

Хорхе Луис БОРХЕС

Девять эссе о Данте

Пролог

Вообразим в восточной библиотеке таблицу с гравюрой многовековой давности. Возможно, арабскую, на которой, как говорят, вырезаны все сказки тысяча и одной ночи. Возможно, китайскую, и она иллюстрирует роман, где сотни и тысячи героев. В толчее образов что-нибудь — дерево, похожее на перевернутый конус, красная башенка на железной стене — привлечет наше внимание, а потом оно обратится к другим. Усталый день гаснет, и по мере того как углубляешься в гравюру, понимаешь, что она отражает все на земле — все, что есть, что было и что будет, историю прошлого и будущего, то, что имеем, и то, что получим, все, что ждет нас в каком-то углу этого спокойного лабиринта... И я вообразил другое волшебство, другую гравюру, тоже оказавшуюся микрокосмом, гравюру, величиной со вселенную — поэму о Данте. Думаю, впрочем, что если бы мы могли читать ее как впервые (блаженство, которое нам заказано), то в глаза нам не бросились бы ни ее универсальность, ни тем более грандиозность и возвышенность. Гораздо раньше мы бы заметили менее подавляющие и более занятые черты; прежде всего, наверное, то, что отталкивало английских дантологов: разнообразие и счастливый дар находить точные сравнения. Данте мало сказать, что человек и змей, переплетаясь превращаются друг в друга; он сравнивает эту взаимную метаморфозу с огнем, пожирающим бумагу, причем сперва возникает багряная кромка, уже не белая, но еще не черная (Ад, XXV). Ему мало сказать, что во мраке седьмого круга грешники напрягают глаза, чтобы разглядеть пришельца; он сравнивает их с тем, кто всматривается при тусклом свете луны, или со старым портным, вдевающим нитку в иголку (Ад, XV). Недостаточно сообщить, что вода в недрах ада стала льдом, он прибавляет, что она кажется не водой, а стеклом (Ад, XXXII). О таких сравнениях думал Маколей, говоря, вопреки Кэри, что «возвышенные туманности» и «роскошные обобщения» Мильтона трогают его меньше, чем «подробности» Данте. Затем Рескин осудил туманы Мильтона и одобрил строгую топографию дантовского ада. Общеизвестно, что оружие поэтов — гипербола. У Петрарки, как и у Гонгора, женщины всегда златоволосы, а вода — кристальна. Механический и грубый набор символов обесценивает четкость слов и кажется основанным на равнодушии и невнимании. Данте запретил себе эти ошибки — во всей поэме нет неоправданного слова. Точность Данте не плод искусственной риторики; это — утверждение реальности, законченности, с которой ему виделся каждый эпизод поэмы. То же относится к чертам психологии героев, столь восхитительно и одновременно скупко выраженным. Они словно вплетены в поэму; процитирую некоторые: Души, предназначенные аду, плачут и поносят Бога, но когда входят в лодку Харона, страх сменяется нестерпимым, мучительным желанием попасть в ад (Ад, III). Услышав, что Вергилий никогда не взойдет на небо, Данте немедленно называет его учителем и господином, показывая, что по-прежнему любит и, может быть, узнав о несчастье Вергилия, полюбил еще больше (Ад, IV). В черном урагане второго круга Данте хочет знать, как возникла любовь Франчески и Паоло. Франческа говорит, что они сами не ведали о ней («*Soli eravamo e senza alcun sospetto*») и что любовь открылась случайно, при чтении. Вергилий указывает на гордецов, пытавшихся с помощью

одного разума достичь бесконечности божественного, но тут же замолкает, понурив голову, ибо он сам таков (Чистилище, VI). На крутом склоне Чистилища тень мантуанца Сорделло спрашивает Вергилия, откуда он родом. Вергилий отвечает, что из Мантуи, Сорделло перебивает его и обнимает (Чистилище, VI).

Современный роман упрямо повествует об умственных процессах, Данте дает понять о них, изображая одни лишь жесты или намерения.

Поль Клодель заметил, что после агонии мы вряд ли узрим адские круги, террасы чистилища или концентрические небеса. Данте, несомненно, согласился бы с ним; он мыслил свою топографию смерти как здание, воздвигнутое схоластикой и формой его поэмы.

Вселенная Данте обусловлена астрономией Птолемея и христианской теологией. Земля — неподвижная сфера. В центре северного полушария (дозволенного людям) — гора Сион; на востоке, в 90° от горы, кончается река — Ганг, в 90° на западе — рождается река: Эбро. Южное полушарие покрыто водой, не землей, и запрещено для человека. В центре его — гора Чистилища, антипод Сиона. Две реки и две горы образуют на земном шаре крест. Под Сионом (но намного шире его) открывается и идет к центру земли реревернутый конус Ада, разделенный на суживающиеся круги, подобные ступеням амфитеатра. Кругов 9, их топография ужасна, состоит из руин; первые пять образуют верхний Ад, последние четыре — нижний — город с красными башнями, окруженный железной стеной. Внутри — гробницы, колодцы, пропасти, болота и пески; в вершине конуса — Люцифер, «червь, который пронзает землю». Трещина, пробитая в скале водами Леты, соединяет недра Ада с основанием Чистилища. Гора Чистилища — остров, где один только вход; по бокам громоздятся террасы, соответствующие смертным грехам; на вершине расцвел сад Эдема. Вокруг земли — девять концентрических сфер; первые семь соответствуют планетам (небеса Луны, Меркурия, Венеры, Солнца, Марса, Юпитера, Сатурна), восьмая — небо Неподвижных Звезд, девятая — хрустальное небо, называемое также Первым Двигателем. Оно окружает Эмпирей, где открывается Роза Праведных, несоизмеримая, вокруг точки, которая есть Бог... Такова в общих чертах конфигурация дантовского мира, подчиненная, как заметит читатель, магии чисел 1 и 3, а также круга. «Демиург» или «Творец» Тимея — книга, упомянутая Данте (Рай), считает самым совершенным видом движения вращение, а самым совершенным телом — круг. Эта догма, которую Демиург Платона разделял с Ксенофаном и Парменидом, продиктовала три мира, обойденных Данте.

Девять вращающихся небес, южное полушарие, покрытое водой, с горою в центре, явно соответствует старинной космологии; некоторые считают, что эпитет «старинная» столь же подходит и к сверхъестественному устройству поэмы, и девять кругов ада не менее ветхи и беззащитны, чем девять небес Птолемея, а Чистилище нереально, как гора, на которой Данте его поместил. Можно по-всякому возразить на это: во-первых, Данте не собирался устанавливать подлинную или вероятную топографию Того Света. Он сам в известном письме к Кан Гранде, написанном по-латыни, сказал, что сюжет «Комедии» попросту состояние душ после смерти, а в аллегорическом смысле — то, что человек своими заслугами или проступками сам создает себе награду или казнь. Джакомо ди Данте, сын поэта, развил эту мысль. В прологе к его комментариям читаем, что «Комедия» стремится показать в аллегорической форме три состояния человека: в первой части, именуемой «Ад», рассматривается порок, во 2-й — «Чистилище» — переход от порока к добродетели, в 3-й — «Рае» — совершенный человек, «чтобы постичь Высшее благо, человеку необходимы и высшая добродетель и блаженство». Так понимали и прочие комментаторы древности, к примеру, Джакомо делла Лора объясняет: «Поэт разделил книгу на три части — Ад, Чистилище и Рай, чтобы показать, что жизнь возможна в трех видах: жизнь порочных, жизнь кающихся и

жизнь добрых». Еще одно достоверное свидетельство: Франческо да Бути, изучавший «Комедию» в конце XIX в., говорит: «Сюжет поэмы буквально — состояние души, разлученной с телом, а морально — кары и награды, которые достанутся человеку вследствие свободы воли».

Гюго в «Том, что сказала тень» пишет, что призрак, который в аду принял для Каина образ Авеля, тот же призрак, в котором Нерон узнал Агриппину.

Гораздо серьезнее обвинений в устарелости обвинение в жестокости. Ницше в «Сумерках идолов» (1888) вычеканил это обвинение в ошеломительном афоризме, назвав Данте «гиеной, стихоплетствующей над могилами». Определение, как видно, более громкое, чем умное, и обязано своей славой — исключительной славой! — моде на бездумные формулировки.

Лучший способ опровергнуть его — попытаться разгадать. Суровость и жестокость Данте объясняется другим рассуждением, формального характера. Пантеисты считают, что Бог тождествен со вселенной, находится в каждом из своих созданий и является их судьбой; мысль эта, вероятно, ошибочна и еретична, если приложить ее к действительности, но неоспорима, когда речь идет о поэте и его стихах. Поэт является каждым из героев своего вымышленного мифа, он — всякое дыхание и каждая деталь. Не самое легкое в его труде — скрыть или затемнить свою вездесущность. Проблема особенно тяжела для Данте, обязанного характером своей поэмы восславить или опозорить героев так, чтобы читатель не заметил, как в образе Правосудия в конечном счете выступает сам автор. Чтобы достичь этого, Данте вывел себя самого в «Комедии» и показал, что его собственные реакции не соответствуют, или лишь иногда соответствуют — как в случае с Филиппе Ардженти или Иудой — божественному приговору.

Благородный замок IV песни

В начале XIX в. или в конце XVIII вошли в обиход английского языка эпитеты саксонского или шотландского происхождения — *eere*, *uncanny*, *weird* — служба для обозначения чего-то, внушающего смутный ужас. Подобные эпитеты соответствовали романтической концепции пейзажа. Немцы великолепно перевели это словом *unheimlich*; по-испански, пожалуй, лучше всего — *siniestro*. Имея в виду это особое качество «*uncanniness*», я как-то написал: «Огненный замок на последних страницах «Ватика» (1782) Вильяма Бекфорда — первый по-настоящему страшный Ад в литературе. Самый знаменитый ад предыдущего, печальное царство «Комедии», отнюдь не ужасное место, а место, где происходят ужасы. Различие понятно».

Стивенсон (глава о снах) замечает, что в детстве его мучили сны Отвратительного бурого цвета; Честертон («Человек, который был Четвергом», VI) вообразил, что на западной границе мира возможно дерево, которое и больше и меньше, чем дерево, а где-то на востоке — башня, злобная по самой своей архитектуре. Эдгар По в «Рукописи, найденной в бутылке» говорит о южном море, где корпус корабля растет, как живое тело; Мелвилл посвящает много страниц «Моби Дика» описанию ужаса перед нестерпимой белизной кита... Я сыплю примерами; возможно, достаточно заметить, что Ад Данте — возвеличенный образ тюрьмы, а ад Бекфорда — туннелей кошмара.

Прошлым вечером, на вокзале Конституции я внезапно вспомнил великолепную «*uncanniness*» — безмолвный и невозмутимый ужас адских врат в «Комедии». Проверив текст, убедился, что не ошибся.

Говорю о IV песне «Ада», одной из самых известных. В последних страницах «Рая» объясняется многое, пожалуй, почти все. «Комедия» — это сон Данте, и она не более, чем сюжет сна. По его словам, он сам не знает, как попал в лес («*tant' era*

pieno d'sonno a quel punto»)[1]. «Sonno»—метафора для обозначения смятенной души грешника, но намекает на неопределенное начало сновидения. Потом Данте говорит, что волчица, преградившая путь, «многих уже погубила». Гвидо Витали замечает, что с первого взгляда такая мысль не возникнет — Данте знал это, как мы знаем то, что происходит во сне. В лесу появился незнакомец. Данте, едва увидев его, знает, что тот долго молчал — новая осведомленность того же типа. Момильяно замечает, что это оправдано поэтически, но не логически. Начинается фантастическое путешествие. Вергилий меняется в лице у входа в 1-й круг. Данте со страхом замечает его бледность. Вергилий говорит, что охвачен жалостью, и что он — один из осужденных. Данте, чтобы скрыть ужас от этой новости, или чтоб высказать сочувствие, употребляет титулы почтения: «dimmi, maestro mio, dimmi, signore»[2]. Воздух дрожит от вздохов скорби, но не боли. Вергилий объясняет, что здесь Ад тех, кто умер до возвещения Веры; четверо высоких призраков приветствуют его; в лицах нет ни печали, ни радости; это Гомер, Гораций, Овидий и Лукан; в деснице Гомера меч, символ его первенства в эпосе. Прославленные тени принимают Данте как равного, ведут в свою вечную обитель — замок, семижды окруженный высокими стенами (семь свободных искусств, либо три добродетели интеллектуальных и четыре моральных) и ручьем (земные блага или красноречие), который переходят как посуху. Обитатели замка внушают благоговение; говорят медленно и скупно, взирают торжественно и неторопливо. Во дворе замка таинственная зелень;

Данте с холмика видит античных и библейских героев, и среди них мусульманина («Averois, che e'gran commento feo»)[3]. Один привлекает внимание запоминающейся чертой («Cesare armato con li occhi grifagni»)[4], другой — величественным одиночеством («e solo, in parte vidi e'Saladino»)[5]. Они лишены надежды, не подвержены мучениям, но знают, что Бог их не приемлет. Сухим перечислением имен, скорее информируя, чем волнуя читателя, Данте заканчивает песнь.

Представление о Лимбе патриархов, называемом также Лоном Авраама (Лука, 16) и о Лимбе младенцев, умерших некрещеными, обычны в теологии, но поместить добродетельных язычников в этом лоне лон додумался, по свидетельству Франческо Торрака, только Данте. Чтобы смягчить ужас языческой эпохи, поэт прибег к великой римской истории. Хотел восславить ее, но не мог не понять — эта мысль принадлежит Гвидо Витали — что излишняя приверженность к античному миру противоречит нравоучительным целям. Данте не мог наперекор религии спасти своих героев; он представил их в Аду Отрицания, им не дано лицезреть Бога на небе, и Данте оплакивает их таинственную судьбу. Годы спустя он возвращается к этой проблеме, вообразив Небо Юпитера. Бокаччо замечает, что между сочинением VII и VIII песен «Ада» был большой перерыв, вызванный изгнанием. На это намекает стих «lo dico, sequitando ch'assai primo»[6]. Возможно, так оно и есть, но гораздо важнее разница между песней о замке и следующими. В V песне Данте заставил Франческу да Римини произнести бессмертные строки. Захоти только, какие слова вложил бы он в уста Аристотеля, Гераклита и Орфея в предыдущей песне! Намеренно или нет, их безмолвие усиливало ужас и соответствовало сцене. Бенедетто Кроче говорит: «В благородном замке, среди мудрецов и героев, сухая информация вместо утонченной поэзии. Восхищение, благоговение, печаль названы, но не изображены» («Поэзия Данте», 1920).

Комментаторы осуждают контраст средневекового замка с его античными обитателями; это смешение характерно для картин той эпохи и, конечно, усиливает аромат нереальности.

План и исполнение этой четвертой песни сплели ряд затруднений и некоторые — теологического характера. Страстный читатель «Энеиды» представил усопших в Елисейских Полях или в средневековом варианте этих счастливых полей; в стихе

«un luogo aperto, luminoso»[7] — отголосок возвышения, с которого Эней видел своих римлян и «largior hie campos aether»[8]. Побуждаемый догмой, Данте должен был возвести в Аду свой благородный замок. Марио Росси обнаружил в этом столкновении формальности с поэзией, страшного приговора с интуитивно ощущаемым блаженством — внутренний конфликт поэмы и источник некоторых противоречий. В одном месте говорится, что воздух дрожал от вздохов, в другом, — что в лицах не было ни радости, ни печали. Здесь воображение поэта не оказалось безупречным. Из-за этой относительной неуклюжести возникла сухость, придающая замку и его жителям или пленникам особый ужас. Нечто тягостное, вроде музея восковых фигур, чувствуется в этом спокойном перечислении: Цезарь вооружен и недвижим; Лавиния вечно сидит рядом с отцом; завтра, несомненно, будет таким же, как сегодня, как вчера, как все дни. Один из последних абзацев «Чистилища» говорит, что тени поэтов, которым запрещено писать, так как они в аду, коротают время в литературных спорах. (Данте в первых песнях «Комедии», как говорит Джоберти, — «нечто большее, чем простой свидетель выдуманной им истории».)

Определены, так сказать, технические причины, причины словесного порядка, из-за которых замок так странен, но не хватает еще личных причин. Некий теолог считал, что отсутствия в замке Бога достаточно, чтобы вызвать ужас. Заметим, однако, как деликатно одна из терцин заявляет, что земная слава — суета. («Non e il mondan romore altro ch'un fiato e muta nome perche muta lato»[9], — «Чистилище», XI). Я настаиваю на еще одной личной причине. В этом месте «Комедии» Гомер, Овидий, Гораций и Лукан — проекции или отражения самого Данте, который считал, что не уступает этим гигантам ни талантом, ни творчеством. Он видел себя человеком того же рода, знаменитым поэтом, и знал, что так же будут на него смотреть и другие. Великие досточтимые тени приняли Дайте в свой круг: «ch'e si mi fecer della loro schieza, si ch'io sesto tra cotanto Senno»[10].

Это первичные образы сна Данте, едва отделимые от самого сновидца. Они бесконечно говорят о литературе (а что еще им делать?). Они читали «Илиаду» или «Фарсалию», или пишут «Комедию», они достигли вершин в своем искусстве, и, однако, они находятся в аду, потому что Беатриче забыла их¹¹.

Ложная проблема Уголино

Я не читал (никто не читал) всех комментариев к Данте, но подозреваю, что знаменитый стих 75 предпоследней песни «Ада» создал проблему, породившую противоречие между искусством и жизнью. В этом стихе Уголино из Пизы, рассказывая о смерти своих детей в Башне Голода, говорит, что голод был сильнее горя («Poscia, piu che'l dolor, potea diuinb). Мой упрек не относится к старым комментаторам, для них стих не составлял проблемы, все считали, что Уголино убит не горем, а голодом. Так понимал и Джеффри Чосер, грубо пересказав этот эпизод в «Кентерберийских рассказах».

Рассмотрим сцену. В ледяных недрах 9-го круга Уголино вечно грызет затылок Руджиери дельи Убальдини, вытирая окровавленный рот волосами предателя. Подняв рот (не лицо!) от ужасного яства, рассказывает, что Руджиери предал его и заточил с сыновьями в башню. Сквозь узкое оконце он видел, как много лун рождалось и умирало — вплоть до той ночи, когда приснилось, что Руджиери с голодными псами охотится на склоне горы за волком и волчатами. На рассвете послышались удары молота, запечатавшего вход в башню. Прошли день и ночь в безмолвии. Уголино, терзаемый горем, кусал руки; дети, подумав, что отца мучит голод, предложили утолить его своей плотью, которую он породил. Между пятым и шестым днем Уголино видел, как дети умирают один за другим. Тогда он ослеп и говорил со своими мертвецами, рыдал и ощупывал их в темноте; потом голод

оказался сильнее горя.

Я рассказал, как это понимали первые комментаторы. Вот Римбальди де Имола (XIV в.): «Он хочет сказать, что голод осилил того, кого горе не смогло победить и убить». Так же думают наши современники Франческо Торрека, Гвидо Витали и Томмазо Казни. Первый видит в словах Уголино отупение и угрызения совести; последний добавит: «Современники придумали, что Уголино под конец ел своих детей — мысль, противная истории и естеству»; и считает ненужным спор. Бенедетто Кроче согласен с ним, находя, что из двух толкований традиционное — логичней и правдоподобней. Бианки заключает весьма резонно:

«Некоторые полагают, что Уголино пожрал своих детей — толкование невероятное, но от него не отмахнешься». Луиджи Пьетробоно считает, что стих намеренно загадочен. Прежде чем в свою очередь принять участие в «ненужном споре», хочу на миг задержаться на единодушном предложении детей. Они просят отца взять их плоть, которую он же породил («*tu ne vestisti queste miseri carni, e tu le spoglia*»). Я подозреваю, что эти слова должны были все более смущать тех, кто восхищался ими. Де Санктис («История итальянской литературы», XI) размышляет над внезапным соединением разнородных понятий;

Д'Овидио замечает, что «эта отважная картина сыновнего порыва почти обезоруживает любую критику». Но я вижу здесь одну из редких неточностей «Комедии». По-моему, она скорее достойна пера Мальвези или восхищения Грациана, но не Данте. Данте, говорю я себе, не мог не почувствовать своей фальши, несомненно усиленной тем, что дети предлагают свое скудное угощение хором. Некоторые находят, что Уголино здесь лжет, пытаюсь оправдать свою предыдущую преступную трапезу.

Исторически вопрос — занимался ли Уголино делла Герардеска в начале февраля 1289 года каннибализмом — неразрешим. Эстетически или литературно — совсем другое дело. Можно сформулировать так: хотел ли Данте, чтобы мы поверили, что Уголино (герой его поэмы, не подлинный) ел плоть своих детей? Рискну ответить: Данте не хотел убедить нас в этом, но стремился возбудить подозрение. Неуверенность — часть его плана. Уголино грызет череп Руджиери;

Уголино сняты острозубые псы, рвущие бока волка; Уголино, терзаемый горем, грызет себе руки; Уголино слышит невероятное предложение детей; Уголино, произнеся двусмысленный стих, вновь грызет череп врага. Эти действия внушают или символизируют ужасное событие. Выполняют двойную функцию: составляют часть рассказа и являются пророческими.

Р.-Л. Стивенсон (Этические опыты, 110) замечает, что герои книги представляют собою цепь слов — до этого уровня низводит он Ахилла и Пера Гюнта, Робинзона Крузо и Дон Кихота (что кажется нам кощунством). То же относится к Сильным мира сего — одна серия слов — Александр, другая — Аттила. Тогда об Уголино нужно сказать, что это — словесная ткань длиной в 30 терцин.

Стоит ли включать в нее мысль о людоедстве? Повторяю, что подозревать людоедство мы должны, страшась и сомневаясь. Отрицать или подтверждать чудовищное пиршество Уголино не так ужасно, как наблюдать его.

Изречение «Книга есть слова, ее составляющие» рискует оказаться бледной аксиомой. Но все мы пытаемся создать нечто оригинальное, и 10 минут диалога с Генри Джеймсом открывают «подлинный» довод: «требовалось потуже завинтить гайку». Не думаю, что это — правда; Данте, по-моему, знал об Уголино не больше, чем сообщают его терцины. По словам Шопенгауэра. 1-й том его главного труда состоит из одной единственной мысли, но он не мог изложить ее короче. Данте, наоборот, сказал бы, что весь образ Уголино — в спорной терцине.

В реальном времени, в истории, человек, оказавшись перед различными альтернативами, выбирает одну и забывает другие. Но в двусмысленном мире

искусства, которое кажется и надеждой и сомнением — иначе. В этом мире Гамлет — и мудрец, и безумец. (Вспомним две знаменитые двусмысленности. Первая — «кровавая луна» Кеведо, одновременно и луна над полем битвы, и луна мусульманского знамени. Вторая — «умирающая луна» 107 сонета Шекспира — одновременно и луна на небе, и королева-девственница.) Во мраке своей Башни Голода Уголино пожирает и не пожирает тела любимых, и эта волнующая неопределенность, эта неуверенность и образует странную сцену. Уголино привиделся Данте в двух возможных предсмертных муках, и так его видели поколения.

Последнее путешествие Улисса

Я хочу рассмотреть в свете других пассажей «Комедии» загадочный рассказ, вложенный Данте в уста Улисса («Ад», XXVI). В развалинах круга, где караются обманщики, Улисс и Диомед вечно горят в двурогом пламени; Улисс, побуждаемый Вергилием рассказать, как он погиб, говорит, что когда он расстался с Цирцеей (продержавшей его более года на Гаэте), ни нежность к сыну, ни почтение к Лаэрту, ни любовь к Пенелопе не могли победить в его груди стремления узнать мир и людей с их пороками и добродетелями. На последнем корабле, с горсточкой верных, он бросился в открытое море; уже стариками они подошли к пучине, где Геркулес поставил свои столпы. У этого, положенного одним из богов предела честолюбию и дерзости, Улисс убедил товарищей познать под конец жизни мир без людей, нетронутое море — антипод. Напомнил, кто они, напомнил, что родились не для того, чтобы жить как скоты, но чтоб искать доблесть и знание. Они двинулись на запад, потом на юг, увидели все звезды южного полушария, 5 месяцев пробивались сквозь океан и однажды различили на горизонте темную гору. Она была непохожа на все виденное прежде, и моряки возликовали. Но радость вскоре перешла в отчаяние, поднялась буря, корабль трижды закружился и на четвертый раз утонул; такова была воля божья, и море сомкнулось над ним.

Таков рассказ. Многие комментаторы — от флорентийского анонима до Рафаэля Андреоли считали его авторским отклонением, полагая, что Улисс и Диомед — обманщики, предназначенные яме лжецов («e dentro dalla for fiamma si geme fagguato del caval»), и это путешествие всего лишь мимолетная красочная выдумка. Томмазо, напротив, цитирует место из «Civitas Dei», а мог бы процитировать и Климента Александрийского, который говорит, что в южную часть земли человеку попасть невозможно; Казини и Пьетробоно поэтому осуждают кощунственное плавание. Действительно, гора, увиденная греком перед тем, как его поглотила пучина — священная гора Чистилища, запретная для смертных («Чистилище», I).

Гуго Фридрих уверенно замечает, что «путешествие оказалось катастрофой, и она — не просто удел моряка, а повеление Бога» («Одиссей в аду», 1942).

Улисс, рассказывая о своем предприятии, называет его «безумным» (folle); в XXV песне «Рая» упоминается vasso folle Улисса — бессмысленное и дерзкое путешествие. Эпитет применен Данте в темном лесу, после волнующего предложения Вергилия («temo che la venuta под sia folle»)[11], и он повторяется умышленно. Когда Данте вступает на берег, который видел перед смертью Улисс, то говорит, что никто из подплывавших сюда не мог вернуться; потом замечает, что Вергилий подпоясал его «Corn Altrui piauque»[12] — те же слова, что употребил Улисс, говоря о своем трагическом конце.

Карл Штейнер пишет: «Не думал ли Данте об Улиссе, который погиб в виду этого берега? Конечно, но Улисс хотел достичь его, опираясь на собственные силы, бросая вызов пределу, поставленному людям. Данте, новый Улисс, вступил сюда как победитель, вооружась смирением. Его вела не гордыня, а разум, просветленный

благодатью». Этого же мнения Август Руэг («Jenseits Vorstellungen von Dante»)[13]: «Данте-исследователь, подобно Улиссу идущий по непроторенным дорогам, проходит миры, никем из людей не виданные, и стремится к целям труднейшим и отдаленнейшим. Но здесь случается чудо. Улисс отправился в запретные авантюры на свой страх и риск; Данте отдается под руководство высших сил».

Это подтверждают два знаменитых места «Комедии». В одном из них Данте заявляет, что недостойно посетить 3 потусторонних мира («Я не Эней, не Павел»), а Вергилий объясняет миссию, порученную ему Беатриче; во втором Качьягуда[14] советует Данте опубликовать поэму («Рай», XVII). Имея такие свидетельства, нелепо сравнивать оба странствия — паломничество Данте, породившее благодатное видение и лучшую из написанных людьми книг, с кощунственной авантюрой Улисса, проглоченного Адом. Его поступок кажется совершенно противоположным подвигу Данте.

Подобный довод, однако, таит в себе ошибку. Плавание Улисса, несомненно, дело Улисса, ибо оно не что иное, как сюжет, подсказанный заранее личностью Улисса. Но делом Данте является не его хождение, а его книга. Это очевидно, но как-то забывается, поскольку «Комедия» написана от первого лица, и смертный человек заслонен бессмертным персонажем. Данте был теологом, и сочинение «Комедии» во многом так же трудно, пожалуй, так же рискованно и фатально, как последнее путешествие Улисса. Данте осмелился описать тайны, едва намеченные пером Святого Духа; прогноз этот легко мог навлечь на него беду. Он решился сравнить Беатриче Портинари со Святой Девой и Иисусом[15]; предсказать приговор неисповедимого Страшного Суда, неизвестный и блаженным; он осудил и приговорил души пап, повинных в симонии, и спас Сигера, последователя Аверроэса, проповедовавшего круговорот времени. А с каким жаром он говорил об эфемерности славы!

Non e il mondan romore altro ch'un fiato
di vento ch'or vien quinci e or vien quindi
E muta nome perche muta lato[16].

Различные черты этой внутренней борьбы остались в поэме. Карл Штейнер нашел одну из них в диалоге, в котором Вергилий победил страх Данте и уговорил пуститься в неслыханное путешествие. «Спор, который в поэме ведется с Вергилием, на деле шел в душе Данте, когда он еще только задумал поэму. XVII глава «Рая», где рассматривается опубликование поэмы, соответствует этому спору. Можно ли, закончив вещь, опубликовать ее и вызвать гнев врагов? Но в обоих случаях победили сознание своей силы и поставленная им высокая цель» (XV).

Кроме того, Данте символизировал в этих строках конфликт в душе человека; думаю, что он (может быть, не желая того и даже не подозревая) отразил его в трагической истории Улисса, и рассказ обязан своей потрясающей реальностью этому эмоциональному грузу. Данте сам был Улиссом и в какой-то мере мог страшиться кары, постигшей Улисса.

Последнее замечание. Две книги, написанные по-английски, книги двух поклонников Данте и моря, испытали некоторое влияние дантовского Улисса. Эллиот (а до него Эндью Лонг, а еще раньше Лонгфелло) настаивает, что великолепный Улисс Теннисона происходит от этого славного прототипа. Не знаю, замечалось ли другое, более глубокое сходство; сходство Улисса из «Ада» с еще одним злополучным капитаном — Ахавом из «Моби Дика». Он тоже с невероятной отвагой и искусством стремится к собственной гибели, главная идея — та же, финал — идентичен, последние слова почти совпадают. Шопенгауэр писал, что мы ничего не совершаем невольно; оба предприятия являются запутанными и неясными самоубийствами.

P. S. Говорят, что Улисс Данте предвосхитил знаменитых капитанов, спустя века

прибывших к берегам Америки и Индии. Но за века до Данте уже был такой человеческий тип. Эрик Рыжий открыл в 985 г. Гренландию; его сын Лейф в начале XI в. высадился в Канаде. Данте не мог этого знать. Скандинавы старались хранить тайну, представлять событие сном.

Сердобольный палач

Данте (как всем известно) поместил Франческу в Аду и выслушал с бесконечным состраданием историю ее греха. Как уменьшить это противоречие, как оправдать его? Рассмотрим четыре возможных объяснения.

Первое — чисто формальное. Данте, определив общую форму поэмы, подумал, что она может выродиться в пустое перечисление имен или географических картин, если не оживить ее признаниями погибших душ. Подобная мысль заставила его находить в каждом круге интересного и достаточно известного в Италии грешника (Ламартин, раздраженный этими господами, назвал «Комедию» „флорентийской газетой“). Естественно, признания должны были быть патетичны; риска в том не было, так как автора, заключившего рассказчика в Ад, не заподозришь в соучастии. Это соображение (перенесенное из области поэзии в ревностный теологический труд Кроче), пожалуй, наиболее вероятно, но в нем есть нечто мелочное, или низкое, оно не соответствует нашему представлению о Данте.

Кроме того, интерпретация такой бесконечной книги, как «Комедия», не могла быть столь простой.

Второе — приравнивает, согласно доктрине Юнга, вымысел литературный к обоюдоострому вымыслу. Поэту, который теперь, является нашей грезой, пригрезилась казнь Франчески и собственное сострадание. Шопенгауэр замечает, что сновидец может удивляться тому, что видит и слышит, но все, в конечном счете, заложено в его душе. Так же и Данте мог сострадать тому, что ему снилось или было им придумано. Можно также сказать, что Франческа — только образ поэта, как сам он в своем облике адского скитальца — отражение всех прочих. Однако, подозреваю, что последнее соображение ложно, ибо одно дело приписывать книгам и снам реальное происхождение, а другое — допустить в книге несвязность и безответственность сновидения.

Третья мысль, как и первая, технического характера. Данте по ходу действия «Комедии» должен был предугадать непостижимые решения Бога. С помощью лишь своего несовершенного разума он отважился определить некоторые приговоры Страшного Суда. Осудил, пусть только в книге, Селестина V и спас Сигера Брабантского, защищавшего астрологический тезис Вечного Вращения.

Чтобы замаскировать эту операцию, Данте указал, что Богом в «Аду» движет справедливость («*justitia mossa l'mio fattore*»)[17], а для себя оставил атрибуты сострадания и понимания. Наказал Франческу и оплакал Франческу. Бенедетто Кроче заявил: «Данте как теолог, как верующий, как моралист, осуждает грешников, но сердцем оправдывает».

Четвертое соображение посложнее. Чтобы его понять, нужно немного поразмыслить. Рассмотрим два тезиса: один — убийца заслуживает смертной казни; второй — Родион Раскольников заслуживает казни. Несомненно, тезисы не являются синонимами. Парадоксально, но получается, что нет конкретных (реальных) убийц и вымышленного (абстрактного) Раскольникова, а наоборот. Концепция «убийцы» отрицает обобщение; Раскольников, вымысел, о котором мы прочли в книге, является для нас реальным существом. В действительности, строго говоря, нет «убийц», есть индивидуумы, которых наш неуклюжий язык включил в этот неопределенный круг (таков, в конечном счете, тезис номиналиста Росселина и Гильермоде Оккама). Другими словами, тот, кто прочел Достоевского, стал сам, в

известном смысле, Раскольниковым и знает, что он не волен в своем «преступлении», так как его привела к нему неизбежная сила обстоятельств. Убивший не убийца, укравший — не вор, обманувший — не обманщик: это знают (вернее, чувствуют) осужденные. В конце концов, в любом наказании есть несправедливость. С юридической точки зрения вполне может заслуживать смерти убийца — но не бедняга, который убил, вынужденный своей предыдущей жизнью, а возможно — о, маркиз де Лаплас! — историей вселенной. Мадам де Сталь подытожила эти мысли в знаменитой сентенции: все понять — значит все простить.

Данте так деликатно и участливо рассказывает о грехе Франчески, что все мы чувствуем неизбежность греха. Это же чувствовал и поэт, в отличие от теолога, доказывавшего («Чистилище», XVI), что если бы наши действия зависели от влияния планет, то исчезла бы свобода воли и награждать за добро и наказывать за зло было бы несправедливо.

Данте понимает и не прощает — таков непримиримый парадокс. Я считаю, что он решен вдали от логики. Данте не понимал, но чувствовал, что действия человека неизбежны, и точно так же неизбежны вечное блаженство или гибель для тех, кто их вызвал.

Последователи Спинозы и стоики тоже отрицали свободу воли и законы морали. Кальвин предназначал одних аду, других небу. Одна из мусульманских сект придерживается этого взгляда, как прочел я в предисловии к «Алькорану» Сале.

Как видите, четвертое соображение не исчерпывает проблемы. Ограничимся тем, что изложили его. Прочие соображения логичны, но это, как бы там ни было, кажется мне истиной.

Данте и англосаксонские духовидцы

В X песне «Рая» Данте сообщает, что поднялся в Сферу Солнца и видел над диском этой планеты (в дантовском миропорядке Солнце — планета) пылающую корону из 12 духов, и они были ярче луча, из которого вышли. Первый, Фома Аквинский, назвал всех остальных. Седьмым оказался Беда. Комментаторы объясняют, что речь идет о Бедо Достопочтенном, дьяконе монастыря Харроу и авторе «Церковной истории Англии».

Эпитет показывает, что первая история Англии, написанная в VIII в.— церковная. Это — трогательное и глубоко личное создание дотошного исследователя и литератора. Беда владел латынью, знал греческий, постоянно употреблял стихи Вергилия. Все его интересовало — всеобщая история, толкование Библии, музыка, риторика, орфография, числовые системы, естественные науки, теология, поэзия латинская и отечественная. Однако кое о чем он намеренно умалчивал. Описывая упорные миссии, предпринимаемые, чтобы установить Христову веру в германских королевствах Англии, Беда мог бы сделать для саксонских язычников то, что сделал для скандинавов спустя 500 лет Снорри Стурлсон — не изменяя благочестивым намерениям книги нарисовать или хоть бегло пересказать мифы предков. Беда явно не делал этого. Причина ясна: религия или мифология германцев еще была жива в то время. Беда хотел забыть её и хотел, чтобы Англия тоже забыла. Никогда мы не узнаем, вышел ли из ада в тот грозный день, когда волки пожрали солнце и луну, корабль, сделанный из ногтей мертвецов. Никогда не узнаем, образовывали ли погибшие боги упорядоченный пантеон, или, как подозревает Гиббон, были туманными суевериями варваров. Кроме упоминая о ритуальной фразе «*cujus pater Voden*»[18], фигурирующей во всех генеалогиях царственных родов, и о деле некоего короля, державшего один алтарь для Иисуса, а другой, поменьше, для демонов — Беда мало сделал, чтобы удовлетворить любопытство будущих германистов. Зато он отступил с прямой дороги хроник, чтобы записать видения

иного мира, предшествующие поэме Данте.

Вспомним одно из них — по словам Беды, душа Фурсы, ирландского аскета, обратившего многих саксов, была во время болезни взята ангелами и вознесена на небо. По дороге Фурса видел в черном воздухе четыре огня, расположенные недалеко друг от друга. Ангелы объяснили, что эти огни пожирают мир и зовутся Раздор, Несправедливость, Ложь и Корысть. Огни увеличивались, соединялись и приблизились к нему. Фурса испугался, но ангелы сказали: «Тебя не опалит огонь, который не зажжен тобою самим». И впрямь, ангелы раздвинули пламя, и Фурса вошел в рай, где увидел чудеса. Когда он возвращался на землю, ему снова угрожало пламя, из которого дьявол метнул раскаленную докрасна душу грешника, и Фурсе обожгло правое плечо и подбородок. Ангел сказал: «Этот огонь был зажжен тобой. На земле ты взял у грешника одежду — и вот тебя постигла кара». Ожоги, полученные в видении, сохранились у Фурсы до самой Смерти.

Другого видения удостоился нортумбриец Дриктхельм. Тот, проболев несколько дней, под вечер умер, но на рассвете воскрес. Жена его бодрствовала у ложа;

Дриктхельм рассказал, что он в действительности возродился среди мертвых и теперь решил жить по-иному. Помолился, разделил свое имение на 3 части, первую отдал жене, вторую — детям, третью — беднякам. Распрощался со всеми и удалился в монастырь, где суровой жизнью свидетельствовал о желанных и об ужасных вещах, явленных ему в ночь смерти. Он рассказывал: «Ангел со сверкающим лицом и одеждой вел меня. Мы молча шли, на северо-восток, по моему. Оказались в ущелье, глубоком, широком и бесконечно длинном. Слева был огонь, справа — вихрь снега и града. Вихрь гнал толпу грешных душ с одной стороны на другую, несчастные, спасаясь от огня, попадали в ледяную стужу и так без конца. Я подумал, что эта жестокая местность, наверное, ад, но мой поводырь сказал: «Ты еще не в аду». Прошли вперед, мрак сгустился, я видел только сияние ангела. Бесконечные сферы черного пламени поднимались из глубокой бездны и падали в нее. Поводырь бросил меня, я остался один среди бесчисленных сфер, наполненных душами, из бездны шел смрад. Меня охватил ужас, и спустя время, показавшееся бесконечным, я услышал за спиной неутешные жалобы и язвительный хохот, словно чернь потешалась над пленными врагами. Ликующие и яростные демоны втащили в центр мрака пять германских душ. Одна была с тонзурой, как у священника, другая — женщиной. Души исчезли в бездне; людские вопли слились с хохотом дьяволов, и в ушах моих все смешалось. Черные духи, выйдя из недр пламени, окружили меня, угрожали своими взглядами и огнем, но не решались дотронуться. Окруженный врагами и тьмою, я не мог защититься. Увидел, как по дороге движется звезда, увеличиваясь и приближаясь. Демоны убежали, и я увидел, что звезда была ангелом. Он свернул направо, и мы пошли на юг. Вышли из мрака к свету, из света к сиянию, увидели бесконечно высокую стену и пошли вдоль. Ни ворот, ни окон не было, я не понимал, почему мы подошли к ней. Внезапно, не знаю как, мы оказались наверху и смогли разглядеть приятный цветущий луг, чей аромат заглушил вонь преисподней. На лугу были фигуры в белом; поводырь подвел меня к этому счастливому сборищу, и я подумал — должно быть, здесь царство небесное, о котором столько слышал, но ангел сказал: «Ты еще не на небе». Вдали от этого луга был ослепительный свет, оттуда доносилось пение и восхитительное благоухание, еще сильнее предыдущего. Когда я понял, что мы уже в этом чудесном месте, поводырь отошел, вынудив меня возвращаться долгим путем. Мне потом объяснили, что ущелье с огнями и льдом — чистилище, бездна — адская пасть, луг — место, где праведники ждут Страшного Суда, а мир музыки и света — царство небесное. «И ты, — прибавил ангел, — сейчас вернешься в свое тело и снова заживешь среди людей, и если будешь жить праведно, попадешь на луг, а потом на небо — я оставил тебя одного в пространстве, чтобы спросить, какова твоя судьба».

Тяжело было Фурсе возвращаться в свое тело, но он не решился спорить и проснулся на земле.

В этой истории можно различить эпизоды, напоминающие (вернее, предвосхищающие) сцены из «Комедии». Монах не горит в огне, зажженном не им; Беатриче точно так же неуязвима для адского огня («*ne fiamma d'esto incendio поп m'assale*»[19] — «Ад», II).

В ущелье, казалось, бесконечном, вихрь из града и льда казнит грешников — в круге третьем от подобной кары страдают эпикурейцы (чревоугодники). Нортумбриец приходит в отчаяние, когда ангел покидает его — так у Данте с Вергилием («*Virgilio a qui per mia salute die mi*»[20] — «Чистилище», XXX).

Дриктхельм не знает, как он поднялся на стену; Данте — как он мог пересечь печальный Ахерон.

Всего интереснее в этих событиях — я, конечно, упомянул не все — детали, внесенные Бедой в рассказ, придающие сверхъестественному особое правдоподобие. Достаточно вспомнить неизгладимость ожогов, способность ангела угадать мысли человека, хотя тот молчит, смесь стонов и смеха, тревогу нортумбрийца при виде высокой стены. Вероятно, эти детали переданы перу историка устной традицией. Здесь определено тот же союз личного с чудесным, что типичен для Данте и не имеет ничего общего с канонами аллегорической литературы.

Читал ли Данте как-нибудь «Историю Англии»? Скорей всего, нет. Он включил Беду (имя, весьма удобное для стиха) в круг теологов, но это мало что доказывает. В средние века доверия было больше — не обязательно было читать англосаксонского доктора, чтобы признать его авторитет, как не обязательно было читать «Илиаду», написанную почти неизвестным языком, чтобы знать, что Гомер по праву выше Овидия, Горация и Лукана. Уместно и другое наблюдение. Для нас Беда — историк, для средневековых читателей — комментатор Писания, риторик и хронолог. История Англии, туманной в то время, не могла особенно интересовать Данте.

Знал или не знал Данте видения, описанные Бедой, менее важно, чем то, что Беда включил их в свой труд, посчитал достойным увековечить. Великие книги, подобные «Комедии» — не изолированы, не случайный каприз индивидуума — их создают много людей и много поколений. Исследовать предшественников — не значит предпринимать постыдное дело юридического или полицейского характера; это значит — пытаться выяснить движения, поползновения, приключения человеческого духа в прошлом и угадать предвестников будущего, тревожных и радостных.

Чистилище I, 13

Как все абстрактные слова, слово «метафора» является метафорой, не очень ясной в переводе. Состоит она, в общем, из двух терминов. Один мгновенно превращается в другой. Так, саксы называли море «дорогой китов» или «дорогой лебедей». В первом случае грандиозность кита соответствовала грандиозности моря, во втором — крохотный лебедь контрастировал с обширностью моря. Мы никогда не узнаем, замечали ли создатели этих метафор подобные связи. В стихе 60 I песни «Ада» читаем: *mi ripugnera la dore'l sol tace* («отталкивала меня туда, где солнце молчит»), «Где солнце молчит» — акустический глагол выражает образ зрительный. Вспомним известный гекзаметр «Энеиды» — «...a Tenedo, tacitae per arnica silentia lunae» («... к Тенедосу[21] при безмолвии луны, своего друга»). Но сейчас я хочу исследовать не слияние двух терминов, а три любопытных строки.

Первая — стих 13 песни I «Чистилища» — «*doice color d'oriental zaffiro*»[22]. Бути

сказал, что сапфир — драгоценный темноголубой камень, ласкающий взор, а восточный сапфир — его разновидность, встречавшаяся в Мидии. И так, у Данте цвет востока определяется цветом восточного сапфира. Здесь напрашивается игра слов, которая вполне может стать бесконечной. Аналогичное построение я нашел в «Еврейских мелодиях» Байрона — «She walks in beauty, like the night» («Она идет, прекрасная, как ночь»): чтобы принять этот стих нужно вообразить высокую смуглую женщину, похожую на ночь, а сама ночь, в свою очередь — высокая смуглая женщина и т. д.

Третий пример — из Роберта Браунинга. Он включил в посвящение огромной драматической поэмы «Кольцо и книга» стих — «O line love, half angel and half bird»[23].

Поэт называет здесь покойную жену полуангелом-полуптичкой, но ангел уже наполовину птица, и таким образом предполагается дальнейшее дробление, которое может стать бесконечным.

Не знаю, можно ли включить в эту случайную компанию спорный стих Мильтона («Потерянный рай», IV, 323) — «the fairest of her daughters, Eve» («Ева, прекраснейшая из дочерей своих»), — для разума стих абсурден, для воображения, пожалуй, нет.

Симург и Орел

Собственно говоря, кого не оттолкнет мысль о существе, составленном из других существ, скажем, о птице, сделанной из птиц? (Аналогично в «Монадологии» Лейбница читаем, что мир состоит из бесчисленных миров, которые, в свою очередь, состоят из миров, и так до бесконечности). Сформулированная так проблема, вероятно, содержит решения тривиальные, если не обязательные. Я бы сказал, что ее исчерпывает аллегория Славы (вернее, Скандала или Молвы) в четвертой песне «Энеиды» — «Monstrum Horrendum ingens»[24], со множеством перьев, глаз, языков и ушей. Или странный царь, вооруженный лицом и жезлом и сделанный из людей, что заполнил собою фронтиспис «Левиафана».

Фрэнсис Бэкон («Опыты», 1625) хвалил первый из этих образов, которому подражали Чосер и Шекспир. Сегодня же никто не поставит эту «Молву» выше Зверя Ахеронта, у которого, согласно 50 с лишним рукописям «Видения Тундала», в брюхе грешники, терзаемые собаками, медведями, львами, волками и змеями.

Абстрактное представление существа, составленного из других, видимо, не сулит ничего хорошего; однако оно невероятным образом соответствует одной из наиболее запоминающихся фигур западной литературы и другой — из литературы восточной. Я и хочу описать эти чудесные вымыслы. Один возник в Италии, другой — в Нишапуре.

Первый находится в XVIII песне «Рая». Данте, странствуя по концентрическим небесам, заметил особую радость в глазах Беатриче, особый блеск ее красоты и понял, что поднялся от багрового неба Марса на небо Юпитера. В пленительном просторе этой сферы, в белых лучах летают и поют небесные создания, образуя последовательно буквы фразы «Diligite justitiam»[25], а затем — голову орла (разумеется, не копию земной птицы, а прямо созданную духом). Орел — символ справедливой власти — испускает лучи, он состоит из тысяч праведных царей, он говорит от их лица, как символ Империи, употребляя «я» вместо «мы» («Рай», XIX). Данте угнетен древней проблемой: справедливо ли осуждать за неверие праведника, родившегося на берегу Инда, ведь он не мог знать Иисуса? Орел, как и принято в божьих откровениях, отвечает туманно; упрекает за дерзкие вопросы, повторяет, что Вера немислима без спасения, и намекает, что Бог может приобщить к этой вере некоторых добродетельных язычников. Заявляет, что среди блаженных

— император Траян и Рифей (Помпео Вентури осудил выбор Рифея, существовавшего только в стихах «Энеиды». Вергилий назвал Рифел справедливейшим из троянцев и добавил, описывая его смерть: «Dies alitur visum»[26]. Во всей литературе нет и следа Рифея. Возможно, из-за этой неясности Данте избрал его).

Образ орла, великолепный в XVI в., менее поражает в XX, когда коммерческая реклама изображает сверкающих орлов, возвещая о них огненными буквами (см.: Честертон «Что я видел в Америке»).

То, что кому-то удалось превзойти один из величайших образов «Комедии», кажется неправдоподобным — однако так случилось.

За век до Данте Фарид-аль-Дин-Аттар, перс из секты суфитов, создал странного Симурга (Тридцать птиц) — образ точнее и шире Дантовского[27].

Фарид-аль-Дин-Аттар родился в Нишапуре, славном бирюзой и мечами. Аттар — по-персидски „аптекарь“. В «Памяти поэтов» читаем, что такова была его профессия. Однажды в лавку вошел дервиш, оглядел склянки и смеси и заплакал. Встревоженный и удивленный Аттар спросил, в чем дело. Дервиш ответил: «Мне ничего не стоит уйти, у меня ничего нет. Тебе, напротив, нужно распрощаться с сокровищами, которые вижу». Сердце Аттара застыло, как смола. Дервиш ушел, но на следующее утро Аттар бросил свою лавку и дела сего мира. Пошел в Мекку, пересек Египет, Сирию, Туркестан, север Индостана; вернувшись, с жаром предался созерцанию Бога и литературе. Говорят, оставил 20 тысяч двестишай. Его книги называются: «Книга Соловьев», «Книга Противоречия», «Книга Совета», «Книга Тайн», «Книга Божественного Знака», «Воспоминания о святых», «Царь и роза», «Возвешение чудес» и, особо, «Разговор птиц» («Мантук аль Таир»). В последние годы жизни (говорят, он дожил до ста десяти) отказался от всех наслаждений жизни, в том числе и поэзии. Его убили солдаты Туле, сына Чингиз-хана. Образ, который я имею в виду, является основой «Мантук аль Таир». Вот сюжет поэмы. Далекий Симург, царь птиц, уронил в центре Китая сверкающее перо; птицы решили, устав от долгой анархии, найти царя. Знали, что имя его означает «Тридцать птиц»; знали, что дворец его на Кафе — круглой горе, обнимающей Землю. Они пустились в дорогу, почти бесконечную, одолели семь пропастей или морей; предпоследнее называлось Головокружение, последнее — Гибель. Одни путники сбежали, другие остались. Тридцать птиц, очищенных своим трудом, вступили на гору Симурга. Под конец увидели его; поняли, что они сами и есть Симург, каждая в отдельности и все вместе.

Разница между Орлом и Симургом не менее ясна, чем сходство. Орел только невероятен, Симург — невообразим. Индивидуумы, составляющие Орла, не теряются в нем (Давид — зрачок, Траян, Езекия и Константин — брови). Птицы, глядящие на Симурга, сами и есть Симург. Орел — символ мгновенный, каким до него были буквы; души, образующие его, не перестают быть сами собой; многосущный Симург почти непостижим. За Орлом — бог Израиля и Рима, за волшебным Симургом — пантеизм.

Последнее замечание. В басне о Симурге примечательна сила воображения, география путешествия менее ясна (хотя не менее реальна). Странники ищут неизвестную цель; эта цель, названная только в конце, должна быть поистине чудесной и не казаться довеском. Автор решает трудность с классическим изяществом: искатели и есть то, что они ищут. Так и Давид — сам неизвестный герой истории, которую ему рассказывает Натан (II книга Самуила, 12); так (по мнению Де Квинси) фиванский сфинкс задает Эдипу загадку не о человеке вообще, а о самом Эдипе.

Встреча во сне

Одолев адские круги и крутые террасы Чистилища, Данте увидел под конец в Земном Раю Беатриче. Осмелюсь предположить, что сцена (наверняка одна из наиболее удивительных в литературе) — первичное ядро «Комедии». Я хочу объяснить это, подытожив то, что говорят ученые, и представить некоторые соображения психологического характера (пожалуй, новые).

Утром 13 апреля 1300 г., в предпоследний день путешествия, Данте, завершив свои труды, вступил в Земной Рай, увенчавший гору Чистилища. Он видел временный и вечный огонь, прошел сквозь стену пламени, воля его свободна и верна. Вергилий увенчал его короной и митрой. По тропинкам древнего сада он пришел к реке, прозрачней всех рек, хотя из-за деревьев ее не озаряют ни луна, ни солнце. Воздух доносит музыку и на другом берегу приближается загадочная процессия. 24 старца в белых одеждах и 4 шестикрылых зверя, чьи крылья усеяны глазами, предшествуют триумфальной колеснице, которую влечет грифон; справа от колесницы пляшут три женщины, одна — такая рыжая, что кажется огненной; слева — четверо женщин в пурпуре, у одной — три глаза. Колесница останавливается и появляется женщина в платье цвета пламени. Не видя еще лица, Данте понял по смятению чувств и волнению крови, что это Беатриче. На пороге Рая почувствовал любовь, которая столько раз пронизывала его во Флоренции. Он искал, как испуганный ребенок, защиты у Вергилия, но тот уже исчез.

Ma Virgilio n'avea lasciati scemi
di se, Virgilio dolcissimo padre
Virgilio a cui per mia salute die mi[28]

Беатриче повелительно называет его по имени. Говорит, что оплакивать следует не уход Вергилия, а собственную вину. С иронией спрашивает, как это он снизошел явиться в обитель блаженных. В воздухе полно ангелов — Беатриче беспощадно перечисляет им заблуждения Данте. Говорит, что напрасно посылала ему сны, он так низко пал, что спасти его можно было, только показав муки грешников. Данте пристыженно потупил глаза, что-то лепетал и плакал; сказочные существа слушали; Беатриче требовала публично покаяться... Такова, в плохой прозе, жалостная сцена встречи с Беатриче в Раю. Теофил Сперри («Einführung in die Göttliche Komödie»[29] 1946) замечает: «Без сомнения, Данте сам ожидал другого приема. Ничто в предыдущих песнях не намекает, что здесь поэт испытает величайшее унижение в жизни».

Комментаторы расшифровали сцену фигура за фигурой: 24 старца, упомянутые прежде в Апокалипсисе (4, 4) — 24 книги Ветхого Завета (согласно Св. Иерониму). Шестикрылые — евангелисты (Томмасео) или Евангелия (Ломбарди). 6 крыл — 6 законов (Пьетро ди Данте) или распространение Учения на 6 направлений пространства (Франческо да Бути). Колесница—церковь, 2 колеса—2 завета (Бути) или жизнь активная и жизнь созерцательная (Бенвенуто д'Имола), или Св. Доминик и Св. Франциск («Рай», XII), или Справедливость и Милосердие (Луиджи Птетробано). Грифон (Лев и Орел) — Христос (из-за союза Слова с человеческим естеством); Дидрон считает Грифона папой, «который, как первосвященник—орел, поднимается к трону Господа за приказаниями и как Лев — император спускается на землю с силою и мужеством». Женщины, танцующие справа — теологические добродетели[30]; танцующие слева — естественные[31]. Трехглазая женщина — благоразумие, видящее прошлое, настоящее и будущее. Беатриче выходит, а Вергилий исчезает, т. к. Разум уступает место Вере. Согласно Витали, здесь также смена классической культуры христианской.

Толкования, перечисленные мною, несомненно, допустимы. Логически (но не поэтически) они достаточно оправдывают неясность черт. Карл Штейнер, одобрив

некоторые, пишет: «Трехглазая женщина — монстр, но поэт не подчинился требованиям поэзии, ему важнее было явить Добродетели, чем нарисовать их лица. Бесспорное доказательство того, что в душе величайшего художника на первом месте была любовь к Богу, а не искусство». Витали разделяет это мнение с неменьшим пылом: «Стремление к аллегории привело Данте к образам сомнительной красоты».

Две вещи, по-моему, несомненны. Данте хотел, чтобы процессия была прекрасной («Non che Roma di carro così bello nellegrasse Affricano»[32] — Чистилище», XXIX), но она оказалась сложней и безобразней. Грифон, впряженный в колесницу, звери с глазастыми крыльями, зеленая женщина, красная женщина, трехглазая женщина, старец, спящий на ходу — кажутся для изображения рая менее уместными, чем адские круги. То, что некоторые фигуры упоминались в книгах пророков («ma leggi Ezechiel che li dinigne»)[33], а другие — в Апокалипсисе, не уменьшает ужаса. Я считаю так не потому, что живу в XX веке: в других сценах Рая чудовищ нет.

Суровость Беатриче осуждали все комментаторы; кое-кто осуждал безобразие некоторых эмблем. Обе ненормальности, по-моему, одного происхождения. Я, конечно, только предполагаю; изъяснюсь в нескольких словах.

Влюбиться — значит создать религию, чей Бог может ошибаться. Невозможно отрицать, что Данте обожествлял Беатриче; то, что она однажды посмеялась над ним, а в другой раз оттолкнула, зафиксировано в «Vita nuova»[34]. Некоторые утверждают, будто были и другие подобные вещи, и это укрепляет мою уверенность в том, что любовь была безответной и суеверной. Когда Беатриче умерла, Данте потерял ее навсегда и, чтоб уменьшить свою печаль, хотел встретить любимую в воображении; по-моему, он воздвиг тройной храм своей поэмы, чтобы туда вставить эту встречу. Но, как обычно, сновидение омрачилось горестными помехами. Так случилось и с Данте. Он грезил об утраченной навсегда, но Беатриче приснилась ему непреклонной, недоступной, в колеснице, влекомой львом — орлом, становившимся под взглядом Беатриче то полностью львом, то полностью орлом. Подобные вещи могут предвещать кошмар; он и происходит в следующей песне. Беатриче исчезает, орел, лиса и дракон нападают на колесницу, колеса и ось покрываются перьями, у колесницы вырастает семь голов, гигант и блудница занимают место Беатриче... (Замечают, что это безобразие — оборотная сторона предыдущей «красоты». Разумеется, но оно многозначительно...).

Как аллегория, нападение орла символизирует первые гонения на христиан, лиса — ересь, дракон — Сатана (или Магомет, или Антихрист), головы — семь смертных грехов (Бенвенуто д'Имола), Гигант — (Филипп IV Красивый, король Франции)[35].

Беатриче значила для Данте бесконечно много. Он для нее — очень мало, может быть, ничего. Все мы склонны к благоговейному почитанию любви Данте, забывая эту печальную разницу, незабываемую для самого поэта. Читаю и перечитываю воображаемую встречу и думаю о двух любовниках, которые пригрезились Алигьери в вихре Второго круга — о туманных символах счастья, недоступного Данте, хотя сам он, может быть, не понимал этого и не думал об этом. Я думаю о Франческе и Паоло, соединенных в своем Аду навсегда («Questi, che mai da me non fia diviso»)[36], думаю с любовью, тревогой, с восхищением, с завистью.

Последняя улыбка Беатриче

Моя цель — прокомментировать самые патетические стихи в литературе. Они находятся в XXXI песне «Рая» и, хотя знамениты, никто, кажется, не ощутил в них истинной трагедии, не расслышал их полностью. Несомненно, трагизм, заключенный в них, относится скорее к самому Данте, чем к произведению, скорее к Данте —

автору, чем к Данте — герою поэмы.

Вот ситуация. На вершине горы Чистилища Данте теряет Вергилия. Ведомый Беатриче, чья красота увеличивается с каждой новой сферой, которой они достигают, Данте проходит их одну за другой, пока не поднимается к Перводвигателю, окружающему все. У ног Данте — неподвижные звезды, над ним — Эмпирей, уже не материальное небо, а вечное, состоящее только из света. Они вступают в Эмпирей: в этом безграничном пространстве (как на полотнах прерафаэлитов) отдаленные предметы различимы столь же ясно, как и близкие. Данте видит реку света, сонмы ангелов, пышную райскую розу, образованную амфитеатром праведных душ. Внезапно замечает, что Беатриче его оставила. Видит ее в вышине, в одном из закруглений розы. Он благоговейно умоляет ее — как тонуший в пучине воздевает взгляд к облакам. Он благодарит ее за сострадание и поручает ей свою душу.

В тексте:

Così orai; e quella, sì lontana
Come pareva, sorrise e riguardommi;
Poi si tomo all'eterna fontana.

(«Она была так далека, казалось,
Но улыбнулась мне. И бросив взгляд,
Вновь отвернулась к Вечному светилу»).

Как понять это? Аллегористы говорят: с помощью разума (Вергилия) Данте достиг веры; с помощью Веры (Беатриче) достиг божества. И Вергилий, и Беатриче исчезают, т. к. Данте дошел до конца. Как заметит читатель, объяснение столь же холодно, сколь безупречно; из такой тощей схемы никогда бы не вышли эти стихи. Комментаторы, известные мне, видят в улыбке Беатриче лишь знак одобрения. «Последний взгляд, последняя улыбка, но твердое обещание» — замечает Франческо Торрака. «Улыбается, чтобы сказать Данте, что его просьба принята: смотрит, чтобы еще раз показать свою любовь» — подтверждает Луиджи Пьетробано.

Так же считает и Казини. Суждение кажется мне весьма справедливым, но оно явно поверхностно.

Озанам («Данте и католическая философия», 1895) думает, что апофеоз Беатриче был первичной темой «Комедии»; Гвидо Витали спрашивает, не стремился ли Данте, воздвигая «Рай», создать прежде всего царство для своей дамы. Знаменитое место в «*Vita nuova*» («Надеюсь сказать о ней то, что еще ни о какой женщине не говорилось») подтверждает или допускает эту мысль. Я бы пошел еще дальше. Подозреваю, что Данте создал лучшую книгу в литературе, чтобы вставить в нее встречу с невозвратимой Беатриче. Вернее сказать, вставки — адские круги, Чистилище на Юге, 9 концентрических небес, Франческа, сирена, грифон и Бертран де Борн, а основание — улыбка и голос, которые, как знал Данте, потеряны для него.

В начале «*Vita nuova*» читаем, что однажды поэт перечислил в письме 60 женских имен, чтобы тайком поместить меж ними имя Беатриче. Думаю, что в «Комедии» он повторил эту грустную игру.

В том, что несчастливец грезит о счастье — ничего особенного, все мы ежедневно этим занимаемся, Данте это делал, как и мы. Но всегда нечто дает нам увидеть ужас, таящийся в подобном вымышленном счастье. В стихотворении Честертона говорится о «nightmares of delight» (кошмарах, дающих наслаждение). Этот оксюморон более или менее обозначает цитируемую терцину. Но у Честертон ударение на слове «наслажденье», а у Данте — на «кошмар».

Снова взглянем на сцену. Данте в Эмпирее, Беатриче рядом с ним. Над ними неизмеримая Роза праведных. Она вдали, но духи, населяющие ее, видны четко. В этом противоречии, хотя оправданном для поэта (XXX, 18), пожалуй, первый признак

какой-то дисгармонии. Внезапно Беатриче исчезает. Ее место занимает старец («credea vidi Beatrice e vidi un sene»)[37]. Данте едва осмеливается спросить: «Где она?» Старец указывает на один из лепестков Розы. Там, в ореоле, Беатриче, Беатриче, чей взор обычно наполнял его нестерпимым блаженством; Беатриче, обычно одетая в красное; Беатриче, о которой он столько думал, что его поражало, как могли видевшие ее во Флоренции паломники не говорить о ней; Беатриче, которая однажды не поздоровалась с ним; Беатриче, умершая в 24 года; Беатриче де Фолько Портинари, вышедшая замуж за Барди. Данте видит ее в вышине; ясный небосвод не дальше от глубин моря, чем она от него. Данте молится ей, как божеству и одновременно как желанной женщине:

O donna in cui la mia speranza vige,
E che soffristi per la mia saluta
In inferno lasciar'le tue vestige.
(«О ты, которая спустилась в Ад,
Чтобы спасти меня, чтоб укрепить
Во мне надежду...»)

А теперь она смотрит на него мгновение и улыбается, чтобы потом вернуться к вечному источнику света.

Франческо де Санктис («История итальянской литературы», VII) так толкует это место: «Когда Беатриче удалась, Данте не жалуется: все земное в нем перегорело и разрушено». Верно, если думать о цели поэта; ошибочно — если считаться с его чувствами.

Для Данте сцена была воображаемой. Для нас — она очень реальна, но не для него. (Для него реально то, что впервые жизнь, а затем смерть оторвали от него Беатриче.) Навсегда ее лишенный, одинокий и, пожалуй, униженный, он вообразил эту сцену, чтобы представить себя с нею. К несчастью для поэта (к счастью для столетий, которые читают его!) сознание нереальности встречи деформировало видение. Отсюда ужасные обстоятельства, безусловно, слишком адские для Эмпирея: исчезновение Беатриче, старик, занявший ее место, мгновенное вознесение Беатриче на Розу, мимолетность взгляда и улыбки, то, что она отвернулась навсегда. В словах сквозит ужас: «Come parea» («казалось») относится к «lontana» («далека»), но граничит со словом „sorrise" («улыбка») — поэтому Лонгфелло мог перевести в 1867 г.: «Thus I implored, and she, so far away smiled, as it seemed, and looked once more at me» («Я умолял; она, так далека, улыбнулась, казалось, и вновь поглядела на меня).

«Eterna» («вечно») тоже кажется относящимся к «si torno» («отвернулась»).

=====

Перевод с испанского Л. Фридмана

[1] «Так был я во власти сна в то время». — 1-я терцина говорит о том, что Данте всю свою предыдущую жизнь провел как в лесу, в лесу страстей и невежества, и внезапно понял, что жил дурно. Тогда он услышал голос Веры, голос Разума, увидел воочию символа греха, волчицу, льва и рысь, и это послужило толчком к его путешествию. — Прим. пер.

[2] «Скажи, учитель, мне, скажи, мой господин».

[3] «Аверроэс, великий комментатор».

[4] «Цезарь с орлиным взором.»

[5] И одинокий Саладин, в стороне.

[6] Говорю это, продолжая.

[7] Открытая, сверкающая поляна.

[8] Более щедрый воздух.

[9] Мирская слава не более чем дуновение ветерка, веющего то сюда, то туда и с

переменной направления меняющего имя.

[10] Меня приняли в свой круг, и я стал шестым. ч Беатриче у Данте — символ христианской религии.— Прим. пер.

[11] Боюсь, не безумен ли этот поход.

[12] Как угодно Ему (т. е. богу).

[13] «Представления Данте о Том Свете»,

[14] Пращур Данте.

[15] Собственно, даже поставить Беатриче выше Иисуса — «Грифон», символизирующий Христа, везет колесницу, на которой стоит Беатриче.

[16] См. выше прим. 9.

[17] «Создатель мой был движим Справедливостью». — В наиболее известном русском переводе М. Лозинского: «Был правдою мой зодчий вдохновен». Ради сохранения размера переводчик пожертвовал точностью.— Прим. пер.

[18] «Чьим отцом был Вотан».

[19] Пламя этого пожара мне не повредит.

[20] Вергилий, который меня спасал!

[21] Тенедос — остров у побережья Трои — Прим. пер.

[22] Нежный цвет восточного сапфира, т. е. восток.

[23] О, лирическая любовь моя, полуангел-полуптичка.

[24] Огромное ужасное чудовище.

[25] Любите справедливость.

[26] Боги судили иначе, т. е. обрекли его на смерть, несмотря на его добродетели.

[27] Этот образ произвел на Борхеса сильное впечатление. Он неоднократно появляется в его рассказах и эссе.

[28] Но не было Вергилия! Исчез

Вергилий, нежный мой отец, Вергилий,

Который так оберегал меня!

[29] «Введение в «Божественную комедию».

[30] Т. е. Вера, Надежда, Любовь, — Прим. пер.

[31] Мужество, справедливость. мудрость, умеренность.

[32] И Рим такой великолепной колесницей не чествовал Сципиона!

[33] Но прочти, как их описывает Езекииль!

[34] «Новая жизнь».

[35] Враг католической церкви.— Прим. пер

[36] Тот, кто никогда не отходит от меня.

[37] Я ожидал, что увижу Беатриче, а увидел старца.

=====

Вопросы философии.— 1994.— № 1.