинжал / В этих милых руках обнаженным...») и с ее портретом в посвящении Мандельштама:

Ужели и гитане гибкой
Все муки Данта суждены?

Могла ли Биче, словно Дант, творить,
Или Лаура жар любви восславить?
Я научила женщин говорить:
Но Боже, как их замолчать заставить?

Голос Музы «Ада» (в пушкинской, то есть эпически и элегически отстраненной редакции) звучит в зрелой поэзии Ахматовой. Это голос поэта, лично вовлеченного в общую историю человечества, голос скорби, гнева — и того чувства, которое мы, вероятно, напрасно будем искать в Данте: чувства соучастия в чужом и общем грехе.

О Боже! за себя я всё могу простить.
Но лучше б ястребом ягненка мне когтить
Или змеей уснувших жалить в поле,
Чем человеком быть, и видеть поневоле,
Что люди делают, и сквозь тлетворный срам
Не смей поднять глаза к высоким небесам

Муза, которая диктовала *страницы* «Ада», диктует и «Поэму без героя». Рваное, улетающее пространство поэмы —

И поэмы смертный полет

в котором проносятся тени умерших друзей ахматовской юности (и все они при этом — ряженые), кажется каким-то особым отсеком подземного царства, куда Данте не успел заглянуть. Оно похоже на странную смесь двух кругов Дантова Ада: Первого (античный Элизий) и Второго («невоздержанные»). Как если бы в дантовском Лимбе, пространстве высоких душ и гениев, поэтов и мыслителей, единственной виной которых была «обломанная надежда», поднялся тот вихрь, который носит Паоло и Франческу, и захватил Гомера, Марциала и всех участников мировой легенды. Но у Ахматовой это Ад любимый и взывающий к сочувствию, «родной Содом» (ср. «Жена Лота»).

В «Эпилоге» «Реквиема» тень Данте (тема увенчания поэта в «моем дорогом Сан Джованни», на месте крещения)³⁴ преобразует всё предыдущее прерывистое повествование в своего рода вселенскую ораторию, надгробное прославление бесчис-

34 Обнаруженная И.Ерохиной, см.: Ерохина И. Указ. соч.

ленных и безымянных жертв. В этом ландшафте исторической катастрофы достойное место «славы» поэта — общая тюремная очередь в Кресты.

Можно говорить о «русском круге Данте», истоки которого в символистском Серебряном веке, а продолжение — в «преодолевших символизм» (Гумилев, Ахматова, Мандельштам, Лозинский), до конца жизни хранивших верность ему в темные советские годы. Об этом круге — совершенно неформальном и полусекретном, поскольку многие имена его участников называть было запрещено — в юбилейном «Слове о Данте» в 1965 году говорит Ахматова. Вероятно, в этот «дантовский круг», по преимуществу питерский-ленинградский, вступил и юный Бродский (см. дальше).

Несколько сбивая хронологию, вспомним еще один, неожиданный дантовский эпизод русской поэзии: Владимир Маяковский. Признаюсь, если бы не подсказка французского исследователя,³⁵ связь Данте — Маяковский не пришла бы мне в голову. Слишком очевидна мировоззренческая дистанция между ними, слишком маловероятно, чтобы Маяковский всерьез читал Данте.³⁶ Впрочем, воздух эпохи был полон Данте, а Маяковский принадлежит к тому роду поэтов, которым совсем не требуется изучать оригиналы. То, что им нужно, они берут из этого воздуха и «конфискуют».³⁷ Маяковский дореволюционных поэм. Космический размах, который принимает у него любой сюжет (любовный сюжет особенно), библейская и литургическая подкладка его образности, гротескные метафоры, гиперболы, стилистические скачки, репортерская спешка изложения, редкая страсть к деталям, почти садистская пристальность в описании физи-

35 Frioux C. Dante et Maïakovski. — Dantismo russo e cornice Europea. Vol. II. P. 277-292.

36 Маяковский вспоминает Данте, так же как и Гёте, исключительно как автора кошмаров — и только затем, чтобы сказать, что непосредственная реальность эти кошмары превосходит: «Гвоздь у меня в сапоге / Кошмарней, чем фантазия у Гёте»; (битва на Марне) «Дантова ада кошмара намаранней».

37 Очень точный термин для «цитирования» у Маяковского: (отголоски Толстого, Пушкина и особенно Лермонтова в его стихах) «это своего рода конфискация их судеб или отдельных слов, понятых Маяковским как вариации собственных внутренних бурь: любовной страсти, трагического одиночества и страдания» (Frioux C. Op. cit. P. 278).

ческих страданий... И главное, этот тон, этот ритм, который куда ближе передал бы *rime aspre* «Ада», чем неоклассицистическая версификация и музейный слог Лозинского.

После долгого перерыва дантовское звуковое пламя вновь — на прощание — загудело в последних стихах Маяковского:

Я знаю силу слов, я знаю слов набат.
Они не те, которым рукоплещут ложи.
От этих слов срываются гроба
Шагать четверкою своих дубовых ножек

Вот так — «во весь голос» — и можно было бы переводить «Ад». Впрочем, заметим: мысль, образ и слово Маяковского, в контраст фантастической точности Данте, почти всегда не сфокусированы — и часто промахиваются, как в приведенных стихах.³⁸ Военный аналог письма Данте — стрельба из лука (или же — новейшая техника точечного удара); Маяковский шпарит из пулемета:

В гущу
Бегущим
Бей, парабеллум!

И наконец, мы подошли к двум главным героям нашего рассказа: к Блоку и Мандельштаму. Данте Блока вырос в колыбели символизма, в атмосфере «новой духовности» с ее культом художника-демиурга и опьянением мировой культуры. Блок вряд ли читал по-итальянски (или читал мало), и его дантовская интуиция питается из другого источника.

В последние годы жизни Блок постоянно возвращался к мысли о том, чтобы подготовить новое издание своих юношеских «Стихов о Прекрасной Даме». В этом издании стихи должен был бы сопровождать комментарий в прозе, отрывки,

³⁸ Мысль этой строфы: слово способно оживлять умерших. Но образ, передающий эту мысль (шагающие гроба), вызывает впечатление не воскресения, а кошмарного *dance macabre*. Поэт, таким образом, предстает здесь как полководец войска из покойников в гробах. Пастернак заметил, что молодой Маяковский напоминал ему младших героев Достоевского. В этом же ключе можно сказать, что Маяковский напоминает не самого Данте, а кого-то из героев его «Ада»: Капанея, быть может, но не только...

взятые из дневников этих лет. Так Блок собирался вынести на свет изначальный замысел своей ранней и любимой книги, задуманной им как своего рода новая «Новая Жизнь»,³⁹ рассказ об опыте посвящения, о мистической инициации. И так же, как у Данте рядом с Беатриче есть другой женский образ, любимая и вероломная Флоренция, так у Блока есть «Русь моя, жена моя».

Родство Данте и Блока удивительно, и это родство не собственно литературное.

Я стою среди пожарищ,
Обожженный языками
Преисподнего огня

Человеческая жизнь, понятая как путь, как библейский «путь нашей жизни», *il cammin di nostra vita*, с которого начинается «Комедия», — сквозной и центральный символ Блока. В начале этого пути — встреча с некоей Прекрасной Дамой, Госпожей, посланной с небес, «чудом новым и благородным» (словами юного Данте), которую оба поэта переживают как религиозное событие, как посвящение в некую тайну и задание, призвание к особому служению. С ним связан опыт радостного страдания или страдальческой радости, опыт падения и спасения — причем спасения не личного, а всеобщего. И для Данте, и для Блока с образом их Госпожи сплетается пророческое предчувствие исторического взрыва, прихода Нового Века.

Различия между ними при этом очевидны. *Прекрасная Дама* Блока с самого начала несет в себе что-то смутное и сомнительное, в ней есть призрачность и едва ли не оборотничество:

Но страшно мне: изменишь облик Ты

Такая проводница не может привести своего палатина к белоснежной Таинственной Розе (*candida Rosa Mistica*), которую составляют «святые стражники» (*milizia*

³⁹ И. Н. Голенищев-Кутузов предполагает, что Блок читал «Новую Жизнь» во французском или немецком переводе, скорее всего — в переводе Каннегиссера, распространенного тогда в России (Голенищев-Кутузов И. Н. Данте и мировая культура // Pro et contra. С. 515).

santa) Рая.^{PAR. XXXI, 1-2} Она приводит его к «белому венчику из роз», к отряду революционных громил, «святой злобе» «Двенадцати».⁴⁰

В случае Блока спасительную силу несет в себе скорее другая любовь — мучительный, но полный надежды образ России, «святой грешницы». Как почти все русские поэты (за исключением Вяч. Иванова и Эллиса) Блок знает в Данте только Ад. «Искусство есть Ад», — пишет Блок в 1910 году. — «По его бесчисленным кругам может пройти, не погибнув, только тот, у кого есть спутник, учитель и руководительная мечта о Той, которая проведет туда, куда не смеет войти и учитель».⁴¹ Мужественное восхождение «Чистилища», преображение «Рая» Блоку как будто незнакомы. Но в музыке его поздней поэмы «Возмездие», в этой своего рода *Carmen seculare* можно услышать голос Данте, уже выходящего из Ада: Данте, *верного надежде*. Эти стихи, быть может, отчетливее всего в русской поэзии несут на себе печать дантовской энергии, «жар души и холод ума», «постоянство геометра».

Латинскому субстрату, который как бы держит в уме народный итальянский язык Данте и который сообщает его слову особый вес, в торжественной просодии Блока соответствует стихия церковнославянского языка. Это не цитаты из церковнославянского, а своего рода *семантические* славянизмы. Интересная подробность: в этих стихах Блок просит благословения не у своей Дамы и не у Музы (Музы «проклятого поэта», как он ее изображает⁴²), но у Богородицы. При этом он может именовать ее только перифрастически («Ты, поразившая Денницу») — как если бы всё происходило в Аду, где, как мы помним по Данте, не позволено произносить святыя имена.

40 Cp. De Michelis C.G. Dalla «candida rosa» al «bianco serto di rose»: osservazioni aggiuntive al tema Blok—Dante.— Dantismo russo e cornice Europea. Vol. I. P. 229-239.

41 Блок А. О современном состоянии русского символизма // Блок А. Собрание сочинений: В 6 т. М.: Издательство «Правда», 1971. Т. 5. С. 333.

42 Я хотел, чтоб мы были врагами,

Так за что ж подарила мне ты

Луг с цветами и твердь со звездами —

Всё проклятье своей красоты?

Кстати, сравнение звездного неба с лугом в цветах — дантовское сравнение из «Рая».

Жизнь — без начала и конца.
Нас всех подстерегает случай.
Над нами — сумрак неминуемый
Иль ясность Божьего лица.
Но ты, художник, твердо веруй
В начала и концы. Ты знай,
Где стерегут нас ад и рай.
Тебе дано бесстрастной мерой
Измерить всё, что видишь ты.
Твой взгляд — да будет тверд и ясен.
Сотри случайные черты —
И ты увидишь: мир прекрасен.
Познай, где свет — поймешь, где тьма.
Пускай же всё пройдет неспешно,
Что в мире свято, что в нем грешно,
Сквозь жар души, сквозь хлад ума.

⟨...⟩

Но песня — песнью всё пребудет,
В толпе всё кто-нибудь поет.
Вот — голову его на блюде
Царю плясунья подает;
Там — он на эшафоте черном
Слагает голову свою;
Здесь — именем клеймят позорным
Его стихи... И я пою, —
Но не за вами суд последний,
Не вам замкнуть мои уста!
Пусть церковь темная пуста,
Пусть пастырь спит; я до обедни
Пройду росистую межу,
Ключ ржавый поверну в затворе
И в алом от зари притворе
Свою обедню отслужу.

Ты, поразившая Денницу,
Благослови на здешний путь!
Позволь хоть малую страницу
Из книги жизни повернуть.

⟨...⟩

Так бей, не знай отдохновенья,
Пусть жила жизни глубока:
Алмаз горит издалека —
Дроби, мой гневный ямб, камня!

1910–1916

И, быть может, самый интересный дантовский случай в русской поэзии, о котором, увы, я могу сказать теперь только совсем вкратце. Это настоящий взрыв Данте: Мандельштам.

Всё, что дорого в Данте Блоку, ничего не значит для Мандельштама. Он решительно отодвигает в сторону все богословские, этические, исторические, политические, биографические темы, всю академическую традицию дантологии. Ему нужно другое: сама словесная плоть «Комедии», ее «дикое мясо», ее непространственная, «антикульптурная» структура, ее «формообразующий порыв». Сражаясь за «другого Данте» против «школьного Данте» и «обывательского Данте», Мандельштам защищает честь поэзии как особого рода смысла — и особого рода человеческого существования: существования в области чуда и катастрофы. Он хочет снять с «поэтической материи, самой точной из всех материй, самой пророческой и неукротимой» позор зачисления ее по ведомству «культуры, которая есть не что иное, как соотносительное приличие задержанных в своем развитии и остановленных в пассивном понимании исторических формаций».⁴³ Данте Мандельштама существует в будущем, там, где место всех поэтов. Здесь, у нас их еще нет. Мы можем только «радостно предчувствовать» их.

«Разговор о Данте» Мандельштама стал мировым событием. Данте увиден в нем настолько неожиданно, что многие полагают, что разговор этот Мандельштам ведет не о Данте, а о себе самом. И в самом деле, «Разговор о Данте» можно читать как введение к поздним стихам Мандельштама. Однако сама новизна этих поздних стихов, сам их симфонизм — во многом результат следования Данте. В это новое пламя разгорелась дантовская искра. На месте готовых смыслов нас встречает значение, которое само строит себя по ходу речи и несоизмеримо с пересказом; художник не копирует, но «ра-

⁴³ Черновые наброски к «Разговору о Данте» // Мандельштам О. Указ. изд. С. 153.

зыгрывает» вселенную, язык и историю рода человеческого в ее апокалиптическом развороте. Смелость этого мандельштамовского «неодантизма» остается непревзойденной и в наши дни. Здесь дантовское вдохновение, на мой взгляд, отзывается с предельной интенсивностью. Это строфы из «Стихов о неизвестном солдате».

⟨...⟩

Сквозь эфир десятично-означенный
Свет размолотых в луч скоростей
Начинает число, опрозраченный
Светлой болью и молью нулей.

И за полем полей поле новое
Треугольным летит журавлем,
Весть летит светопыльной обновою,
И от битвы вчерашней светло.

Весть летит светопыльной обновою:
— Я не Лейпциг, я не Ватерлоо,
Я не Битва Народов, я новое,
От меня будет свету светло.

⟨...⟩

Хорошо умирает пехота
И поет хорошо хор ночной
Над улыбкой приплюснутой Швейка,
И над птичьим копьём Дон Кихота,
И над рыцарской птичьей плюсной.

И дружит с человеком калека —
Им обоим найдется работа,
И стучит по окраинам века
Костылей деревянных семейка, —
Эй, товарищество, шар земной!

⟨...⟩

Ясность ясеновая, зоркость яворовая
Чуть-чуть красная мчится в свой дом,
Словно обмороками затоваривая
Оба неба с их тусклым огнем.

Нам союзно лишь то, что избыточно,
Впереди не провал, а промер,

И бороться за воздух прожиточный —
Эта слава другим не в пример.

И сознание свое затоваривая
Полуобморочным бытием,
Я ль без выбора пью это варево,
Свою голову ем под огнем?

⟨...⟩

Наливаются кровью аорты
И ползет по рядам шепотком:
— Я рожден в девяносто четвертом, —
— я рожден в девяносто втором...
И в кулак зажимая истертый
Год рожденья — с гурьбой и гуртом
Я шепчу обескровленным ртом:
— Я рожден в ночь с второго на третье
Января в девяносто одном
Ненадежном году — и столетья
Окружают меня огнем

Мы начали разговор о дантовском вдохновении в русской поэзии с образов искры и пламени — и закончим его неожиданно: пеплом. Пеплом, который «знает, что значит сгореть дотла». Данте Иосифа Бродского.

Поэт-изгнанник, почетный гражданин Флоренции, не вернувшийся в свою «овчарню» и даже не навестивший ее, когда это стало возможным, Бродский был внимательным читателем Данте и открыто соразмерял собственные замыслы с великим образцом:

И новый Дант склоняется к листу
И на пустое место ставит слово
(«На смерть Бобо», 1972)

Я совершенно не готова к тому, чтобы проследить путь Данте в стихах и мысли Бродского. Я хочу только начать с начала — и почти кончить на нем.

Это поразительная «Прощальная ода» 1964 года — стихи, как это ни удивительно, мало известные, мало обсуждаемые. Я приведу целиком эти двадцать четыре восьмистишия с сильной цезурой и сплошь женской рифмой.

- 1 Ночь встает на колени перед лесной стеною.
Ищет ключи слепые в связке своей несметной.
Птицы твои родные громко кричат надо мною.
Карр! Чивичи-ли, карр! — словно напев посмертный.
Ветер пинает ствол, в темный сапог обутый.
Но, навстречу склоняясь, бьется сосна кривая.
Снег, белей покрывал, которыми стан твой кутал,
рушится вниз, меня здесь одного скрывая.

- 2 Туча растет вверх. Роща, на зависть рыбе,
вдруг ныряет в нее. Ибо растет отвага.
Бог глядит из небес, словно изба на отшибе:
будто к нему пройти можно по дну оврага.
Вот я весь пред тобой, словно пенек из снега,
горло вытянув вверх⁴⁴ — вран, но белес, как аист, —
белым паром дыша, руку подняв для смеха,
имя твое кричу, к хору птиц прибиваюсь.

- 3 Где ты! Вернись! Ответь! Где ты. Тебя не видно.
Все сливается в снег и в белизну святую.
Словно ангел — крылом — ты и безумье — слито,
будто в пальцах своих легкий снежок пестую.
Нет! Всё тает — тебя здесь не бывало вовсе.
Просто всего лишь снег, мною не сбитый плотно.
Просто здесь образ твой входит к безумью в гости.
И отбегает вспять — память всегда бесплотна.

- 4 Где ты! Вернись! Ответь! Боже, зачем скрываешь?
Боже, зачем молчишь? Грешен — молить не смею.
Боже, снегом зачем след ее застилаешь.
Где она — здесь, в лесу? Иль за спиной моею?
Не обернуться, нет! Звать ее бесполезно.
Ночь вокруг, и пурга гасит огни ночлега.
Путь, проделанный ею — он за спиной, как бездна:
взгляд, нырнувший в нее, не доплывет до берега.

⁴⁴ Цитата дантовского образа!
*Voi altri pochi che drizzaste il collo
per tempo al pan de li angeli*

Вы же, немногие, кто тянули горло / к ангельскому хлебу (PAR. II, 10–11).

- 5 Где ж она, Бог, ответь! Что ей уста закрыло?
Чей поцелуй? И чьи руки ей слух застлали?
Где этот дом земной — погреб, овраг, могила?
Иль это я молчу? Птицы мой крик украли?
Нет, неправда — летит с зимних небес убранство.
Больше, чем смертный путь — путь между ней и мною.
Милых птиц растолкав, так взвился над строною,
что меж сердцем моим и криком моим — пространство.
- 6 Стало быть, в чащу, в лес. В сумрачный лес середины
жизни — в зимнюю ночь, дантову шагу вторя.
Только я плоть ищу. А в остальном — едины.
Плоть, пославшую мне, словно вожатых, горе.
Лес надо мной ревет, лес надо мной кружится,
корни в Аду пустив, ветви пустив на вырост.
Так что вниз по стволам можно и в Ад спуститься,
но никого там нет — и никого не вывести!
- 7 Ибо она — жива! Но ни свистком, ни эхом
не отзовется мне в этом упорстве твердом,
что припадает сном к милым безгрешным векам,
и молчанье растет в сердце, на зависть мертвым.
Только двуглавый лес — под неподвижным взглядом
осью избрав меня, ствол мне в объятья втиснув,
землю нашей любви перемежая с Адом,
кружится в пустоте, будто паук, повиснув.
- 8 Так что стоя в снегу, мерзлый ствол обнимая,
слыша то тут, то там разве что крик вороны,
будто вижу, как ты — словно от сна немая —
жаждешь сном отделить корни сии от кроны.
Сон! Не молчанье — сон! Страшной подобный стали,
смерти моей под стать — к черной подснежной славе —
режет лес по оси, чтоб из мертвых восстали
грезы ее любви — выше, сильнее, чем в яви!
- 9 Боже зимних небес, Отче звезды над полем,
Отче лесных дорог, снежных холмов владыка,
Боже, услышь мольбу: дай мне взлететь над горем
выше моей любви, выше стенанья, крика.

Дай ее разбудить! Нет, уж не речью страстной!
Нет, не правдой святой, с правдою чувств совместной!
Дай ее разбудить песней такой же ясной,
как небеса твои,— ясной, как свод небесный!

- 10 Отче зимних равнин, мне — за подвиг мой грешный —
сумрачный голос мой сделавший глуше, Боже,
Отче, дай мне поднять очи от тьмы кромешной!
Боже, услышь меня, давший мне душу Боже!
Дай ее разбудить, светом прильнуть к завесам
всех семи покрывал, светом сквозь них пробиться!
Дай над безумьем взмыть, дай мне взлететь над лесом,
песню свою пропеть и в темноту спуститься.
- 11 В разных земных устах дай же звучать ей долго.
То как любовный плач, то как напев житейский.
Дай мне от духа, Бог, чтобы она не смолкла
прежде, чем в слух любви хлынет поток летеиский.
Дай мне пройти твой мир подле прекрасной жизни,
пусть не моей — чужой. Дай вослед посмотреть им.
Дай мне на землю пасть в милой моей отчизне,
лжи и любви воздав общим числом — бессмертьем!
- 12 Этой силы прошу в небе твоём пресветлом.
Небу нету конца. Но и любви конца нет.
Пусть всё то, что тогда было таким несметным:
ложь ее и любовь — пусть всё бессмертным станет!
Ибо ее душа — только мой крик утихнет —
тело оставит вмиг — песня звучит всё глуше.
Пусть же за смертью плоть душу свою настигнет:
я обессмерчу плоть — ты обессмертил душу!
- 13 Пусть же, жизнь обогнав, с нежностью песня тронет
смертный ее порог — с лаской, но столь же мнимо,
и как ласточка лист, сорванный лист обгонит
и помчится во тьму, ветром ночным гонима.
Нет, листва, не проси даже у птиц предательств!
Песня, как ни звонка, глуше, чем крик от горя.
Пусть она, как река, этот «листок» подхватит
и понесет с собой, дальше от смерти, в море.

- 14 Что ж мы смертью зовем. То, чему нет возврата!
Это бессилье душ — нужен ли лучший признак!
Целой жизни во тьму бегство, уход, утрата...
Нет, еще нет могил! Но уж бушует призрак!
Что уж дальше! Смерть! Лучшим смертям на зависть!
Всем сиротствам урок: горе одно, без отчеств.
Больше смерти: в руке вместо запястья — запись.
Памятник нам двоим, жизни ушедшей — почесть!
- 15 Отче, прости сей стон. Это всё рана. Боль же
не заглушить ничем. Дух не властен над нею.
Боже, чем больше мир, тем и страданье больше,
дольше — изгнание, вдох — глубже! о нет — больнее!
Жизнь, словно крик ворон, бьющий крылом окрестность,
поиск скрывшихся мест в милых сердцах с успехом.
Жизнь — возвращение слов, для повторенья местность
и на горчайший зов — всё же ответ: хоть эхом.
- 16 Где же искать твои слезы, уста, объятья?
В дом безвестный внесла? В черной земле зарыла?
Как велик этот край? Или не больше платя?
Платица твоего? Может быть, им прикрыла?
Где они все? Где я? — Здесь я, в снегу, как стебель
горло кверху тяну. Слезы глаза мне застыт.
Где они все? В земле? В море? В огне? Не в небе ль?
Корнем в сумрак стучу. Здесь я, в снегу, как заступ.
- 17 Боже зимних небес, Отче звезды горящей,
словно ее костер в черном ночном просторе!
В сердце бедном моем, словно рассвет на чашу,
горе кричит на страсть, ужас кричит на горе.
Не оставляй меня! Ибо земля — всё шире...
Правды своей не прячь! Кто я? — пришел — исчезну.
Не оставляй меня! Странник я в этом мире.
Дай мне в могилу пасть, а не сорваться в бездну.
- 18 Боже! Что она жжет в этом костре? Не знаю.
Прежде, чем я дойду, может звезда остынуть.
Будто твоя любовь, как и любовь земная,
может уйти во тьму, может меня покинуть.

Отче! Правды не прячь! Сим потрясен разрывом,
разум готов нырнуть в пение правды нервной:
Божья любовь с земной — как океан с приливом:
бегство во тьму второй — знак отступленья первой!

- 19 Кончено. Смерть! Отлив! Вспять уползает лента!
Пена в сером песке сохнет — быстрее чем жалость!
Что же я? Брег пустой? Черный край континента?
Боже, нет! Материк! Дном под ним продолжаюсь!
Только трудно дышать. Зыблется свет неверный.
Вместо неба и птиц — море и рыб беззубье.
Давит сверху вода — словно ответ безмерный —
и убыстряет бег сердца к ядру: в безумье.
- 20 Боже зимних небес. Отче звезды над полем.
Казни я не страшусь, как ни страшна разверстость
сей безграничной тьмы; тяжести дна над морем:
ибо я сам — любовь. Ибо я сам — поверхность!
Не оставляй меня! Ты меня не оставишь!
Ибо моя душа — вся эта местность божья.
Отче! Каждая страсть, коей меня пытаешь,
душу мою, меня — вдаль разгоняет больше.
- 21 Отче зимних небес, давший безмерность муки
вдруг прибавить к любви; к шири ее несметной,
дай мне припасть к земле, дай мне раскинуть руки,
чтобы пальцы мои свесились в сумрак смертный.
Пусть это будет крест: горе сильнее, чем доблесть!
Дай мне объятья, нет, дай мне лишь взор насытить.
Дай мне пропеть о той, чей уходящий образ
дал мне здесь, на земле, ближе Тебя увидеть!
- 22 Не оставляй ее! Сбей с ее крыльев наледь!
Боже, продли ей жизнь, если не сроком — местом.
Ибо она как та птица, что гнезд не знает,
но высоко летит к ясным холмам небесным.
Дай же мне сил вселить смятый клочок бумажный
в души, чьих тел еще в мире нигде не встретить.
Ибо, если следить этот полет бесстрашный,
можно внезапно твой, дальний твой край заметить!

- 23 Выше, выше... простясь... с небом в ночных удушьях...
 выше, выше... прощай... пламя, сжегшее правду...
 Пусть же песня совет... гнезда в сердцах грядущих...
 выше, выше... не взмыть... в этот край астронавту...
 Дай же людским устам... свистом... из неба вызвать...
 это сиянье глаз... голос... Любовь, как чаша...
 с вечно живой водой... ждет ли она: что брызнуть...
 долго ли ждать... ответь... Ждать... до смертного часа...
- 24 Карр! чивичи-ли-карр! Карр, чивичи-ли... струи
 снега ли... карр, чиви... Карр, чивичи-ли... ветер...
 Карр, чивичи-ли, карр... Карр, чивичи-ли... фьюи...
 Карр, чивичи-ли, карр. Каррр... Чечевицу видел?
 Карр, чивичи-ли, карр... Карр, чивичири, чири...
 Спать пора, спать пора... Карр, чивичи-ри, фьере!
 Карр, чивичи-ри, каррр... фьюри, фьюри, фьюири.
 Карр, чивичи-ри, карр! Карр, чивиче... чивере

Бродский дает прямую дантовскую отсылку:

В сумрачный лес середины

Жизни — в зимнюю ночь, дантову шагу вторя,⁴⁵

то есть, к началу «Божественной Комедии», перед спуском в Ад. Но всё напряжение потока этих восьмистиший отсылает скорее к финалу «Новой Жизни». Речь идет о замысле прославления, о предчувствии небывалого полета — и просьбе о нем.

Бродский больше не возвращался к такой горячей, открытой, страстной, «на разрыв аорты» речи. К последней строфе она вырывается за пределы членораздельного языка к глоссолалии, к птичьему крику (и в птичьем грае явно слышна итальянская фонетика).⁴⁶ Бродский, последовательно выжигающий в себе всё сентиментальное и романтическое, больше не позволил бы себе таких «стыдных» слов, как «родной», «милый» (три раза), «бедный». Он не позволил бы, чтобы молитва

⁴⁵ Темный лес Данте, как известно, — весенний, дело происходит на Страстной. У Бродского, очевидно, рассказ тяготеет не к Пасхе, а к Рождеству.

⁴⁶ Так у Данте в глоссолалию переходили адские вопли — и пение блаженных в Раю, которое на Небе Солнца превращалось в бой часов.

и безумие так близко подступали к словесной ткани. Много чего еще из этой оды он бы себе не позволил.

В этих строфах, вытесненных из общего читательского внимания привычным для всех образом Бродского, завязан поистине дантовский узел: «величие замысла», происходящее из такой великой потери, что возместить ее может только бессмертие. Ода ушедшей любимой, которая *создала поэта*;⁴⁷ сделала его зрячим, всемирным —

Ибо моя душа — вся эта местность божья

и молящимся:

дай мне пропеть о той, чей уходящий образ
дал мне здесь, на земле, ближе Тебя увидеть!

Разве не это Данте говорит о Беатриче?⁴⁸ Это дантовское событие, дантовский огонь:

Боже! Что она жжет в этом костре? Не знаю.

И обещание другой песни,

такой же ясной,
Как небеса Твои, — ясной, как свод небесный,

песни, которая будет жить в еще не пришедшем поколении:

Дай же мне сил вселить смятый клочок бумажный
В души, чьих тел еще в мире нигде не встретить⁴⁹

⁴⁷ В стихах, обращенных к «новой Августе», часто возникает тема ее пламени — и того, как она «творит» поэта: «Я был только тем, чего / ты касалась ладонью, / над чем в глухую, воронью / ночь склоняла чело. (...) Я был попросту слеп. / Ты, возникая, прячась, / даровала мне зрячесть».

⁴⁸ Напомним: «перетворение» Данте, его «черезчеловечивание» (*transumanare*) на языке православной мистики обожение происходит в тот момент, когда он глядит на Беатриче, глядящую вверх:

*Nel suo aspetto tal dentro mi fei,
qual si fé Glauco nel gustar de l'erba
che 'l fé consorto in mar de li altri dèi*

Глядя на нее, я внутри становился тем, / чем Главк стал, вкусив травы, / которая сделала его сообщником других богов моря (PAR. I, 67–69).

Слава любви и горю, вызывающим гений из обыденности. Я не думаю рассуждать и анализировать, каким образом и когда это пламя оставило по себе пепел (который «знает, что значит сгореть дотла»), «служение языку» и «метафизическое отстранение», образ «нового ада», который хуже дантова:

Наверно, после смерти — пустота.
И вероятнее, и хуже Ада.
Идет четверг. Я верю в пустоту...
(«На смерть Бобо»)

Хуже, потому что за этим

Не следует ничего

Остановлюсь на «Прощальной оде», написанной в 1964 году, задолго до того, как поэт подошел к «середине нашего странствия».

Вспомнив все эти «дантовские» стихи русских поэтов, остается спросить: чего же недостает в русском Данте? Ответ будет простым: того же, чего нет в Данте всей нашей современности, — Данте, который вышел из Ада.

Из этой общей картины есть изумительное исключение: визионерские стихи Леонида Аронсона, и в особенности — его «Утро» (1966). В этом словесном видении, в цветах, звуках, образах этих стихов мы узнаем ландшафт дантовского Земного Рая.⁵⁰

2006–2016

49 Ср. моление Данте:

*e fa la lingua mia tanto possente,
ch'una favilla sol dela tua gloria
possa lasciare a la future gente*

и дай моему языку такую силу, / чтобы единую искру твоей Славы / он смог оставить будущим поколениям (PAR. XXXIII, 70–72).

50 См. об этом: «Земной Рай в „Божественной Комедии“ Данте: о природе поэзии» в настоящем издании.

КЛАССИКА В НЕКЛАССИЧЕСКОЕ ВРЕМЯ. ПРОЩАЛЬНЫЕ СТИХИ МАНДЕЛЬШТАМА ¹

Мне хочется уйти из нашей речи О. М.

Добрый вечер! Я очень благодарна вам, читателям моего любимого поэта, за то, что меня пригласили для такого разговора. И сразу же я хотела бы принести извинения: я должна признаться, что давно уже не занимаюсь Мандельштамом исследовательски. Я мало знакома с мандельштамовской литературой последних лет. Я, в общем-то, не знаю новейших интерпретаций, новейших попыток чтения Мандельштама, за исключением прекрасной работы Ирины Сурат «Ясная догадка»,² к которой мы не раз обратимся сегодня. Я знаю, что вы ее прочли перед нашей встречей. Эта работа, собственно, и побудила меня к размышлениям, которые я собираюсь изложить вам. Мне захотелось дополнить это чтение (с которым я по существу согласна) тем контекстом, о котором у Ирины Сурат речи не идет, и который очень многое открывает в этих прощальных воронежских стихах: контекстом итальянским, а точнее — тосканским. Петрарка и Данте — собеседники Мандельштама 30-х годов. В перспективе его разговора о них и с ними многое, что остается в этих строфах странным, — пока оно рассматривается на фоне исключительно русской поэзии, — проясняется.

Название этого разговора о Мандельштаме — «Классика в неклассическое время» — имеет в виду одно из размышлений Мераба Мамардашвили, в котором задача современной философии формулируется как «воссоздание классического мужества в неклассическое время». О том, что такое «классика» в мысли Мандельштама, я скажу позже.

Готовясь к разговору, перелистывая стихи и прозу Мандельштама, я поняла необходимость перечитать его вновь, поняла, что — используя его любимую латинскую конструкцию, герундив — Мандельштам *mihi legendus est*.³ Говоря о герундии

¹ Выступление в культурном центре «Пунктум» (Москва, 9 марта 2014 года).

² Сурат И. Ясная догадка // Звезда. 2013. № 10. С. 220–234.

³ Должен быть мной прочитан.

и герундиве, Мандельштам часто путал; кроме того, с герундием у него конкурировала другая латинская форма, причастие будущего времени (форма, которой, заметим, в русском языке тоже нет). В таком грамматическом изложении можно сказать, что Мандельштам для меня не *lectus* (прочитанный), а *lecturus*, то есть, ожидающий прочтения.

И это будет вечно начинаться.

Наш сегодняшний разговор будет посвящен стихам «К пустой земле невольно припадая...». Вот эти двадцать две строки.

I

- К пустой земле невольно припадая,
Неравномерной сладкою походкой
Она идет — чуть-чуть опережая
Подругу быструю и юношу-погодка.
5 Ее влечет стесненная свобода
Одушевляющего недостатка,
И, может статься, ясная догадка
В ее походке хочет задержаться —
О том, что эта внешняя погода
10 Для нас — праматерь гробового свода,
И это будет вечно начинаться.

II

- Есть женщины, сырой земле родные,
И каждый шаг их — гулкое рыданье,
Сопровождать воскресших и впервые
Приветствовать умерших — их призванье.
5 И ласки требовать от них преступно,
И расставаться с ними непосильно.
Сегодня — ангел, завтра — червь могильный,
А послезавтра — только очертанье...
Что было поступь — станет недоступно...
10 Цветы бессмертны, небо целокупно,
И всё, что будет, — только обещанье.

4 мая 1937

Две эти строфы имеют одну, и очень сложную, рифменную структуру. Каждую из этих строф можно читать отдельно, как законченное стихотворение. Каждая из двух этих частей

самостоятельна, замкнута и как будто приходит к собственному финалу, к большому обобщению:

(i) И это будет вечно начинаться

и:

(ii) И всё, что будет, — только обещанье

Эти обобщения перекликаются (прежде всего, словом «будет»), но говорят они (надеюсь, мы это увидим) о разном.

Так что это? Диптих, два самостоятельных стихотворения, идущие одно за другим (наподобие «Восьмистиший») — или же две строфы одного стихотворения? Вопрос о самостоятельности каждой части связан — вы, возможно, удивитесь — с рифменной структурой строфы. Это сложно построенное 11-стишие с женскими рифмами. В русской поэзии аналога такой строфы нет. На фоне старой итальянской поэзии мы сразу же узнаем ее — это строфа *канцоны*. Канцона, повторяющая сложную систему рифм в каждой своей строфе, состоит из достаточно самостоятельных строф — станц (комнат, в исходном значении). Из строфы в строфу, из станцы в станцу мы переходим, как из комнаты в комнату. Так анфиладно построена мысль старой («классической») итальянской поэзии и ее источника — провансальской, трубадурской лирики. Даже если поэт затевает протяженный эпос, как Ариост и Тасс, его повествование движется из комнаты в комнату, из станцы в станцу — а не по открытой местности свободного рассказа в стихах. Эту квантованную поэтическую мысль мы знаем по Пушкину, по «Евгению Онегину», по октавам «Домика в Коломне».

Именно с узнавания строфы этих мандельштамовских стихов как строфы канцоны и началась для меня их итальянская тема.⁴ И, конечно, сама ценность строфы как смыслового, структурного начала отсылает нас к «первой» классической поэзии — греческой и римской. Поэты еще долго помнили, что

4 Итальянскую (дантовски-петрарковскую) подкладку этих стихов внимательно исследовала Л.Г. Панова (Панова Л.Г. Указ. соч. С. 579–609). К сожалению, я смогла прочесть ее работу уже после того, как написала эту. Отсылки, найденные ей, отчасти совпадают с моими, но совсем расходится общая интерпретация и субтекстов, и самих этих стихов Мандельштама.

самая высокая честь стихотворца — изобретение своей строфы, которую назовут его именем («сапфическая» и т. п.). Ахматова горестно завершает свои покаянные стихи:

Ахматовской звать не будут
Ни улицу, ни строфу

Это предчувствие не сбылось. Строфу «Поэмы без героя» можно по праву назвать «ахматовской» (при том, что она со-здана на основе «кузминской»: строфы, которой написан «Второй удар» «Форели» М. Кузмина).

Во времена господства верлибра эти старинные поэтиче-ские амбиции становятся совсем непонятны.

Строфы, о которых мы говорим, как известно, завершают цикл воронежских стихов. Об истории и обстоятельствах их возникновения мы знаем по запискам Натальи Евгеньевны Штемпель, которой эти стихи посвящены. Наталья Штемпель, «ясная Наташа» — правдивый мемуарист, и всё, что она рас-сказывает, никем никогда не ставилось под вопрос. В некото-рых изданиях эти строфы публикуются как «Стихи к Наталье Штемпель», но сам Мандельштам их так не называл.

Начнем с самого очевидного. Эти две строфы, прежде всего, поражают своей классической красотой: гармонией, го-воря по-старинному. Это завоживающе гармоничные, мед-ленные, плавные стихи, каких у позднего Мандельштама уже не бывало. Они бывали раньше, в «Тристиях» («Я изучил на-уку расставанья...», «Чуть мерцает призрачная сцена...»). Та-кого рода гармония («итальянская», с легкой руки Пушкина) в русской поэзии связана больше всего с именем Константина Батюшкова:

А берег покидал туманный Альбиона...
или:

Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы...

Русский петраркизм. Среди итальянцев некоторый предел та-кой гармоничности — несомненно, Петрарка. Это трудно по-нять из его русских переводов, как правило, синтаксически не-уклюжих и оскорбляющих слух (исключение — празднично звучащие переводы Вячеслава Иванова).

Гармония, *l'armonia* — это, конечно, не просто внешняя, со-норная красота. Поскольку, как вы знаете, Мандельштам на-

зывает себя «смысловиком», гармония для него — смысловая категория, и он высказался об этом прямо еще в 1915 году, в статье «Скрябин и христианство»: «Метафизическая сущность гармонии теснейшим образом связана с христианским пониманием времени. Гармония — кристаллизовавшаяся вечность, она вся в поперечном разрезе времени, в том разрезе времени, который знает только христианство».⁵

Гармония — это работа с временем, преобразование линейного, горизонтального характера времени. По мысли Леви-Стросса, это делают с временем музыка — и миф. Всё, что происходит в «реальном» времени, в нарративе, представляет собой разворачивание вертикали, в которую входят все элементы последовательности, в некотором согласовании между собой. Обычно время уподобляют текущей реке, но здесь оно должно предстать в каком-то другим образе — мы видим его всё разом, причем в поперечном разрезе и по вертикали:

Я видел озеро, стоящее отвесно

Слово «видел» здесь важно. Звучание переходит в зрительный образ. Гармония — красота почти зрительная, словно бы красота какого-то видения в словах...

...Мы почти видим эту идущую женщину. Ничего похожего на ее портрет нам не дано, и всё, что мы о ней узнаём, это что она идет и какая у нее походка. У нее, как сразу же говорится, *неравномерная, припадающая* походка увечного человека. И это оказывается прекрасно, *сладко*. Она идет не одна. С ней вместе, слегка отставая, идут *быстрая подруга* и *юноша-погодок* — это, между прочим, важная деталь; в дальнейшем я буду это обсуждать. Вот из этого ее движения — вероятно, в сторону рассказчика (она приближается) — возникает прозрение самого общего характера: о собственной судьбе, вернее, о ее конце (и новом начале), и вообще — о смерти, жизни, воскресении. Здесь располагается тот момент, о котором в других стихах Мандельштам сказал:

Узел жизни, в котором мы узнаны
И развязаны для бытия

5 Мандельштам О. Скрябин и христианство // Мандельштам О. Собрание сочинений: В 4 т. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. Т. 1. С. 205.

Нормальный для Мандельштама мгновенный сплав полярностей: так тесно затянут этот узел жизни, что он и есть *развязка* для бытия. Кстати, мотив *узла* и его *развязывания* — один из самых частых в «Комедии» Данте: этой метафорой Данте описывает всякую труднорешимую интеллектуальную и моральную проблему. «Развяжи мне этот узел!» (*solvetemi quel nodo* ^{INF. X, 95}) — обращается он к собеседнику. Очищение от греха, расплату за грех он тоже называет «развязыванием узла»: «они развязывают узел гневливости» (*e d'iracundia van solvendo il nodo* ^{PURG. XVI, 24}), объясняет Вергилий в Четвертом кругу «Чистилища». Вот из таких немислимых сгущений, из таких узлов возникают стихи-развязки Мандельштама, «дуговые *растяжки*», — во всяком случае, его поздние стихи. Это не «тексты», а *опыты*:

Он опыт лепета лепит
И лепет из опыта пьет

Здесь, в наших стихах, это опыт встречи, которая есть извещение о неминуемой разлуке. Продолжение «*науки расставания*» из «Тристий»? Нет, скорее, новая «*наука встречи*».

В рассказе Н.Е. Штемпель об обстоятельствах появления этих стихов (я думаю, он присутствующим хорошо извещен) важно отметить три момента. Первый: передавая ей эти стихи, Мандельштам говорит, что это — лучшее, что он написал. Второе, в чем он признается: это любовные стихи. И третье: это — его завещание. Он говорит, что эти стихи нужно передать в Пушкинский Дом как его завещание (Пушкинский Дом, понятно, сразу вызывает блоковскую ассоциацию: своего рода пантеон, заветное хранилище русской культуры).

Попробуем об этих трех моментах и поговорить. Что касается первого утверждения (что это его лучшие стихи): я думаю, что мы должны верить автору. Но для меня на этой же вершине располагаются, по меньшей мере, и «Стихи о неизвестном солдате» (и всё их окружение, такие вещи, как «Может быть, это точка безумия...»), написанные в том же 1937 году. «Стихи о неизвестном солдате» — самое дантовское сочинение в русской поэзии. Когда мне пришлось говорить в Италии (во Флоренции) о дантовском вдохновении в рус-

ской поэзии,⁶ как высочайший образец «русского Данте» я приводила строфы из «Стихов о неизвестном солдате». Может быть, те, кто читал Данте в переводе, не совсем поймут, о чем идет речь. Потому что в переводе, который есть у нас, всё, что происходит в «Неизвестном солдате», — бури, сдвиги, семантические вихри, метафоры-видения — всего этого совершенно не различишь за гладкой речью Михаила Лозинского. Но как раз в этом и есть музыка Данте.

«Стихи о неизвестном солдате» и «К пустой земле невольно припадая...» — это стихи о «последних вещах», о конце и начале, о земле и небе, об истории и над-историческом, о смерти и бессмертии, о воскресении.

Если мы сверимся с классификацией Данте, этим темам посвящен трагический род поэзии, то есть самый высокий («О народном красноречии», *De vulgari eloquentia*, II, 4). Трагические стихи отличает, по Данте, во-первых, очень сложная, изысканная гармония построения — и, во-вторых, крайне важная тема. Тем для трагической поэзии, по Данте, три: *salus, amor, virtus* — спасение, любовь и добродетель. Трагическая поэзия пишется высоким слогом народного языка (то есть, не на латыни, а на итальянском, но на «итальянском благородном», *volgare aulico, volgare illustre*). Если такие трагические темы, как «спасение» и «любовь», можно надеяться, понятны без особого комментария, то «добродетель» для русского читателя требует комментария. Латинское *virtus* переводится у нас как «добродетель», но это русское слово всегда звучит искусственно. Оно бедно и почти комично, а *virtus* в латыни и *virtù* в итальянском — значительные и богатые слова, связанные прежде всего с «мужеством» («доблестью»), с идеей «жизненной силы» и со многими другими вещами. Иногда *virtus* переводится как «доблесть». Одна из классических «добродетелей», «доблестей», входящая в *Virtus Romana — clementia*, милосердие, а точнее — мужество щадить. Проявлять *clementia* — дело сильного по отношению к слабому, хозяина — к слуге, дело властителя. Я думаю, это одна из любимых тем Мандельштама, как и Пушкина:

6 См. статью «Дантовское вдохновение в русской поэзии» в настоящем издании.

Но Пречистая сердечно
Заступилась за него

У Пушкина во всей чистоте *clementia* проявляет Пугачев по отношению к Гриневу (и уже в несколько пародийной форме — императрица: она не милует виноватого, а отменяет несправедливое наказание). Мы слышим тему *clementia* (без прямого называния) и в этих прощальных стихах. В своих горячечных посвящениях Сталину Мандельштам вызывает к этой *clementia*, милующей силе властителя. Наш властитель, как известно, этой римской доблестью не обладал.

Прежде чем перейти к другой теме, я хочу сказать, что есть вещи, которые мне в этих стихах кажутся еще более важными, чем то, что они — о «последних вещах». Это стихи о *начинающихся* вещах, о *будущем*, вот что поразительно. Вряд ли мы найдем на русском языке другого поэта, который так чувствовал бы магнит будущего, так был заряжен будущим, как Мандельштам. Это его глубинная тема. Конечно, можно вспомнить его современников будетлян, футуристов, у которых «будущее» вообще было программой, самоназванием, но это совершенно другое будущее. Будущее футуристов располагается на той же исторической линейке, что другие времена, просто на горизонтали оно еще «впереди», и туда они заглядывают, забегая вперед. Кончается эта горизонталь утопией. В принципе, это совсем не то будущее, о котором думал Мандельштам в связи с вертикальным срезом времени, о чем я говорила в начале. Для него будущее целиком помещено в этот вертикальный срез времени, в рассечение бессмертием, спасением. В некий простор (простор — наверное, самая устойчивая примета будущего) — из тесноты наличного. Особенно очевидно это в поздних «Воронежских стихах»: поэт — с необычайной торжественностью — выступает как свидетель будущего, ручатель за него. Он приносит некоторую клятву о будущем. Мало того, что нечто *будет*, и он в этом клянется. Будет нечто *другое*. И оно не просто *будет* в изъяснительном наклонении, как *было* прошлое и *есть* настоящее: оно в желательном наклонении, в оптимативе («пусть будет») или в наклонении долженствования («должно быть»). Словом «будет» заканчивается и первая, и вторая строфа прощальных стихов.

- (1) И это будет вечно начинаться
(11) И всё, что будет, — только обещанье

И здесь в русском глаголе будущего времени, «будет», мы слышим некоторый оттенок долженствования. Это как будто не совсем изъявительное наклонение. Это заклинание.

Нужно заметить, что глагол современного русского языка поразительно беден в своих грамматических возможностях выразить оттенки действия, его отношения к реальности. И это видно не только в сравнении с латынью (как у Мандельштама, которому не хватало особых форм будущего времени), но и с древнерусским и церковнославянским. Мы почти утратили глагол. Но это отдельный разговор.

Вот здесь и стоит вспомнить грамматические размышления Мандельштама о форме герундива. Его видение времени головокружительно, оно более неожиданно, чем парадоксы начальных строк «Четырех Квартетов» Т. С. Элиота, также снимающих линейную последовательность времени — с неутешительным выводом:

Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past.
If all time is eternally present,
All time is unredeemable⁷

Время настоящее и время прошедшее,
Оба, вероятно, присутствуют во времени будущем,
И будущее содержалось в прошедшем.
Если всё время вечно присутствует,
Всё время неискупимо

BURNT NORTON, I

«Если всё время вечно присутствует, / Всё время неискупимо». В мандельштамовской модели «всё время» также перекрывает смену прошлого-настоящего-будущего, но все оно одновременно есть и не есть, оно *не совсем присутствует*, оно в каждой своей точке *начинается* — или должно начаться. Это касается и прошлого: его тоже «пока нет», оно ждет сво-

7 Eliot T.S. Op.cit. P.13.

его часа. «Всё время» ждет своего будущего. «Вчерашний день еще не родился» («Слово и культура»). То есть, прямо противоположно элиотовскому, всё время у Мандельштама — *redeemable*, искупимо, спасаемо. Оно еще *будет*. В перспективе будущего Мандельштам видит и то, что мы назвали «классической». Она живет с нами, «как то, что *должно быть*, а не как то, что уже было и есть», — это он говорит о самой классической классике, о том, что образованный человек обыкновенно знает наизусть. Поэты и писатели, которых он перечисляет, говорят нам то, что *должно стать*, а не то, что уже было.

Эта тема — прошлого в будущем — возникла еще в ранних статьях Мандельштама. А в «Путешествии в Армению», со всей свободой своего позднего письма, Мандельштам объявляет: «Я хочу жить в повелительном причастии будущего, в залоге страдательном — в „долженствующем быть“»⁸ — и приводит в пример латинское причастие *laudatura* (то, что следует прославить). Как причастие, он, между прочим, понимает и само слово *cultura* (от *colere*, возделывать): это то, что еще должно быть в будущем как-то возделано, обработано... Понятно, что Мандельштаму нужна такая форма глагола, в котором есть непременно будущее, долженствование или возможность этого будущего — и пассивный залог: оно происходит с нами; не мы его делаем, а оно с нами происходит. В русской грамматике глагола такое место пустует. Наш язык не дает нам думать таким образом.

Мандельштам — совершенно особый для русской поэзии, уникальный поэт будущего. Его восторг всегда связан с тем, что то, что есть, еще только будет. Но, я думаю, и в европейской поэзии мы другого такого не вспомним. Может быть, что-то похожее есть в Гельдерлине; он говорит о прошлом и настоящем как о будущем. Это очень своеобразное вдохновение. Оно родственно вдохновению библейских пророков, свидетелей будущего. «И если извлечешь драгоценное из ничтожного, то будешь как Мои уста. Они сами будут обращаться к тебе, а не ты будешь обращаться к ним»^{ИЕР. 15:19}

Когда Мандельштам — среди радикального авангарда 20-х годов — относили к «прошлому», «бывшему», к какому-то

⁸ Мандельштам О. Путешествие в Армению // Мандельштам О. Сочинения в двух томах. Т. 2. С. 128.

«академизму», «антологии» («мраморная муха», «художник старой школы»), то не понимали, что революция, которую он затевает, намного глубже, чем у всех футуристов. Она касается не изобретения новых слов, неологизмов, как это делали они, или даже целого «языка» из таких новых слов, как у Велимира Хлебникова. Мандельштам хотел изменения самих грамматических категорий. Как он говорил, нам нужен другой глагол, нужен глагол в будущем времени в повелительном или желательном наклонении и в страдательном залоге. Нет такого, но он нужен. Так же неожиданно он говорит об именах существительных: существительное в поэзии, думает он, не следует употреблять в именительном падеже, его надо видеть в дательном («Разговор о Данте»). Об этом я еще скажу.

Именительный падеж как бы выставляет перед нами слово и вещь, им названную, как некую данность. Дательный указывает направление — кому, чему. Слово должно быть понято в его направлении, в его *порыве*. Сам Мандельштам новых слов не придумывал, он говорил теми, какие были в словаре, — но в них менялась семантическая кровь. Они начинали не стоять в своем значении, а *«лететь вслед лучу», навстречу* своему значению, которого «еще не было».

Речь в этих грамматических («филологических») размышлениях Мандельштама идет, по существу, о перемене самого строя сознания, о его глубинной динамизации, об отказе от некоторых привычных механических категорий. Иначе оно (сознание), предметное, материалистичное, просто не уловит распределенной новой реальности («свет размолотых в луч скоростей»). И эта динамизация, переход вещи в энергию, в «золотую магму», в «порыв» для Мандельштама была связана с поисками и достижениями новейших естественных наук. Недаром в последние годы он так любил естественников: то, как он видел мир, он встречал скорее у них, чем у собратьев-литераторов. Ему был необходим переход от мышления в вещах — как в классической механике в телах — к новому мышлению в энергиях. Энергия, формирующий порыв (главное слово в поэтике Мандельштама, как она выражена в «Разговоре о Данте») — а не предметность, не вещь: вещи и готовые смыслы, устойчивые символы, как замечает Мандельштам, потеряли форму, вернулись в свою золотую магму («Пшеница человеческая»). Данности, прошлого, конкрет-

ных смыслов не уже нет (как твердит наш унылый постмодернизм) — их *еще* нет. Они должны случиться в будущем.

Итак, если Мандельштам говорит, что стихи «К пустой земле невольно припадая...» — его завещание, что он хочет передать, завещать, как самое главное? Почему это завещание связано с формой любовного посвящения — и довольно странного любовного посвящения, как многие его исследователи замечают. Отстраненность этой любви вызывает к объяснению. Предмет стихотворения — не «ты», как обычно в таком случае, а «она» в первой строфе, а во второй, вообще-то, «оне», множественное число женского рода: «Есть женщины», то есть, некоторое множество женщин.

Весь этот узел тем — весны, идущей женщины или группы женщин, спасения и смерти — точно так же не находит прецедентов в русской поэзии, как одиннадцатистрочная строфа. Но для читателей старой итальянской поэзии эта конфигурация так знакома! Беатриче (*Beatrix* — делающая блаженными, ведущая к блаженству) идет в кругу подруг; Мательда, дева-мистагог, танцующим шагом ходит над рекой в Земном Раю, собирая первые весенние цветы... Конца нет этим фигурам, стоит начать вспоминать. Образам этих весенних юных женщин Средневековья отвечают античные изображения Персефоны, собирающей цветы в лугах.

Вот здесь я и начну дополнять исследование Ирины Сурат тем аспектом, который в ее размышлениях отсутствует. Это — иноязычная поэзия, а точнее, итальянская, а еще точнее — тосканская поэзия. Как я убеждена и надеюсь показать вам: контекст этого стихотворения — это тосканская поэзия, Данте и Петрарка.

Здесь я себе позволю такое общее замечание: обычно русские стихи рассматриваются в контексте русской поэзии. Исследователь и критик не выходит из этого круга, ища переключки и источники в корпусе русских стихов. Во многих случаях это совершенно справедливо, поэты живут в кругу поэзии на своем родном языке. Но в некоторых случаях этого совсем недостаточно. Таковы, в частности, случаи Пушкина и Мандельштама. Для них (не только для них, конечно) иноязычная поэзия была жизнью в той же мере, что и стихи на русском языке. Можно вспомнить, как Мандельштам кому-то сказал, показывая на томик Данте, на «Божественную

Комедию»: «Вот это главное!», главное событие в его жизни. Поэты, живущие в многоязычной поэзии, не только переводят (с французского, итальянского, немецкого, английского), не только находят там темы для своих вариаций и новые образы: другой язык поэзии проникает в само их восприятие, в формы их воображения и даже в фоникку стиха.

Итальянские комментарии, которые я приведу, — не конкретные «источники» образов Мандельштама. Это, скорее, то итальянское море, из которого эти стихи выходят, как Афродита из «сиреневых глин» «моря родного».

Что когда-то он море родное
Из сиреневых вылепил глин

«Родное море» заставляет вспомнить древнее название Средиземного моря — *Mare nostrum*, наше, родное море. То море, которого Мандельштам насильственно лишен:

Лишив меня морей, разбега и разлета
И дав стопе упор насильственной земли,
Чего добились вы? Блестящего расчета:
Губ шевелящихся отнять вы не могли

Отнятое родное море рождается на губах, лепится губами музыканта и поэта. На губах разыгрывается и отнятый у человека «разбег и разлет».

Стоит заметить, что стихотворный звук для Мандельштама — это в первую очередь не фоника, а артикуляция: ему важно, что в это время делают губы, язык, зубы, нёбо. Поэзия — это произносительное усилие, как при поедании чего-то. Вспомним описание итальянской поэзии в «Разговоре о Данте»: «Великолепен стихотворный голод итальянских стариков, их зверский юношеский *appetito* к гармонии, их чувственное *вожделение* к рифме — *il disio*! Уста работают, улыбка движет стих, умно и весело алеют губы, язык доверчиво прижимается к нёбу»⁹ (курсив мой. — о. с.). Отсюда его образ «бессмертного рта» («мыслящий бессмертный рот»). Человек мыслит своим говорящим ртом.

О том, что все 30-е годы Мандельштама прошли за итальянским чтением, я думаю, знают здесь многие, и приводить

9 Мандельштам О. Разговор о Данте // Мандельштам О. Указ. изд. С. 215.

примеры излишне. Стихи об Ариосте и Тассе, об итальянском языке («чужого клекота почет»), переводы из Петрарки, «Разговор о Данте»... Даже Батюшков поминается в первую очередь как «оплакавший Тасса»:

И отвечал мне оплакавший Тасса...

«Друг Ариоста, друг Петрарки, Тасса друг» — итальянский язык входит в самую словесную плоть Мандельштама, в «виноградное мясо» стихов. В Воронеже итальянский круг собеседников Мандельштама сужается. Тасс и Ариост московских стихов куда-то отошли, они уступают место тосканцам. Остались два самых больших итальянских поэтических мира — Данте и Петрарка. Миры, надо сказать, совсем не дружественные и спорящие между собой: Петрарка во многом строил свою поэзию на народном языке в противовес Данте и продолжал при этом складывать латинские стихи, на которых Данте как будто уже поставил крест (качеством своей гуманистической латыни Петрарка гордился — дантовская средневековая представлялась ему варварством). Но я предполагаю, что в прощальных стихах Мандельштама эти два контрастных мира, Данте и Петрарка, неожиданным образом соединены.

Итак, тосканская поэзия, Флоренция начального Ренессанса, то есть «второго начала» любимой Мандельштамом «нежной Европы» (первым таким началом была блаженная Эллада). «Всечеловеческое» у Мандельштама:

От молодых еще воронежских холмов
К всечеловеческим, яснеющим в Тоскане

отнодью не планетарное; оно не включает в себя всего на свете — скажем, Индию, Африку, Китай... Это, в общем-то, родная средиземноморская культура с эллинским центром в начале и итальянским — во второй раз, в новом начале. Тосканское и называется у него всечеловеческим. То, что в звучании слова «Тоскана» откликается русская «тоска» («ясная тоска»), — для Мандельштама с его звуковыми цепочками смысла тоже важно. Сказав однажды о «тоске по мировой культуре», он был обречен отправиться в Тоскану.

В воронежском заточении (таком парадоксальном, просторнейшем заточении: кругом немыслимый размах равнин Придонья) жизнь для Мандельштама — это звуки и образы все-

ленской, всечеловеческой музыки. Говоря его словами, «высокого племени людей». Это живопись: Леонардо («Небо вечера в стену влюбилось...»), Рембрандт («светотени мученик»), Рафаэль («Улыбнись, ягненок гневный...»), Микеланджело («Все твои, Микель Анджело, сироты...»), Фаворский... Это музыка — Шуберт, Шопен, Брамс, скрипка, флейта. Это зодчество («Реймс — Лаон»), это керамика («Мастерами богат остров синий...»), градостроительство (Рим с его фонтанами, лестницами, площадями), это культивированная природа — карликовые виноградники Франции, и так далее... Я далеко не перебрала всех «всечеловеческих» упоминаний в воронежских стихах. Что всё это вместе? Что видит Мандельштам, блуждая по «молодым еще воронежским холмам»? Гением этих мест он избирает Кольцова, народного поэта-самоучку («Я около Кольцова»). Он видит мир *классики*, понятой так, как он ее понимал. Не как какие-то «святые камни» прошлого, а как будущее, точнее: как превращение настоящего и прошлого в будущее. Спасаящий мир культуры, христианской культуры, мир человека в будущем времени. Человек в будущем времени — это и есть человек культуры. Из намертво завязанного «узла жизни» он выходит в свободное «бытие». Отношение Мандельштама к творческой культуре можно без натяжки назвать религиозным и его собственную позицию — исповеднической.

Не заметить, не оценить силу итальянской прививки к стихам Мандельштама можно еще и потому, что на русском из итальянской классики читать почти нечего. В переводах, даже неплохих, толковых, от всего этого, «обворожаящего нас», в общем-то, ничего не остается. Жадная гармония Петрарки становится чем-то пыльным и тусклым, а вулканическая сила Данте не дышит под гладкописью академического письма. И не в последнюю очередь — из-за ритма. Сложный и неровный итальянский одиннадцатисложник у нас принято передавать регулярным пятистопным ямбом. Мандельштам в своих переводах Петрарки с первой же строки обрушивает эту ритмическую гладкость, буквально повторяя ритм оригинала, с ударением на первом слоге, поперек ямба:

Речка, распухшая от слез соленых

(у любого переводчика на этом месте была бы беспроблемная «река»). Мандельштам хочет открыть вход в реального Петрарку, то есть такого, «какого у нас не было, и какой будет» (как он когда-то сказал о Катюлле). Мандельштам сильно сдвигает образность Петрарки, она становится у него резкой, на грани абсурда — но этим он дает пережить «формообразующий порыв» петрарковского звука и артикуляции.

Вот пример:

Ходит по кругу ночь с горящей пряжей

так Мандельштам передает петрарковский стих:

Notte il carro stellato in giro mena

дословно: «Ночь звездную повозку гонит по кругу». Вместо повозки, колесницы, образа совершенно традиционного (ночь катит в своей звездной колеснице) появляется какая-то безумная «горящая пряжа». Я догадываюсь, откуда она появляется: из *упряжи*. Колесница — «упряжь» — «пряжа» — это вполне в духе Мандельштама, который такими звуковыми сцеплениями описывает мысль Данте. «Лед — мед — яд»... Хотя «горящая пряжа» — образ совсем не «петрарковский», для Петрарки он слишком «новый», взрывной (между прочим, у Данте вполне можно такое представить), но зато он передает напряженную фонетику сонета. Это как бы звуковой слепок того, что называет Мандельштам «звуков стакнутых прелестные двойчатки». Эта новая метафора — портрет звука стиха: *Notte il carro stellato in giro mena* — все согласные удвоены. Эти удвоения так восхищали Мандельштама в итальянском! Детское, почти младенческое произношение.

Тосканская гармония «Стихов к Наталье Штемпель», с которой я начинала, — несомненно, скорее петрарковская, чем дантовская. Данте в «Божественной Комедии» (вообще-то, уже в трактате «Пир») решительно отказывается от своих недавних опытов «нежного», «гибкого» стиха времен *dolce stil nuovo* — сладостного (или сладкого) нового стиля. Он избирает «острый и отчетливый стих» (*rima aspr'e sottile*).

Между прочим, я уверена, что странное для привычек русского языка слово «сладкая» из первой строфы:

Неравномерной сладкою походкой

на самом деле калька с итальянского *dolce*. У Петрарки здесь было бы *dolce*, да и у Данте. *Dolce* буквально переводится как «сладкий», «сладостный» — но в итальянском языке у этого слова другой регистр значения. В языке Данте и Петрарки *dolce* — постоянный эпитет к музыке, *dolci suoni*, сладкие, то есть, согласованные звуки. Русское «сладкий» — что-то в этом есть не совсем пристойное, почти китч. Что мы представим себе при словах «новый сладкий стиль»? Уж точно, не прохладное чистое письмо «Новой Жизни». В итальянском *dolce* совсем нет сюсюканья и грубого гедонизма, как в русском «сладкий». Это *dolce* — мягкий, согласованный, гибкий, нежный, учтивый, приятный... Даму, у которой нет *dolcezza* («сладости» в смысле внутренней гибкости, нежности) нельзя называть красивой.

Итак, первая отсылка прощальных стихов Мандельштама к итальянскому «прообразу» (повторю, что здесь не имеется в виду какой-то конкретный образец), — это одиннадцатистишная строфа, построенная целиком на *женских* рифмах (как известно, мужская рифма в итальянских стихах почти не встречается; по-русски же сплошь женские клаузулы звучат непривычно). Ирина Сураат не находит precedентов такой строфы в русской поэзии, и недаром. Это, как я уже сказала, одна из разновидностей итальянской строфы канцоны. Так что две строфы, которые повторяют одну сложную схему рифмовки, написаны по правилам классической канцоны. Как правило, строф-станц в итальянской канцоне больше, пять или шесть, но возможны и такие короткие канцоны (например, в «Новой Жизни» есть канцона из двух строф). Количество строк в строфе-станце тоже варьируется; одиннадцатистишие — не самое распространенное среди них. Среди богатых версификационных экспериментов Серебряного века, возможно, найдется и попытка написать русскую канцону.¹⁰ Название «Канцона» употреблялось, но рифменная схема строф этой форме не отвечала (как у Николая Гумилева, как в «Канцоне» самого Мандельштама «Я покинул край гипербореев...», написанной простыми четверостишиями — куплетами). Так что, может быть, в первый раз в русской поэ-

¹⁰ Например, две однострофные канцоны из цикла «Осенние озера» М. Кузмина или канцоны из цикла «Любовь и смерть» Вяч. Иванова.

зии в этих прощальных стихах Мандельштама мы встречаем настоящую канцону. Имея в виду ее своеобразную адаптацию (об этом скажу дальше), вполне можно назвать эту станцу «мандельштамовской строфой».

Передавая в начале нашей беседы дантовские размышления о трагическом стиле, я еще не сказала главного. Трагический стиль Данте связывает исключительно с формой канцоны. Описанием канцоны заканчиваются его разыскания о «благородном народном языке». «Благородный народный язык», поисками которого в разных диалектах занимается в своем трактате Данте, создается ради поэзии. А на вершине поэзии располагается трагический жанр канцоны. Интересно, что этот свой как будто формальный, филологический труд Данте понимает как политический, в самом практическом смысле слова. Если будет найден благородный народный язык и на нем будут написаны стихотворные сочинения о важнейших вещах, это приведет к единству Италии под властью добродетельного монарха, к концу свирепых междоусобиц.

Данте к этому времени еще не открыл терцины, которой будет написано первое — и никогда в дальнейшем не превзойденное — великое произведение на народном языке, «Комедия». Ко времени «Народного красноречия» формой, пригодной для самых серьезных тем, Данте считает канцону. Он пробует этот жанр для философских и этических тем. Три из таких своих трагических канцон он включает в «Комедию»: первую из них, «*L'amor che ne la mente mi ragiona*» («Любовь, в уме беседуя со мной») поет музыкант Казелла у подъема на гору Чистилища; ^{PURG. II, 112–123} вторую, «*Donne ch'avete intelletto d'Amore*» («Дамы, имеющие ум любви») вспоминает поэт Бонаджунта, ^{PURG. XXIV, 51} третью, «*Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*» («Вы, разумением движущие третьи небеса») вспоминают уже в Раю, в третьих небесах, в Небе Венеры. ^{PAR. VIII, 37}

Рассуждая о канцоне, Данте дает почувствовать силу станцы, строфы, поскольку канцона делится на самостоятельные строфы; у каждой строфы свои рифмы, но расположение их одинаково. В итальянской и провансальской поэзии есть и более сложные строфические формы, требующие от стихотворца исключительной виртуозности. Требования канцоны, в общем-то, умерены, но, тем не менее, она сложнее, чем сонет. Можно сказать, что каждая строфа канцоны — это расширен-

ный и усложненный сонет (она так же, как сонет, имеет внутреннее членение, она двух- или трехчастна).

Данте говорит, что канцона строится как анфилада комнат — станц. Каждая станца — отдельное пространство, вместилище. Но это вместилище не для звуков, а для мысли. Строфа — организация мысли. Многие поэты и критики замечали, что поэтическая речь, в отличие от обыденной, — это континуум, его нельзя разорвать, в нем нет смысловых пауз, и каждая его частица связана с целым. И вместе с тем, этот континуум квантован: разделением на стихи. Самое сложное квантование — это строфа, сложно устроенная строфа. От строфы к строфе происходит скачок мысли.

Каждая станца канцоны делится на «вступление», *fronte* (буквально: лоб, чело), и вторую часть, которую Данте называет «хвостом», *coda* или *sirta*. Между ними может располагаться *diesis*, то есть, модуляция — какая-то переходная часть, которая связана одновременно и с первой, и со второй. В строфах Мандельштама это правило соблюдается безукоризненно. Первые четверостишия каждой строфы — это настоящие «фронты».

К пустой земле невольно припадая,
Неравномерной сладкою походкой
Она идет чуть-чуть опережая
Подругу быструю и юношу-погодка

Тема задана. Дальше будет ее развитие. Так же и во второй строфе:

Есть женщины, сырой земле родные,
И каждый шаг их — гулкое рыданье,
Сопровождать воскресших и впервые
Приветствовать умерших — их призванье

После этого идет модуляция и кода. Модуляция — второе четверостишие строфы. Оно играет с нашим рифменным ожиданием.

Ее влечет стесненная свобода
Одушевляющего недостатка,
И, может статься, ясная догадка
В ее походке хочет задержаться

Мы готовы к еще одному катрену, такому же, как первый, — но вдруг последней рифмы — к слову «свобода» — в нем нет! И значит, это не четверостишие, а трехстишие! Нам приходится ждать еще несколько строчек, пока «свобода», наконец, отзовется в двух рифмах: «погода» — «свода» (в предпоследней строке). А зависшая рифма на «задержаться» появится только в последней строке: «начинаться».

Рисунок рифмовки станцы дает сложно переплетенное и переплетающее время построение: АВАВСДДЕССЕ.

Роль «диесиса» исполняют строки 5, 6, 7: трехстишие в центре строфы.

Вторая станца точно воспроизводит этот рифменный рисунок. Их формальная однородность поддержана словесными сигналами: словом «будет» в последней строке каждой станцы (об этом мы уже говорили) и словом «земля» в их первой строке («пустой земле» — «сырой земле»).

Но дело вот в чем: сосчитать рифмы в этих строфах трудно! Дело в том, что многие строки связаны между собой еще и «рифмоидами» типа: «погодка» («юношу-погодка») — «погода»; «погодка» — «догадка» в первой строфе и «родные» — «рыданье»; «впервые» — «призвание» во второй. И даже такое созвучие, как «преступно» — «непосильно» в технике Мандельштама может исполнять функцию рифмы: сравни «Как тельце маленькое крылышком...», где «зарифмованы» — наравне с правильными точными рифмами — такие краегласия, как «крылышком» — «стеклышко», «безделица» — «жужелиц», «звела» — «заноза». Таким образом получается, что все рифмы каждой из строф зарифмованы между собой характерными группами согласных. Из «походки» возникает «догадка», а потом «погода»; из «поступи» возникает «преступно», и так далее. Созвучие «дк» (или «тк» в произношении) из второй рифмы перетекает в следующую: «походка», «недостатка», «догадка»... Эта новаторская идея консонантного созвучия как знака рифмы или же «рифмы в дательном падеже» (устремленной к полному созвучию, но оно для нее еще в будущем) перекликается с новой, свежей гармонией музыки XX века (скрябинские созвучия). И эти рифменные новации соединены с одной из самых строгих форм — схемой канцоны. Потому я и сказала, что итальянская станца в новом звуковом наполнении может быть названа «мандельштамовской строфой».

Вообще развернутый анализ звукового устройства этих строф обнаруживает чудеса связности и плотности перекличек. Но устно излагать такой анализ слишком трудно. Его легче видеть на бумаге, в виде рисунков и схем.

Вернемся к неперемнным свойствам дантовской канцоны, трагического стиля. Одним из них, как мы уже говорили, был высокий слог народного языка (то есть итальянского — не латыни).

Я думаю, нельзя не заметить, что язык этих строф не совсем обычен для позднего Мандельштама. Необычен своей «нормальностью», ровностью и определенной «старомодностью» (напоминающей Вяч. Иванова). Такие слова и словосочетания, как «влечет», «сопровождать», «приветствовать», «юноша», «поступь», «вешняя погода», «подруга быстрая», «ласки требовать» — старинные, поэтические слова. А ведь это конец 30-х годов, время «рабочей поэзии»! Как поразительно — и вызывающе — должна была звучать эта «старинная речь» из каких-то других времен! Ее должны были переживать как высокомерную «барскую» речь «бывших»!

И глядит он вдохновенно,
Неземной, пророк на вид!
Но какую в сердце тленном
К нам он ненависть таит!

Так воронежский поэт Рыжманов обличал Мандельштама. Но не только рабоче-крестьянская поэзия соцреализма — весь XX век утратил вкус к такой выдержанной «классической» лексике. Поэты ищут освежения словаря, включая в него нижние пласты языка (бытовую, жаргонную, блатную, «актуальную» и т. п. лексику). До наших дней это «заземление» поэтического словаря не перестает считаться новаторством.

Итак, словарь стихотворения ровный, слог его можно назвать умеренно-высоким — но при этом русским, избегающим славянизмов, обычных у нас в «высоком штиле» со времен Ломоносова. Одно исключение — псевдославянизм «целкупный», о нем я скажу позже. Здесь нет той «фантастики слова», о которой обычно говорят в связи с Мандельштамом. Здесь очень мало — для позднего Мандельштама — неожиданных, взрывных соединений слов. И наоборот: странная терпимость к тривиальным оборотам типа «вешняя погода»,

которых Мандельштам избегал (к его поздней поэтике вполне применим принцип нововенской школы «избегание трюизма»). Удивителен мир автора с общими местами и привычностью. Всё это отвечает тому представлению о «благородном народном языке», который, по Данте, подобает трагическому стилю и канцоне. Вся неспешная просодия этих стихов, в петрарковском темпе *Lento*, как будто воплощает то желание *задержаться*, о котором идет речь:

⟨...⟩ ясная догадка

В ее походке хочет задержаться

И у этой медленности тоже есть теоретическое обоснование! «Когда речь идет о неприятных предметах, слова должны бегом бежать к заключению, когда же мы трактуем предметы благоприятные, слова должны двигаться к заключению шаг за шагом, с медлительным достоинством». Это, между прочим, последняя фраза дантовского трактата «О народном красноречии».

Особую остроту этой медленности придает контраст: задержаться — в движении, в шаге, в обгоняющем других шаге!

Быть может, лишь одно словосочетание здесь по-мандельштамовски остро: «пустая земля» из первой строки. Ирина Сурат вспоминает в связи с этим «пустую и безвидную» землю до Творения или опустевшую могилу, к которой приходят Мироносицы. Но так мы можем увидеть слово «пустой» только после того, как дочитаем стихотворение до конца. Если же мы его начинаем с начала, и еще не знаем, к чему дело придет, мы, скорее всего, слышим «пустая» как «полая» — и потому звучащая земля. Этот образ шага, заставляющего землю звучать, гудеть, развивается во второй строфе:

И каждый шаг их — гулкое рыданье

Здесь мы кончим наш разговор о станце, канцоне, ее языке как о форме содержания (напомню, что латинское *forma* отвечает греческой «идее»). Перейдем к некоторым мотивам этих стихов — тем, которые в русском контексте кажутся озадачивающими. Их обозначает в своей работе Ирина Сурат.

Первый из этих мотивов — связь весны и смерти. В русской поэзии мысль о смерти привычнее связывается с осенью. Но как раз связка весна-смерть — любимая тема классиче-

ской поэзии. «Весенние» оды Горация (например, *Solvitur acris hiems*^{CARM. I, 4}; *Diffugere nives*^{CARM. IV, 7}), которые начинаются очаровательными пейзажами оживающей земли, явлением на лугах нагих Муз и Граций, быстро уходят в мысль о неизбежной смерти, о спуске в загробный мир, откуда нет возврата. Это движение мысли и чувства кажется странным только если совсем забыть мифические основы образа весны и смерти. Весна — возвращение Персефоны-Прозерпины из загробья. Не только в греческой, в любой мифологии весна связана с явлением умерших. Как греческая Персефона, в славянской мифологии весна тоже приходит оттуда, из мира «душ», «дедов», «родителей». Из Аида (из Ирия-Вырия, по-славянски) прилетают птицы, из «чертога теней» — ласточки, вестницы весны; из загробья вылетают проснувшиеся весной пчелы («пчелы Персефоны»). Из темного загробья выходят на свет трава и цветы. В их свежести есть память об Эребе. Это сезонное воскресение земли, и память о покинутой на время смерти его естественно сопровождает.

С другой стороны, там, в Элизии, вечно царит ранняя весна. Та «легкая весна», «бессмертная весна», которой Мандельштам очарован в «Тристиях»:

Из блаженного, певучего притина
К нам летит бессмертная весна

В мандельштамовских цветах — «бессмертных цветах»:

Все поют блаженных жен родные очи,
Все цветут бессмертные цветы

«бессмертных розах»:

И бессмертных роз огромный ворох
У Киприды на руках

мне всегда слышится отзвук Элизия. Все цветы — оттуда, особенно первые, весенние цветы. Они не просто живые, они воскресшие.

«Ясная догадка» о «вешней погоде», как о праматери «гробового свода» — это действительно античное воспоминание. Классическая античность — преобладающая атмосфера первой строфы. Во второй строфе регистр меняется, возникают христианские пасхальные мотивы Воскресения, жен-мироно-

сиц (в этом я совершенно согласна с Ириной Сурат), приходящих к гробу приветствовать Умершего — и сопровождающих Воскресшего. Интересно, что уникальный евангельский сюжет (это случилось единственный раз в человеческой истории!) передается у Мандельштама во множественном числе, как если бы это случалось с каждым человеком: будто это такой древний обычай, «сопровождать воскресших», наподобие античного обычая женского оплакивания покойных.

Еще один мотив: походка и хромота.

В итальянском ключе нам понятнее и *походка* (во второй строфе «поступь») — главный сюжет этих строф. Походка — это всё, что мы знаем о женщине, которую изображает Мандельштам. Я не помню (может быть, вы вспомните?) в любовных стихах русской поэзии изображения идущей женщины. Что она у нас обычно делает? Сидит, стоит, *является*:

О жены севера! Меж вами
Она является порой

покоится:

Она покоится стыдливо
В красе торжественной своей

Она еще и *входит*:

Ты, как будущность, войдешь

Но изображения *идущей* женщины в русской поэзии я просто не вспомню. Разве что бегущую по саду Татьяну: «летит, летит...». И крестьянку Некрасова

С походкой, со взглядом цариц

Не могу вспомнить, чтобы кто-то из русских поэтов заметил, как героиня *идет*. Мне приходят в голову «тяжелые шаги» княжны Марьи у Льва Толстого. Княжна с «лучистыми глазами» и «тяжелыми шагами». И Анна Каренина! Походка — ее постоянная отличительная черта.

Но, если в русской любовной поэзии мы не много найдем шагов и походки (я, во всяком случае, в своей памяти найти не могу), то для провансальской поэзии, для итальянской поэзии именно походка возлюбленной — это первое дело. Если изображать прекрасную даму, то как? Идущей. В том,

как она идет, в ее походке, поступи — ее сила, которая сразу же овладевает героем. У Данте в «Новой Жизни» три (!) стихотворения посвящены именно тому, как Беатриче идет, и что от этого происходит!

Она идет, и всё плохое, всё зло в человеке умирает. И, наоборот, всё доброе воскресает и тянется к ней. Глядя на нее идущую, люди забывают о низком, они все прощают. Старая поэзия не любит описаний, поэтому Данте никогда не рассказывает, а как она, собственно идет: быстро, медленно, легко, плавно, порывисто... Всё передается через эффекты: что происходит с людьми, которые видят, как она идет. Данте замечает в поступи Беатриче соединение торжественности и кротости, она идет царственно и смиренно. Тип красоты, описанный им, очень напоминает пушкинский:

Она покоится стыдливо
В красе торжественной своей

Красота юной Беатриче тоже смиренна и торжественна, но она *идет*, тогда как пушкинская красавица *покоится*.

С походки начинается ряд чудесных свойств прекрасной дамы: походка, затем взгляд (не глаза, а именно взгляд: из «Новой Жизни» мы не узнаем, какого цвета глаза у Беатриче, об этом ничего ни разу не сказано; не сказано и о том, какого цвета у нее волосы¹¹). Походка, взгляд, потом улыбка, потом — речь. О походке, заметим, европейские поэты помнили еще долго. Шекспир:

Не знаю я, как шествуют богини,
Но милая проходит по земле

Походка — это некоторое поведение человека относительно земли и неба. Человеческий аналог птичьего полета.

В «Пире» Данте называет всё это «*балконами души*». Душа человека (и особенно дамы) выходит из своих покоев на балкон походки, на балкон взгляда, улыбки и слов. Это восходящая лестница красоты и силы: шаг Беатриче Данте еще переносит, взгляд — труднее, на улыбке он уже почти теряет сознание, а на приветствии Беатриче (вероятно, проходя по улице, она

¹¹ Только в «Чистилище» (и не от Данте, а от ангелов!) мы узнаем об *изумрудах* ее глаз. Но это уже новая, неземная Беатриче.

просто поздоровалась с ним или даже ответила на его приветствие) он просто падает в обморок. Он близок к смерти.

У Мандельштама эта лестница красоты кончается на первой ступени, на походке. Героиня этих строф (безымянная «она») не смотрит на него, не улыбается, не заговаривает... Впрочем, у меня возникает подозрение, что вторую строфу можно прочесть как ответ на первую, как *ее* слова. Так, что две эти строфы — как бы обмен репликами, «отсюда» — и уже «оттуда». Первая строфа завершается:

И это будет вечно начинаться¹²

и как бы в ответ, уже оттуда, звучит:

Есть женщины, сырой земле родные

Кроме того, что походка прекрасной дамы — обязательная тема ранней итальянской лирики, можно здесь заметить и то, что у Мандельштама был особый, личный интерес к походке — и, в том числе, к походке увечной. Из «Путешествия в Армению»: «Никогда не забуду Арнольди. Он припадал на ортопедическую клешню, но так мужественно, что все завидовали его походке».¹³ Отметим: походке тоже припадающей, как у героини наших строф.

Еще один момент, тоже малоизвестный русской любовной лирике, я замечу в мандельштамовском созерцании походки. «Она» идет у него не одна, она невольно выделяется в идущей группе, которая тоже, очевидно, прекрасна — «быстрая подруга» и «юноша-погодок». Это характерная техника итальянцев (впрочем, и античности, где мы постоянно встречаем девиц хоромы, группы, окружающие главную героиню). В «Новой Жизни» Беатриче всегда идет не одна: с подругами или, однажды, с донной Примаверой, которая ее не то чтобы опережает, но предвывает. А Примавера (Весна, ее настоящее

12 Л.Г. Панова замечательно связывает этот финал с первой записью «в книге моей памяти» в начале «Новой Жизни»: *Incipit vita nova*, Начинается новая жизнь (Панова Л.Г. Указ. соч. С. 590). Можно добавить сюда и другое знаменитое дантовское «Начинается»: *Incipit Comedia Dantis Alagherii, florentini natione, non moribus.* — «Начинается Комедия Данта Алагерия, флорентийца по рождению, но не по нравам».

13 Мандельштам О. Путешествие в Армению // Мандельштам О. Указ. изд. С. 104.

имя Джованна), возлюбленная другого поэта, друга Данте, идет перед Беатриче, как (нескромное сравнение Данте) Кре- ститель перед Христом.

Мне представляется важным этот момент — какое-то суще- ственное не-одиночество прекрасной дамы. Группы, стаи де- вушек («разноголосица девического хора») девушек и юношей, поэтов и их возлюбленных — как в раннем сонете Данте о ко- раблике, посвященном Гвидо Кавальканти.

*Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io
fossimo presi per incantamento
e messi in un vassel, ch'ad ogni vento
per mare andasse al voler vostro e mio;*

*sì che fortuna od altro tempo rio
non ci potesse dare impedimento,
anzi, vivendo sempre in un talento,
di stare insieme crescesse 'l disio.*

*E monna Vanna e monna Lagia poi
con quella ch'è sul numer de le trenta
con noi ponesse il buono incantatore:*

*e quivi ragionar sempre d'amore,
e ciascuna di lor fosse contenta,
sì come i' credo che saremmo noi.*

Гвидо, я хотел бы, чтобы ты, и Лапо, и я (три поэта)
однажды каким-то заклинанием
были перенесены на кораблик, который при любом ветре
плыл бы по вашему желанию, и по моему;

так что никакая случайность, никакая непогода
не мешали бы нам,
и, живя одной страстью,
мы бы чувствовали, как растет наше желание быть вместе.

И монну Ванну, и монну Ладжу,
и ту, которую я изобразил под числом тридцать
(то есть Беатриче)
чтобы с нами поместил этот добрый волшебник.

И так, постоянно говоря о любви,
каждая из них была бы довольна,
так же, как, думаю, довольны были бы мы.

Вот райская картина любви, соединенной с дружбой: три поэта и три их Музы плывут в заколдованном кораблике и наслаждаются бесконечной беседой о любви. Поэту Нового времени такая идиллия непонятна: Эзра Паунд пишет свою версию этого любовного путешествия, ответ Данте от лица Гвидо: Данте и Лаппо мы бросим, поплывем с тобой одни и ни о чем говорить не будем, «никакой любовной чепухи»...

Но (как и в случае с походкой) в Мандельштаме говорит не только культурная память, но и его личная, очень сильная склонность видеть людей в группах, стаях, дружеских, «родных» кружках. «В Петербурге мы сойдемся снова...», «{...} И блаженных жен родные руки»... Его петербургские «европейки нежные» — они все существуют какими-то группами, стаями, хорами, хороводами. Угрюмая обособленность не в его духе. И даже, переводя Петрарку, он добавляет в его стихи этот мотив приобщенности к какой-то группе:

И я догадываюсь, брови хмуря,
Как хороша? К какой толпе пристала?
(размышления о посмертной судьбе Лауры на небесах).

У Петрарки же:

Qual ella è oggi e 'n qual parte dimora
какова она сейчас, и в какой части (неба) обитает

Мандельштам любит человека в кругу людей, даже если это апокалиптическое «с гурьбой и гуртом» «Стихов о неизвестном солдате». «Она», идущая в первой строфе с юношей и подругой, во второй строфе присоединяется к группе женщин, чье призвание подобно призванию земли — сопровождать воскресших и оплакивать умерших. Она как бы исчезает в этой группе, становясь одной из них.

Уже это одно — приобщенность фигуры к группе — отодвигает для меня предложенную Ириной Сурат связь героини стихов «К пустой земле» с Хромоножкой Достоевского («Бесы») и с богословскими толкованиями этого образа (Земля — Богородица). С одинокой безумной блаженной. Здесь я впервые поспорила бы с Ириной Сурат. Мне кажется, Мандельштам в этих стихах открывает нам совсем другую стилистику мысли. Тяжелый, смутно многозначный образ Хромоножки никак не согласуется с этими ясными стро-

фами, с рисунком женской группы, в чертах которой мерцают черты евангельских Мироносиц и античных жриц или подруг Персефоны.

И, наконец, о *любовных* стихах. С.С.Аверинцев назвал от-ношение этих стихов к своему адресату «целомудренным». Женщина, бесконечно любимая, но такая, что к ней нельзя приближаться даже в мысли; ее можно почитать и ей слу-жить. У любви такого рода есть культурная история. Беатриче и Лаура присоединяются к ряду прекрасных дам, которые тре-буют от своего поклонника только чистого служения, без ма-лейшей мысли об обладании. Это трубадурская «наука тонкой любви», *fin' amor*:

И ласки требовать от них преступно

В старинных трактатах эта наука излагалась вместе с искус-ством поэзии, так что первые «Поэтики» назывались «Искус-ство любви», «*Ars amandi*». Такая любовь дается ее «верному» с великим трудом и мучениями. Вся «Новая Жизнь» — это ис-тория о том, как Данте борется в себе с «грубой любовью», как Амор меняет его сердце так, чтобы в нем осталось только бес-корыстное служение. Не только что «требовать ласки», по за-конам «тонкой любви» и подумать о таком было недостойно и лишало почитателя дамы звания «верного».

Канцона Петрарки CCCLIX («*Quando il soave mio fido con-forto*»), тоже, между прочим, написанная 11-стишной строфой, бросает на эти отношения новый свет. Дух Лауры, которую он оплакивает уже много лет, является Петрарке, чтобы уте-шить его неизбывную — и недолжную — скорбь, и объясняет, почему она при жизни была «жестока», то есть никак не отве-чала на его любовь: «Для твоего и моего спасения». Из ее слов, как и из слов Беатриче в «Комедии», мы можем понять, что су-ровая неприступная дама на самом деле любила своего пала-дина, но не должна была этого обнаруживать. В этом и заклю-чается ее призвание — спасительницы души своего «верного». Возможно, для нее эта роль так же мучительна, как роль ее ры-царя. Мы ничего не знаем «изнутри» об этой роли в общей школе тонкой любви. Дама молчалива. Если же среди труба-дуров обнаруживается женщина-поэт, как Гаспара Стампа, ее признания не отличаются от мужских: те же темы стремления, отвергнутости возлюбленным и т. п. Это, вообще говоря, муж-

ская роль в искусстве тонкой любви. Что чувствует сама дама, предмет поклонения, которая только по смерти открывает «верному» свою заботу о нем, мы не знаем.

Любовь у Данте, и Петрарки, как все знают, проходит под знаком смерти. «Повесть о смерти и любви». Женщины, которые так ими владеют, с первой встречи несут с собой предчувствие, знак смерти (особенно это ясно в «Новой Жизни»). Но речь идет об *их* смерти, о ранней смерти Лауры и Беатриче. Мандельштам же в своих станцах готовится к собственной смерти — и в лице юной женщины встречает свою плакальщицу и мироносицу.

Тем не менее, тема смертности этой женщины (этих женщин) вдруг тенью проходит во второй строфе, в совершенно петрарковских образах:

Сегодня — ангел, завтра — червь могильный,
А послезавтра только очертанье.
Что было поступь — станет недоступно

Бренность любимой — петрарковская тема. Вторая половина «Канцоньере», «На смерть госпожи Лауры», полна lamentаций о разрушении ее прекраснейшей плоти, о ее прахе, смешавшемся с землей. Этот мотив переходит в тему бренности всего земного, в рассуждения о том, что мир и все его красоты — только сон. И в покаяние. Как во вступительном сонете:

*e 'l conoscer chiaramente
che quanto piace al mondo è breve sogno*

«и ясное знание, что всё, что мило в мире, — есть краткий сон». Это «ясное знание» — последний плод любовной истории Петрарки. Можно, вероятно, увидеть некоторую переключку — спорящую переключку — между этой знаменитой финальной строкой Петрарки — и финалом мандельштамовских строф. Между «ясной догадкой» Мандельштама и «ясным знанием» Петрарки. Петрарка *узнал*, что всё кончается: Мандельштам *угадал*, что всё начинается.

Петрарка кается в своей недолжной любви: не потому, что он любил Лауру «грубой любовью», а потому что вообще все свои земные дни он употребил на любовь к «смертной вещи», «*in amar cosa mortale*». Этого мотива вообще нет у Данте: ни

слова о разрушенной плоти Беатриче — как будто она сразу же и целиком вознеслась в небеса. Единственный раз о том, что ее плоть предана земле и стала прахом, напоминает Данте сама Беатриче.^{PURG.xxxi, 47-51} Никакого раскаяния в любви к ней (а не к вещам бессмертным) Данте не выражает: именно Беатриче ведет его в бессмертье. Кается он только в неверности ее памяти.

«Только очертанье» — тоже петрарковский образ. Когда дух Лауры является Петрарке, и она стоит перед ним, такая же, как в жизни, с белокурыми прядями, она объясняет: «Это только для того, чтобы ты меня узнал. Всего этого нет».

Тема смертности самих плакальщиц-мироносиц — совершенно избыточная в евангельском сюжете — как бы «двоит» стихи Мандельштама. Их интимное волнение связано, несомненно, с предчувствием смерти самого говорящего. «Гробовой свод» аukaется с «вечным сводом» и «гробовым входом» из пушкинских стихов о грядущей смерти:

Мы все сойдем под вечны своды <...>
И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть

И вместе с тем, петрарковское расставание с недоступной и смертной женщиной каким-то образом включается в этот рассказ.

Здесь возникает двойственность, которую, я думаю, не следует выпрямлять — так же, как не следует раздваивать античного и евангельского образа в этих стихах. «Христианская культура» Мандельштама — это всегда культура эллинская.

Из всего, что уже сказано, понятно, что размышление о «первых» и «последних» вещах связывается с любовной темой вполне естественно. Мы представляем себе, что такое женское начало для Мандельштама:

И я сопровождал восторг вселенский,
Как вполголосая органная игра
Сопровождает голос женский

Всякая душа — женщина:

Душа ведь женщина, ей нравятся безделки

И вселенная, космос поет женским голосом. Мандельштам никогда не употребляет имени «София», не заговаривает прямо о Софии, но думает он о чем-то близком. Поэт не «поет», как эпические авторы, а «вполголосой» игрой сопровождает некое другое пение. Поэт (как в мысли Валентина Сильвестрова) сама вселенная — и поет она женским голосом. Вероятно, этот голос мы услышим яснее всего в умолчаниях поэтической речи, там, где «аккомпаниатор» деликатно приглушает свою игру. Мандельштам не договаривает многого — и не из любви к шифрам и секретам. По другой причине. Напомню о том отношении Мандельштама к слову, которое С.С.Аверинцев назвал «свирепым целомудрием».

Итак, рассказ прощальных стихов начинается с походки, — и ее исчезновением —

Что было поступь — станет недоступно
кончается. Картина идущей женщины, идущих женщин, исчезла. Вместе с ней исчезла тема земли, которую этот шаг заставлял звучать. Остались цветы и небо.

Цветы бессмертны, небо целокупно.
И всё, что будет, — только обещанье

«Цветы бессмертны». *Бессмертные цветы* — это почти оксюморон. Нет более наглядного символа для того, что всё прекрасное на земле преходяще, чем цветок: он раскрывается и очень скоро вянет. Из этого обыкновенно следует вывод: рви цветы, пока они свежи! Когда Мандельштам говорит, что цветы *бессмертны* (а цветы у него всегда бессмертны, мы это уже замечали; так же как *бессмертен* «мыслящий рот» человека), он думает о бессмертии в особом разрезе: бессмертен миг восторга, то есть полное присутствие всего времени в одной точке. Это тот самый вертикальный срез времени, с которого мы начинали: христианское понимание времени, по Мандельштаму, когда время по вертикали рассекает вечность. Всё начинается, всё *будет*. Как в других стихах:

И пред самой кончиною мира
Будут жаворонки звенеть

«Небо целокупно». Эпитет «*целокупно*» — единственный (и мнимый) славянизм в этих стихах. Это неологизм Вяче-

слава Иванова,¹³ слово, составленное по церковнославянской модели. Попытка Федора Успенского прочесть это слово как макароническое (латинское *caelum*, небо + славянское «купно») кажется мне неудачной. Славянское «целый» означает единый, девственный, неповрежденный (ср. «исцелить», «сделать целым»). «Купное» — общее, собранное вместе. «Целокупное» — не просто единое, цельное, но такое единое и цельное, которое соединило, собрало несчетные множества. Небо у Мандельштама «целокупное» и в «Стихах о неизвестном солдате»:

Неподкупное небо окопное —
Небо крупных оптовых смертей, —
За тобой, от тебя, целокупное,
Я губами несусь в темноте

Лучшего определения для неба он не знает.

Ирина Сурат, на которую я все время ссылаюсь, прекрасно описывает позднее примирение Мандельштама с небом. Из неба и земли он всегда вызывающе выбирал землю:

Но будем помнить и в летейской стуже,
Что десяти небес нам стоила земля

В этом была, вероятно, и литературная полемика с предшественниками — с «небесным» символизмом (с которым и Пастернак не переставал спорить до полудня лет, когда самая память о символизме и о всяком спиритуализме у нового читателя исчезла). В эпоху общеобязательного свирепого материализма оба они остаются исповедниками «одушевленного материализма», христианского материализма.

Только здесь, на земле, а не на небе

13 С благодарностью привожу соображения А.А. Медведева об этом слове: «Первые употребления „целокупности“ (которые мне удалось найти) — в сербской книге 1823 г. („целокупно тело“), а также в „Очерке путешествия по европейской Турции“ (1845) В. Григоровича, который находясь в болгарской Охриде, пишет о „целокупных“ мощах св. Климента. Его также употреблял Достоевский в „Пушкинской речи“ („Пушкин был всегда цельным, целокупным, так сказать, организмом, носившим в себе все свои зачатки разом, внутри себя, не воспринимая их извне“) и в „Подростке“: „лобызать святые и целокупные мощи великих обоих чудотворцев Аникия и Григория“» (Из письма автору).

продолжает Мандельштам говорить и в воронежских стихах. Он продолжает воспевать землю, «переуваженный» чернозем, клясться «клятвопреступной землей».

Но мир с «целокупным небом» наступает, и, вероятно, в этих прощальных стихах — самый прочный мир. Стоит, наверное, уточнить, что примирение с небом происходит через небо искусства — итальянского искусства, прежде всего.

Вот оно, мое небо ночное,
Пред которым, как мальчик, стою

Это не небо над степью, это ночное небо с фрески Леонардо («Небо вечера в стену влюбилось...»). Это небо Данте и небо Петрарки, куда уходят их любимые, где они ждут своих поэтов. Это небо классики.

И, наконец, последнее и главное утверждение мандельштамовского завещания:

И всё, что будет, — только обещанье

Прежде, чем попытаться «понять» этот стих, я предлагаю его «принять»: с ним, не раздумывая, побыть. То, что он сообщает, — какая-то особая, ни с чем не граничащая счастливая свобода: мы слышим, что здесь

⟨...⟩ мы узнаны
И развязаны для бытия

Мы слышим, что веет *ветер* смысла. И это важнее, чем любое конкретное содержание.

Но всё же и о понимании. Эту строку можно прочитать двояко, по-разному толкуя наречие «только». Можно понять его так: *только* — «всего лишь», «не более чем» (как в предыдущей строке — «только очертанье»). Всё, что будет, — не более чем обещанье: ничего достоверного, ничего определенного. Остается только надеяться на обещание.

Но эта финальная строка может быть прочитана и по-другому: *только* — «единственно», «ничего другого, кроме». Всё будущее будет сплошь состоять из обещания, всё в нем будет *обещать*. Иначе говоря, будущее — чистое блаженство возрастания.

Эта двойственность напоминает мне знаменитый финал пушкинского восьмистишия «Я вас любил»:

Как дай вам бог любимой быть другим

который толкуют — осмелюсь сказать — в меру собственной испорченности. Говоря грамматически, «дай бог» понимается или как прямое высказывание (тогда орфография должна быть «дай Бог») — или же как фразеологический оборот, который употребляют, говоря о чем-то возможном, но маловероятном. В связи с этим стих понимают как бескорыстное пожелание — или же как скрытый укор (то есть: никто вас так не полюбит, вы еще увидите!). Вторую версию, еще и вульгаризируя ее, принимает Бродский:

Как дай вам бог другими... но не даст

В случае Мандельштама, я бы предположила, что два толкования его финала не исключают друг друга. «Всего лишь обещание» — и «ничего другого, кроме обещания во всей его силе».

Обещание в каком-то смысле противоположно *завещанию*. Завещание дает уходящий; оно действительно в отсутствии завещателя: *без меня, после меня*, в случае моего ухода делай то-то и то-то, обладай тем-то и тем-то. А обещание дает тот, кто его исполнит: он что-то обещал, поэтому он придет, он еще будет присутствовать. В любовную историю, как она изложена у Данте и Петрарки, тема обещания включена. Это обещание спасения.

В той канцоне, о которой мы говорили, дух Лауры, явившийся Петрарке, обещает ему, что, если он справится с собой и не будет так нечестиво горевать, то после кончины у него, как и у нее, будет две ветви — пальмовая и лавровая. Петрарка спрашивает, что они значат. Лаура отвечает: «Уж ты-то, воспевший лавр, должен это знать. Пальма — это победа над миром. А лавр — это триумф: триумф близости ко Христу». Она обещает, что после смерти Петрарки они будут вместе, в прекрасных небесах Эмпирея. Нужно только претерпеть до конца.

И Беатриче обещает Данте спасение: мало того, она едва ли не силой ведет Данте к его спасению через три загробных царства. Она вытаскивает его из губительной ситуации. И прощаясь в небесах, она обещает ему встречу в спасенном мире. Но ее условие спасения тяжелее, чем у Лауры: Данте должен не только вернуться к памяти о ней и претерпеть разлуку

до конца: вернувшись в мир, он должен рассказать живущим о том, что он видел, чтобы — словами самого Данте из «Письма к Кан Гранде» — «вывести живущих этой жизнью из их бедственного состояния и привести их к состоянию счастья». То обещание, о котором говорится в стихах Мандельштама, ничем предметно не наполнено — «только обещание». Бессмысленно рассуждать о том, кто и кому его дает.

Я уже говорила о том грамматическом перевороте, который предлагал Мандельштам: все именительные падежи нужно заменить указующими направлением — дательными. Так вот, *обещанье* — как раз такое «дательное» слово, даже если оно стоит в именительном падеже; это слово-направление. Оно, вообще говоря, точнее отвечает апофатически выраженному обещанию Нового Завета: «Не видел того глаз, не слышало ухо, и не приходило то на сердце человеку, что приготовил Бог любящим Его». ^{1 КОР. 2:9} А пальмы, лавры, девять небес, девять «атлетических дисков» Данте — только символы этого приготовленного. И Мандельштам ничего не уточняет. Он завещает (обещает) нам образ ветра, «приносящего утешение»:

Ветер нам утешенье принес

и тем по-своему исполняет задание Данте: «привести человечество к состоянию счастья». (На миг? Это несущественно. Здесь, как говорил В.В. Библихин, мы вне метрики.) Это и есть задание — и дар — того, что мы здесь называем *классикой*.

Напоследок вернемся к объявленной теме. Я назвала этот разговор о «тосканских стихах» Мандельштама «Классика в неклассическое время».

Первое, что приходит на ум (и к чему сразу же склоняет фотография О.Э. Мандельштама из его следственного дела, помещенная на афише нашей встречи), это думать о «неклассическом времени» как о времени крайнего беззакония, варварской жестокости и всеобщего одурения, о временах Нового Ирода. Классика в этом окружении невидима и ненавистна. Это описал Мандельштам в стихах о муссолиниевском Риме, в Воронеже в марте 1937 года, за полтора месяца до прощальных строф к Наталье Штемпель.

Все твои, Микель Анджело, сироты,
Облеченные в камень и стыд, —
Ночь, сырая от слез, и невинный

Молодой, легконогий Давид,
И постель, на которой несдвинутый
Моисей водопадом лежит, —
Мощь свободная и мера львиная
В усыплении и в рабстве молчит

Из «советской ночи» он смотрит в «европейскую ночь», в «заново вырытые ямы». Какие здесь скульптуры? Какие «бесмертные цветы»?

Стоит вспомнить, что эпоха Данте и Петрарки в этом отношении тоже не была идиллической. Оба поэта были беженцами и изгнанниками из родной Флоренции. Время было мутное, жестокое, темное. И все же представляется — и, я думаю, справедливо представляется, — что XX век принес с собой какую-то новую «неклассичность», новую бесчеловечность. Новизна тоталитарной жестокости и варварства состояла не столько в практике (современники и соотечественники Данте в такой практике тоже преуспели, как мы видим, следуя за ним по воронке «Ада») — но в самой мысли о человеке. «Новый человек», которого воспитывали при помощи всех лагерей, расстрелов и других мер воздействия (в частности, принудительным невежеством относительно классики и отрицательным отбором населения, когда явная одаренность была почти государственным преступлением), был в замысле существом, полностью противоположным мандельштамовскому «высокому племени людей». Классическая система этики отменялась. Вместе с ней отменялось *благородство* человека, «новое благородство», о котором столько думали и Данте, и Петрарка. Человек неблагородный, человек, отказавшийся от «доблести», не способен ни воспринимать, ни создавать живую творческую культуру. Верность классике в неклассическое время становится подвигом и исповедничеством.

Но есть и другой аспект «неклассичности», который я тоже имела в виду. Это новое неклассическое, динамическое мышление, которое для Мандельштама яснее всего выразилось в новейших естественных науках. Мышление в энергиях, а не в предметах, мышление, которое меняет представления о пространстве и времени, физика макро- и микромира — то, с чем наше обыденное сознание не справляется. Это особенно ясно выражено в «Стихах о неизвестном солдате» и в «Восьмистишиях»:

Большая вселенная в люльке
у маленькой вечности спит

Обыденные представления величины и ориентации, вещества энергии, покоя и движения смещены. Это новая картина мироздания, в котором с бытовыми человеческими мерками делать нечего. Нежилое пространство:

Аравийское месиво, крошево,
Свет размолотых в луч скоростей

Мандельштам с трагическим восхищением принимает такую картину мира и ищет ей поэтических соответствий. В эту заумную, «заочную» (то есть, не воспринимаемую человеческим зрением и слухом) «неклассическую» реальность он вносит восторг и нежность классики.

С этой второй «неклассичностью» для меня и связана хромота героини. Мы не можем вообразить прекрасных дам Петрарки и Данте увечными. Они чудесно безупречны, о чем бесконечно говорится. Хромать они, безусловно, не могут — и никакая хромота не будет названа «сладкой», *dolce*. В строфах Мандельштама мы видим новую мысль о красоте — энергетическую, я бы сказала, мысль, об одушевляющем недостатке и стесненной свободе:

Ее влечет стесненная свобода
одушевляющего недостатка¹⁴

Не убивающего, а наоборот, одушевляющего недостатка. Стесненная свобода, до удушья затянутый узел, в котором и «узнается», и «развязывается» человек. Для бессмертия, для воскресения, для обеща́нья.

2014–2015

14 Я не предполагаю, что, думая о хромоте и ее «исправлении» (*неравномерная походка* становится в финале второй строфы *поступью*, а дальше *недоступным*), Мандельштам отчетливо имел в виду библейские пассажи о *хромлящих*. И все же — как удивительное созвучие к этим стихам — не могу не вспомнить, как пророки, говоря о чудесном наступлении великого Дня Господня, первым знаком его явления называют избрание и исцеление хромых: «В тот день, говорит Господь, соберу хромлющее и совоюплю разогнанное и тех, на кого Я навел бедствие. И сделаю хромлющее остатком и далеко рассеянное сильным народом» (мих.3, 6–7). «И спасу хромлющее, и соберу рассеянное и приведу их в почет и именитость на всей этой земле поношения их» (соф.3,19). И апостол, призывая братьев к терпению, напоминает о хромых: «Итак, укрепите опустившиеся руки и ослабевшие колени и ходите прямо ногами вашими, дабы хромлющее не совратилось, а лучше исправилось» (евр.12, 12–13).

В переводе фрагментов из «Новой Жизни» моей главной заботой был ритм. «Сладость» или «нежность» «нового сладостного (или нежного, *dolce*) стиля» во многом создает его ритмика. Мне хотелось сделать нечто вроде эквиритмической русской версии и прозы, и стиха «Новой Жизни».

В случае стиха это значило отказаться от традиции передавать итальянский одиннадцатисложник регулярным пятистопным ямбом.

В случае прозы — следить за ритмом колонов, относительно которого старинная проза исполняла довольно строгие правила (еще в пушкинской прозе мы можем это почувствовать).

ПЕРЕВОДЫ ИЗ «НОВОЙ ЖИЗНИ»

ГЛАВА 3 (ПЕРВЫЙ ПРИВЕТ БЕАТРИЧЕ)

И вот, когда минуло такое число дней, что завершались девять лет со времени вышеописанного явления Благороднейшей, в последний из дней сих случилось так, что дивная эта Госпожа явилась мне, одетая в ослепительно белые одежды, среди двух других благородных дам, старше ее годами; и, проходя путем своим, она обратила взгляд в ту сторону, где я стоял в великом смущении. И по несказанной своей учтивости, которая ныне вознаграждена в бессмертном веке, она приветствовала меня весьма благожелательно, так, что показалось мне, будто я вижу все пределы блаженства.

Час, в который сладостное приветствие ее достигло меня, был в точности девятым часом этого дня; и поскольку впервые случилось такое, что слова ее раздались, чтобы достичь моего слуха, исполнила меня такая сладость, что, как пьяный, бежал я от людей, и скрылся в уединенном месте в одной из моих комнат и стал размышлять об этой учтивейшей.

И в размышлениях о ней охватил меня некий сладостный сон, в котором было мне явлено чудное видение. Мнилось мне, что я вижу в комнате моей облако цвета огня и в нем различаю образ некоего господина, страшного для любого, кто посмотрел бы на него; но в себе, мнилось мне, он ликовал так, что дивно это было; и в словах своих сказал он мне многие вещи, из которых понял я немногие; и среди немногих понял я такие слова: *Ego dominus tuus*.¹

На руках его, мнилось мне, я видел некую спящую госпожу, нагую, и только легко обвитую, мнилось мне, тканью кровавого цвета; всматриваясь в нее со всем усилием, распознал я, что была это госпожа приветствия, та, что в тот день удостоила меня своего приветствия. И в одной руке, мнилось мне, держал он некую вещь, пылающую огнем, и мнилось мне, что сказал он такие слова: *Vide cor tuum*.²

И помедлив некоторое время, мнилось мне, разбудил он ту, что спала, и все силы употребил, чтобы заставить ее съесть вещь, пылавшую в руке его; и с неохотой она вкушала.

1 «Я господин твой».

2 «Смотри на сердце твое».

После того немного еще он оставался со мной, как радость его обратилась в горчайший плач; и так, плача, заключил он госпожу эту в свои объятия и с ней, мнилось мне, вознесся в небо; и охватила меня такая тревога, что мой тонкий сон не мог вынести ее и прервался, и я пробудился.

ГЛАВА 11 (ВЕЩИЙ СОН)

Я говорю, что, когда появлялась она в каком-либо месте, в надежде на чудное ее приветствие ни единого недруга у меня не оставалось, и более того, огонь милости охватывал меня и заставлял простить всякого, кто меня обидел; и если бы спросили меня тогда о чем угодно, мой ответ на все был бы один: «Любовь», и лицо в одежде смирения.

И когда она собиралась сказать свой привет, дух любви, сокрушив всех прочих духов чувств моих, выталкивал наружу слабых духов зрения и говорил им:

«Идите, почтите госпожу вашу!»,

а сам оставался на их месте.

И если кто хотел бы познакомиться с Амором, он мог бы сделать это, глядя на трепетанье моих глаз.

И когда эта благороднейшая спасительным своим приветствием меня спасала, Амор уже не находил средства заслонить от меня непереносимое блаженство, но как бы под покровом сладости становился таким, что тело мое, до конца подпавшее в тот миг под его власть, зачастую двигалось, как тяжелая неодоушевленная вещь.

Таким образом, явственно делается то, что в ее приветствиях обитало мое блаженство, и часто превосходило оно и превозмогало мою способность воспринимать.

ГЛАВА 29 (ИСТОЛКОВАНИЕ ЧИСЛА ДЕВЯТЬ)

Я говорю, что по счислению, принятому в Аравии, благороднейшая душа ее покинула мир в первый час девятого дня месяца; а по сирийскому счислению отошла она в девятый месяц года, ибо первый месяц там — Тизи́рин первый, который у нас зовется Октябрь; по нашему же счислению, ушла она в тот год нашего индикта, считая от Рождества Господня, в котором совершенное число завершилось девятый раз в том столетии, в каком суждено ей было посетить мир наш, и была она из христиан тринадцатого столетия.

Почему число это было так дружелюбно с ней, может быть следующее объяснение: поскольку, согласно Птолемею и согласно христианской истине, существует девять подвижных небес и, согласно общему мнению астрологов, упомянутые небеса действуют на дольний мир по обыкновению совместно, число это было другом ей, чтобы указать, что в час ее рождения все девять подвижных небес находились в совершеннейшем согласии.

Таково одно объяснение; но рассуждая более тонко и в согласии с необманной истиной, число это была она сама; я говорю это по подобию и понимаю таким образом. Число три есть корень девяти, поскольку без любого другого числа, само на себя умноженное, оно дает девять, ибо, как мы достоверно знаем, трижды три — девять. Итак, поскольку три само из себя производит девять, и то, что Само из Себя производит чудо, есть Троица, сиречь, Отец, Сын и Дух Святой, Троица и Единица, госпожу эту сопровождало число девять, чтобы дать понять, что она есть девять, то есть чудо, корень коего, то есть чуда, есть единственно Пречудная Троица.

Быть может, ум более тонкий усмотрит для этого и более тонкое основание; но это то, что вижу я и что более всего мне нравится.

Над широчайшей сферою творенья,
выйдя из сердца, вздох проходит мой:
это любовь, рыдая, разум иной
в него вложила в новом устремленье.

Воздух-паломник! Вот где тяготенье
разрешено: и перед госпожой
в славе стяжанной, в милости живой,
в свете безмерном он теряет зренье.

И возвратившись, речью покровенной
слабо и смутно ведет повествованье,
скорбной душой неволимый моей.

Но по тому, как часто о блаженной
он поминал, я разгадал посланье:
донны мои! Так я узнал о ней.

СЛОВО ПРИ ВРУЧЕНИИ ПРЕМИИ ДАНТЕ АЛИГЬЕРИ ¹

Нужно ли говорить, что премия Данте Алигьери — для меня великая радость и величайшая честь? Я не могу вообразить поэта, который мечтал бы о лучшей награде — и в то же время не испытывал бы огромного смущения, слыша собственное имя в соседстве с именем великого Флорентийца.

Поэзия двадцати минувших веков не знала более амбициозного замысла, чем замысел Данте. Рассказать весь мир, видимый и невидимый, тайны мироздания и человеческой истории, пережитые как личный опыт, как биографическая авантюра, в первом лице! Больше того: чувствовать себя одним из главных действующих лиц истории Спасения, тем, кто призван *removeere viventes in hac vita de statu miserie et perducere ad statum felicitatis*, «вывести живущих этой жизнью из их бедственного состояния и привести их к состоянию счастья» («Письмо к Кан Гранде»)!

«Да кто я такой, чтобы совершить это?» — спрашивает Данте Вергилия перед началом своего странствия. С еще большим основанием можем задать этот вопрос мы. Необходим некий Вергилий, побуждаемый некоей Беатриче, чтобы ободрить нас на такое.

При том, что европейская поэзия последующих за Данте веков (и русская поэзия как часть европейской) по большей части держалась «в стороне от Данте», не решаясь взяться за такую непомерную задачу, Данте оставался несравненным образцом того, чем может быть поэзия, когда она одушевлена истиной, *la verità che tanto ci soblima* — «истиной, которая так нас возвышает». PAR. XXII, 42

Я взялась изучать итальянский для того, чтобы читать Данте в оригинале. Данте еще в юности увлек меня именно тем, о чем говорит формула награды²: меня поражало явное

¹ «Premio Laurentum per la poesia. Dante Alighieri». Произнесено по-итальянски в храме Адриана в Риме 12 декабря 2011 года.

² «За сочинения, в совершенстве выражающие поэзию как странствие к центру человеческого предназначения и обновляющие опыт высочайшего поэта Данте Алигьери».

присутствие некоего таинственного *центра* в каждом его слове, сравнении, мысли. Центра — или пламени, *l'antica fiamma*, «древнего пламени», древнего и нового, единственно нового. Это пламя, которое сжигает всё, что не чисто и не вечно — и это центр, от которого зависит твое личное спасение или гибель. Данте уверен в том, что назначение человека — превосходить себя, *transumanare*, становиться новым творением. Необходимо идти к точке своего назначения. Недостаточно всего, что уже есть. И это назначение — христианское, то есть это не дело гордыни, а дело любви и послушания. Из всего этого следует идея поэзии не только как великого вдохновения, но и огромного этического, культурного, интеллектуального, душевного труда. Я люблю в Данте поэзию, осуществленную как героический акт. Это то, чего так не хватает нашей современности.

Историческое состояние поэзии XX века (для русской поэзии я назвала бы его: поэзия после Мандельштама, поэта поистине дантовского) подсказывает мне, что в наши дни путь к дантовской интенсивности ведет не через большое эпическое повествование, а через малую форму лирики, сжатой до предела.

2011

Ольга Седакова. Мудрость Надежды
и другие разговоры о Данте

Выпускающий редактор Маргарита Криммель
Корректор Людмила Самойлова
Дизайн-макет и верстка Евгений Григорьев
Допечатная подготовка Макс Ильинов

Подготовка электронного издания
Редактор Маргарита Криммель
Дизайн Руслан Князев

Формат 135×210 мм
Гарнитура Minion 3