



А. А. АСОЯН

«Почтите высочайшего поэта...»

<Фрагменты>

Глава III

«IL GRAN PADRE A. P.» (Данте и Пушкин)

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

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

Приобщение Пушкина к итальянской культуре началось, видимо, очень рано. Московский знакомый поэта Н. А. Мельгунов, при участии которого в 1837 году написана книга немца А. Кенига

* «Великий патриарх А. П.» (*ит.*).

о русской литературе с биографическим очерком о Пушкине*, рассказывал, что и отец и дядя поэта знали итальянский язык в совершенстве и что Пушкин овладел им еще в детстве.

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

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

И мне она: «Тот страждет высшей мукой,
Кто радостные помнит времена
В несчастьи...» (121–123)

Эти стихи приберегали для эпитафии и светской беседы, их помнили П. Вяземский и К. Рылеев, Адам Мицкевич и Н. Тургенев. В пушкинских бумагах они появились летом 1820 года, когда опальный поэт приближался к месту своей первой ссылки. Слова несчастной Франчески были вписаны им вслед за концовкой

* «Litterarische Bilder aus Russland. Stuttgart, 1837.

** См. главу «“Божественная Комедия” в русских библиотеках».

«Руслана и Людмилы»* и перекликались с эпилогом к поэме, в котором Пушкин прощался с «порой любви, веселых снов», с беспечной, безмятежной юностью.

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

Вдали тех пропастей глубоких,
Где в муках вечных и жестоких

. . .

Где слез во мраке льются реки,
Откуда изгнаны навеки
Надежда, мир, любовь и сон,
Где море адское клокочет,
Где, грешника внимая стон,
Ужасный сатана хохочет (II-I, 469).

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

И так уж близок день страданья!
Один, в тиши пустых полей,

* Цитата вписана на языке подлинника.

Ты будешь звать воспоминанья
 Потерянных тобою дней!
 Тогда изгнаньем и могилой,
 Несчастный, будешь ты готов
 Купить хоть слово девы милой,
 Хоть легкий шум ее шагов (II-I, 144).

На юге, в полуитальянской Одессе, интерес Пушкина к Италии и ее культуре стал непосредственнее и живее. В городе существовала итальянская колония. Итальянский язык, общеупотребительный на торговых путях Средиземного и Черного морей, числился среди обязательных дисциплин Ришельевского лицея и изучался в других учебных заведениях Одессы, а итальянская музыка и итальянский театр принадлежали к изысканным развлечениям одесситов. Здесь Пушкин встретился со своим дальним родственником М. П. Бутурлиным, прибывшим из Флоренции, коротко сошелся с будущим переводчиком «Неистового Роланда» С. Е. Раичем, помышлявшим о переводе «Божественной Комедии».

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

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

Элегия, как отмечал Б. В. Томашевский, воспроизводит лирический облик Шенье и является сложной аллегорией, в которую Пушкин вложил автобиографическое содержание, изобразив свое заключение в Михайловском. Но автобиографический характер этих стихов гораздо шире, ибо они звучат как отклик на стихи четвертой песни «Ада» о приобщении Данте к избранному кругу античных поэтов. Снискавший прижизненную славу Байрон изображается удостоенным той высокой чести, которая была оказана прежде суровому тосканцу, а Шенье, чьи стихотворения впервые были собраны и напечатаны лишь через двадцать пять лет после его казни, сопоставлен с британским бардом как незаслуженно забытый, обойденный судьбой. Этот мотив славы и памяти потомства не только сближает пушкинский жребий опального поэта с участью Шенье, но и разводит с благодатным уделом Байрона и Данте. Через несколько лет тень великого флорентийца будет иначе волновать авторское честолюбие Пушкина, но теперь она навевает истинно элегические настроения.

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

С таким тяжелым напряженьем,
С такую нежную, томительной тоской,
С таким безумством и мученьем! —

раскроет иную трагическую коллизию непредсказуемого человеческого чувства:

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

Эту элегию Пушкин напишет через два года после пребывания на юге, и воспоминания вновь перенесут его в город на море, где образ Франчески витал не только над женщинами, завладевшими его сердцем, но и героиней его стихотворного романа. Начиная третью главу «Евгения Онегина», Пушкин записал сбоку от первой строфы важную, этапную дату своих отношений с графиней Воронцовой и предварил основной текст вопросом Данте к Франческе:

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

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

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

напоминают дантовское участие к жертве нежной страсти:

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

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

Она была девушка, она была влюблена**.

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

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

Эта строка французского поэта XVIII века Луи Мальфилатра осталась в окончательном тексте романа, хотя природа влечения Лариной к Онегину гораздо сложнее и причудливей простой девичьей влюбленности. Да, «Пора пришла, она влюбилась» (VI, 54), но далее следуют стихи, как будто отсылающие нас к снятому эпиграфу и любви Паоло и Франчески, которым книга о Ланчелоте раскрыла «тайный зов страстей»:

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

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

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

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

* «В середине нашего жизненного пути».

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

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

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

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

И что ж? Глаза его читали,
Но мысли были далеко.

* В конце романа Пушкин писал:

А та, с которой образован
Татьяны милый идеал... (VI, 190).

Одним из прототипов Татьяны была, возможно, и Е. К. Воронцова.

** «Направь ко мне, — сказал он, — взгляд своих
Духовных глаз, и вскроешь заблужденье
Слепцов, которые ведут других».

...

Он меж печатными строками
 Читал духовными глазами
Другие строки (VI, 183).

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

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

Я глянул влево, — с той мольбой во взоре,
 С какой ребенок ищет мать свою...

...

Но мой Вергилий в этот миг неожиданный
 Исчез, Вергилий, мой отец и вождь,
 Вергилий, мне для избавленья данный
(XXX, 43–44, 49–51).

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

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

Это Беатриче зовет поэта, и в ее отчужденном после долгой разлуки оклике слышится болезненная эмоция, которая звучит

и в голосе Татьяны, когда она, словно чужая, «без удивления, без гнева! Начинает свою исповедь Евгению:

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

Внутренняя напряженность Татьяны вызвана страданиями Евгения:

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

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

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

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

Как часто ласковая Муза
Мне услаждала путь немой

...

В глуши Молдавии печальной
Она смиренные шатры

* Начинается новая жизнь (*лат.*) — надпись во вступительной части «Новой Жизни».

Племен бродящих посещала,
И между ними одичала,
И позабыла речь богов
Для скудных, странных языков,
Для песен степи ей любезной...
Вдруг изменилось все кругом:
И вот она в саду моем
Явилась барышней уездной,
С печальной думою в очах,
С французской книжкой в руках (VI, 166).

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

Она ушла. Стоит Евгений,
Как будто громом поражен.
В какую бурю опущений
Теперь он сердцем погружен!

...

И здесь героя моего,

...

Читатель, мы теперь оставим,
Надолго... Навсегда. За ним
Довольно мы путем одним
Бродили по свету (VI, 189).

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

* Образ автора в романе, автор-персонаж.

Другая особенность Пушкина-автора сближает его с Данте. Автор в «Онегине» принадлежит сразу двум мирам: миру героев, сотворенному сознанием поэта, и миру подлинной, становящейся действительности. Он свободно перемещается через границу обоих миров и этой привилегией напоминает автора «Божественной Комедии». Когда Данте поднимается по второму уступу Предчистилица, духи замечают, что от его фигуры падает тень*, и устремляются к нему:

Душа, идущая в блаженный свет
 В том образе, в котором в жизнь вступала,
 Умерь свой шаг! — они кричали вслед. —
 Взгляни на нас: быть может, нас ты знала
 И весть прихватишь для земной страны?

(«Чистилище», V, 46–50)

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

Гордись, Фьоренца, долей величавой!
 Ты над землей и морем бьешь крылом,
 И самый Ад твоей наполнен славой!

(1–3)

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

* Обитатели предвечного мира бесплотны и не отбрасывают тень.

** Ср. с автобиографическим характером стихов Пушкина:

Как часто в горестной разлуке,
 В моей блуждающей судьбе,
 Москва, я думал о тебе!
 Москва... как много в этом звуке
 Для сердца русского слилось!
 Как много в нем отозвалось!

(VI, 155)

Пушкинский идеал — Татьяна. И все же неоспоримо, что именно образ автора становится той мерой многообразия и глубины отношений с действительностью, которая определяет достоинство всех героев романа, а среди них и «милого идеала» поэта. с образом автора, его умением ценить каждое мгновение и быть благодарным за уроки, преподносимые жизнью человеческому духу*, связан намек на разрешение противоречий и встречное движение людей друг к другу.

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

Прощаясь с читателем романа, поэт писал:
 Прости ж и ты, мой спутник странный,
 И ты, мой верный Идеал,
 И ты, живой и постоянный,
 Хоть малый труд...

...

Промчалось много, много дней
 С тех пор, как юная Татьяна
 И с ней Онегин в смутном сне
 Явились впервые мне.

(VI, 190)

В «Евгении Онегине» видения мистического характера, включая сон Татьяны, отсутствуют, визионерство совершенно не свойственно Пушкину; и все-таки его замечание о «смутном сне»,

* См., например:

Прошла любовь, явилась Муза,
 И прояснился темный ум
 (VI, 30)

предварившем содержание романа, ввиду очевидных контактов пушкинского сочинения с «Божественной Комедией»*, цитаций из поэмы и аллюзий, отсылающих к ней, ведет еще к одной аналогии между «Онегиным» и дантовским произведением. Дело в том, что сон и жизнь в «Евгении Онегине», жизнь и роман словно выдвинуты друг из друга. Они нераздельны и неслиянны. Заканчивая историю своего героя, Пушкин приравнивает Жизнь роману и предстает одновременно и автором литературного произведения, и творцом мира, в котором литературные персонажи сосуществуют с персонажами реальной действительности**, и...читателем.

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

(VI, 190)

Текстом оказывается сама Жизнь. «Такой взгляд, — пишет Ю. М. Лотман, — связывает пушкинский роман не только с многообразными явлениями последующей русской литературы, но и с глубинной в истоках своих весьма архаической традицией». Эта традиция наглядно преломляется в дантовском сновидении. Герой «Божественной Комедии» не включен в какое-либо действие, с ним ничего не происходит*** и не может произойти, ибо это мир вечного, и поэт лишь как бы считывает удел человечества с книги бытия. Например, в седьмом рву Ада грешник, укушенный змеей,

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

** См., например:

У скучной тетки Таню встрета,
К ней как-то Вяземский подсел,
И душу ей занять успел.

(VI, 160)

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

превращается в пепел, а затем вновь возвращается в прежнее обличье. И так без конца.

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

...Я мало
Жил в дольном мире; будь мой век продлен,
То многих бы грядущих зол не стало.

(«Рай», VIII, 49–51)

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

* В философском понятии этого слова.

Эта ренессансная мера отношения Пушкина к изображаемой жизни заставляет обратиться к началу ее формирования. Данте, отмечал Т. Карлейль, «не мог бы совершенно распознать предмета, схватить его типичных особенностей, если бы не питал к нему, так сказать, симпатии, если бы он не переносил своих симпатий на предметы».

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

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

Черты творческого гения Данте, отмеченные Шелли, были, несомненно, близки молодому мужаящему Пушкину и не могли не повлиять на его эстетическую переориентацию. В декабрьском письме 1823 года он признавался П. А. Вяземскому, что желал бы оставить русскому языку некоторую «библейскую похабность». «Я не люблю видеть в первобытном нашем языке, — заявлял Пушкин, — следы европейского жеманства и французской утонченности. Грубость и простота более ему пристали. Проповедую из внутреннего убеждения, но по привычке пишу иначе» (XIII, 80). А через два года, уже преодолев «привычку» и вновь касаясь языковой проблемы в статье «О предисловии г-на Лемонте...», поэт заметит, что Мильтон и Данте писали «не для благосклонной улыбки прекрасного пола» (XI, 32). Примечательно, что о «Борисе Годунове» он выскажется почти теми же словами: «Это трагедия не для прекрасного полу» (XIII, 266).

Пьеса Пушкина, как и «Божественная Комедия», была отступлением от сложившихся канонов искусства, прорывом к дей-

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

В Михайловском Пушкин напишет и стихотворение «Пророк», вызывающее различные ассоциации с памятниками мировой литературы. Источником стихотворения обычно считали Книгу пророка Исая: «Тогда прилетел ко мне один из серафимов, и в руке у него горящий уголь, который он взял клещами с жертвенника и коснулся уст моих, и сказал: вот, это коснулось уст твоих, и беззаконие твое удалено от тебя, и грех твой очищен». По мнению современного исследователя С. А. Фомичева, еще больше точек соприкосновения у пушкинского стихотворения с описанием легендарного события, которое произошло, согласно Корану, на четвертом году жизни Магомета, когда ему явился архангел Гавриил и, вынув сердце у Магомета, очистил его от скверны и наполнил верой, знанием и пророческим светом. А недавно известный пушкинист В. С. Непомнящий соотнес стихотворение с Новым Заветом, с девятой главой «Деяний святых апостолов», с текстом: «Когда же он шел и приближался к Дамаску, внезапно осиял его свет с неба. Он упал на землю и услышал голос, говорящий ему: Савл, Савл! что ты гонишь Меня? Он сказал: кто ты, Господи? Господь же сказал: Я Иисус, Которого ты гонишь; трудно тебе идти против рожна. Он в трепете и ужасе сказал: Господи! что

повелишь мне делать? и господь сказал ему: встань и иди... и повели его за руку... и три дня он не видел, и не ел, и не пил» (3–6, 8–9). «В Дамаске, — продолжает цитировать Непомнящий, — был один ученик, именем Анания; и Господь в видении сказал ему», чтобы он пошел к Савлу. «Анания отвечал: Господи! я слышал от многих о сем человеке, сколько зла сделал он святым Твоим... Но Господь сказал ему: иди, ибо он есть Мой избранный сосуд, чтобы возвещать имя Мое пред народами...» (10, 13, 15). Возложив на Савла руки, Анания сказал: «Брат Савл! Господь Иисус, явившийся тебе на пути, которым ты шел, послал меня, чтобы ты прозрел и исполнился Святого Духа. И тотчас как бы чешуя отпала от глаз его, и вдруг он прозрел; и, встав, крестился...» (17–18).

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

Один пылал пыланьем серафима;
В другом казалась мудрость так светла,
Что он блистал сияньем херувима.

(«Рай», XI, 37–39)

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

Ассоциация с дантовскими стихами при чтении «Пророка» вызвана прежде всего строкой пушкинского стихотворения: «Как труп в пустыне я лежал». Она напоминает последний стих пятой песни «Ада»:

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

Позже отголосок этого стиха прозвучит в «Полтаве»:

И дева падает на ложе,
Как хладный падает мертвец.

Затем, уже как цитата, встретится в «Гробовщике», вернее, вариантах этой повести. Адриан Прохоров, напуганный явив-

шимися с того света клиентами, упал *come corpo morto cade* (как падает мертвое тело) (VIII, 625).

Возможно, что первотолчком для пушкинских ассоциаций с текстами Библии или эпизодом из Корана была одиннадцатая песня «Рая». Если же ни наше, ни другие предположения не угадывают истинных «источников» пушкинского «Пророка», то и в этом случае они все же правомерны, ибо необходим учет всех текстов, «следы» которых можно прочесть в стихотворении поэта. Только на этом пути можно ответить на вопросы об активном „культурном фонде“ Пушкина и выявить, «как некий «культурный» субстрат (сигнал, импульс) пресуществляется в результаты гениального творчества».

В последующие годы творческое сознание Пушкина порой открыто апеллирует к Данте. В 1828 году поэт пишет стихотворение «Кто знает край, где небо блещет...», в первоначальном варианте которого были строки о «мрачном» и «суровом» Данте. В 1829 — «Зорю бьют... из рук моих Ветхий Данте выпадает...», в 1830 — «Суровый Дант не презирал сонета...». Но далеко не всегда связи автора с Данте афишированы, иногда они скрыты словно нарочитой «игрой» в «источники», которая как бы выдвигает перед читателем эвристические задачи. И активность связей проявляется именно в том, что выдвигаемые задачи не предполагают однозначного решения. Например, в послании Н. Б. Юсупову Пушкин писал:

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

(III-I, 218)

Пир, как интеллектуальное и духовное пиршество, вызывает прежде всего представление об авторе знаменитого диалога Платона. На него ориентирует и строка об афинском софисте, очевидно, учителя Платона Сократе, в котором историки древнегреческой философии усматривали черты и величайшего софиста, и величайшего противника софистов. Но пушкинский эпитет «суровый» не соответствует характеру платоновского диалога,

где излагается философская концепция любви, а скорее сопрягается с «Пиром» Данте, замыкающим традицию подражаний древнему жанру. И по рационалистической ясности слога, и по содержанию дантовский трактат, в котором политика переплетается то с этикой, то риторикой, а рассуждения о разуме переходят в размышления о судьбе, естественно назвать суровым. Да и сам поэт называл свой трактат «мужественным» («Пир», I–I). Так пушкинское слово как будто прорастает сквозь различные пласты мировой культуры, впитывая в себя разные, но не исключающие друг друга смыслы.

В тридцатые годы сопряжения пушкинской мысли с художественным миром Данте становятся сложнее; порой они связаны с моментами состязательности, а не отождествления одного поэтического гения с другим. В этом отношении примечательны слова Сальери*: «Мне смешно, когда фигляр презренный Пародией бесчестит Алигьери». Эта отсылка к Данте перекликается с признанием пушкинского героя: «Поверил я алгеброй гармонию». Ведь не кто иной, как автор «тройственной поэмы» числом обуздывал свое упоительное вдохновение. Столь неожиданная, но объяснимая параллель Сальери — Данте** приобретает особый смысл в связи с аллюзией на другую: Моцарт — Пушкин.

Образ Моцарта — олицетворение творческой воли, которая оборачивается легкостью, спонтанностью, иррациональностью созидательного акта. Музыка Моцарта подобна божественной игре, свидетельствующей об исключительной свободе художнического сознания, неведомой даже таким избранным сынам гармонии, как Сальери или Данте, о котором Франческо де Санктис как-то сказал, что поэт слишком серьезно относится к изображенному миру, чтобы воспринимать его только инстинктом художника. И Пушкин не только уловил тип моцартианского гения, — он как будто и сам проникся характером, приемами моцартовского творчества. В трагедии о Моцарте Пушкин словно демонстрировал механизм его созидательной воли; тем самым, несмотря на безусловное признание поэтом дара Сальери, обнажалась пушкинская при-

* В трагедии «Моцарт и Сальери».

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

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

верженность иному творческому сознанию. Возможно, в этом едва угадываемом сопоставлении Пушкин — Данте находится один из ключей к так называемым «Подражаниям Данту».

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

Печать дантовского величия лежит и на другом «подражании» Пушкина — «В начале жизни школу помню я...». Первая строка этого стихотворения, его строфика (терцины), как и демоны-искусители, в которых нетрудно усмотреть аналогию с аллегорическими образами диких зверей в первой песне «Ада», — лишь внешние знаки глубокого внутреннего созвучия этого произведения «Божественной Комедии». Воплощая ретроспекцию «языческого» мироощущения поэта, стихотворение занимает важное место в духовной эволюции Пушкина. Как нам кажется, с одной стороны, оно связано прежде всего с «Пророком», с другой —

со стихотворением «Странник». «“Пророк”, — пишет, размышляя о духовной биографии поэта, Непомнящий, — оказался не свидетельством уже испытанных мук, а пророчеством того, что еще предстоит испытать и обрести. Этот путь будет тяжек и не прост, он продлится до конца дней, но он уже не мрачная пустыня — об этом будет сказано в стихотворении 1835 года “Странник”: “...держишь сего ты света; пусть будет он тебе единственная мета...”». Если расположить пушкинские стихотворения в последовательности, нарушающей хронологию их создания, но отвечающей этапам духовной жизни поэта, — «В начале жизни школу помню я...» (эллинское мироощущение), «Пророк» (духовный кризис и переворот), «Странник» (горный свет духовного совершенства), — то каждое из этих произведений будет соответствовать одной из частей дантовской трихотомии. Не случайно все три пушкинских стихотворения соприкасаются с «Божественной Комедией».

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

И я: «Куда ж бежать? какой мне выбрать путь?»
Тогда: «Не видишь ли, скажи чего-нибудь», —
Сказал мне юноша, даль указуя перстом.

(III-I, 393)

Начало «Странника» напоминает первые терцины «Ада»: пушкинский герой, как и Данте, утративший «правый путь во тьме долины», блуждает «среди долины дикой», он «тяжким бременем подавлен и согбен» (III-1, 391). «Долина дикая» ассоциируется с преддверием Ада, «диким логом» — *loco selvaggio* (*Inf.*, I, 93). Здесь, в этом диком логе, Данте молит Вергилия:

Яви мне путь, о коем ты поведал,
Дай врат Петровых мне увидеть свет.

(«Ад», 1,133-134)

В «Страннике» аналогичный мотив включает почти те же структурные элементы: «верный путь», «тесные врата спасенья» и, наконец, «свет». В пределах сюжета, основу которого составля-

ет этот мотив, никакого отклонения от Беньяна у Пушкина нет. Толчком поворота от английского автора к Данте послужило, вероятно, глубоко личное переживание Пушкиным изложенной в «Страннике» духовной ситуации. Недаром повествование в стихотворении ведется в форме взволнованной исповеди, а не от третьего, как у Беньяна, лица. И драматические чувства пушкинского странника предстают не инспирированными извне, а оказываются внутренне выстраданным процессом. Странник — «духовный труженик» и в этом смысле более всего схож с автором и героем «Божественной Комедии».

Дантовская поэма с самого начала двадцатых годов вплоть до последних лет жизни Пушкина постоянно находилась в поле его активного творческого внимания. Импульсы, идущие от Данте, обнаруживаются в размышлениях поэта по поводу истории мировой литературы, эстетики, а главное, в важнейших произведениях поэта: «Цыганы», «Евгений Онегин», «Пророк», «Полтава», «Гробовщик», «Моцарт и Сальери», «Медный всадник», «Странник»... Цитаты, откровенные и скрытые заимствования, аллюзии, образные аналогии, использование устойчивых структур поэтических мотивов и свободное развитие дантовских идей — далеко не полный перечень пушкинских контактов с «Божественной Комедией». Порой дантовская поэма оказывалась культурным фоном; на этом фоне резче и глубже проявлялись суверенные черты поэтического гения Пушкина, который впервые столкнул в своем творчестве Европу и Россию «как однородные, равнозначные, хотя и не во всем совпадающие величины». Это прежде всего проявилось в стихотворном романе, явившемся, подобно «Божественной Комедии», одновременно «лирической летописью» человеческой души и «эпическим дневником» национального духа.

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

поэта, Пушкин выявлял гармонию и порядок вселенной, вовлекая историческую жизнь в орбиту своего духа.

Глава IV

«...Светом высшей правды»

(«Тройственная поэма» и «Мертвые души» Гоголя)

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

Поводом к сравнению «Мертвых душ» и «Божественной Комедии» послужила не только способность Гоголя в «ужасающем для человека виде» представлять «тьму и пугающее отсутствие света». Сыграли свою роль и указания автора на трехчастную композицию задуманного произведения, намеки на грандиозный замысел, а также дальнейшую судьбу Чичикова, в «холодном существовании которого, — как писал Гоголь, — заключено то, что потом повергнет в прах на колени человека пред мудростью небес» (VI, 242). Важным было и авторское определение «Мертвых душ». «Вещь, над которой сижу и тружусь теперь, — сообщил Гоголь, — ...не похожа ни на повесть, ни на роман... Если Бог поможет выполнить мою поэму так, как должно, то это будет первое мое порядочное творение» (XI, 77). Слово «поэма» значилось и на обложке нового сочинения, которую автор нарисовал сам.

Современники по-разному восприняли это указание на жанровый характер гоголевского произведения. К. С. Аксаков не сомневался в правоте авторского определения «Мертвых душ». Он полагал, что Гоголю, безусловно, свойственно эпическое созерцание, «древнее, истинное, то же, что у Гомера». В «Мертвых душах», по мнению Аксакова, «нечего искать содержания романов

и повестей», ибо «глубочайшая связь всего между собою» основана «не на внешней анекдотической завязке <...> но на внутреннем единстве жизни»; из-под руки русского писателя «восстает, наконец, древний, истинный эпос».

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

Апофеоз эпических начал «Мертвых душ», начатый славянофилами, насторожил В. Г. Белинского. Незадолго до статей Шевырева и Аксакова критик и сам уверял, что «не в шутку назвал Гоголь свой “роман” поэмою <...>, не комическую поэму разумеет он под нею. Это нам сказал не автор, а его книга». Теперь же в сопоставлении «Мертвых душ» с древним эпосом, а Гоголя с Гомером и Данте Белинский усмотрел желание умалить социально-историческое содержание поэмы, ее разоблачительный пафос и резко выступил против того, чтобы «путать чужих в свои семейные тайны». Он иронизировал над теми, кто находил сходство русского писателя с Гомером и Данте, и заявлял: «...мы с своей стороны беремся найти его с добрым десятком новейших поэтов». Но через полтора года после спора о жанре «Мертвых душ» Белинский укажет на реально-исторический характер «Божественной Комедии» и, следовательно, уже на другой основе «сведет» Гоголя с Данте. «Комедия», по его мнению, была «полным выражением средних веков с их схоластической теологиею и варварскими формами их жизни...»

К Средним векам Гоголь питал особый интерес. «В них, — писал он, — совершилось великое преобразование мира; они составляют узел, связывающий мир древний с новым...» (VIII, 14). Конспектируя книгу Г. Галлама «Европа в средние века», Гоголь прилежно штудирует историю Флоренции. «Оскорбление, совершенное в Пистое, — записывает он, — <...> разделило жителей на две партии: Bianchi и Neri*. Они пронесли до самой Флоренции зародыш своей вражды и произвели одно из печальных разделений,

* Белые и черные (итал.).

колебавших Флоренцию. В одной из революций, произведенных сим разветвленным заговором, Флоренция изгнала из стен своих Данте Алигьери, юного гражданина, имевшего должность в магистрате и державшего сторону Bianchi, искавшего убежище при дворце принцев джибеллинских» (IX, 227). В этом же конспекте, составленном незадолго до работы над «Мертвыми душами», Гоголь еще раз обращается к имени поэта и вслед за Галламом цитирует «Божественную Комедию»: «Домашние революции и непостоянство успехов в заговорах, — пишет он, — были так часты во Флоренции спустя долго после сей эпохи (имеется в виду период поддержки гвельфов королем Неаполя Карлом Анжу. — А. А.), что Дант сравнивает ее с больным, который, не находя покоя, думает себе облегчить, переменяя положение в своей кровати, — см. «Чистилище, песнь 6...» (IX, 233).

В пору работы над первым томом «Мертвых душ» имя Данте нет-нет да и мелькнет в письмах Гоголя. В 1837 году он пишет Н. Я. Прокоповичу: «После итальянских звуков, после Тасса и Данта, душа жаждет послушать русского» (XI, 102). Через два года, получив известие от Шевырева, что тот взялся за перевод «Комедии», Гоголь восклицает: «Ты за Дантом! ого-го-го-го! и об этом ты объявляешь в конце письма... Я так обрадовался твоему огромному предприятию» (XI, 247). Он спешит похвалить переводчика и в следующий раз пишет ему: «Благодарю за письмо и за стихи вдвое. Прекрасно, полно, сильно!.. Это же еще первые твои песни, еще не совершенно расписался ты, а что будет дальше! Люби тебя бог за это, и тысячи благословений за этот труд» (XI, 251).

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

Пристальное внимание Гоголя к итальянскому поэту, подтверждаемое и воспоминаниями его современников, и изучением эпистолярного наследия писателя, не могло не заинтересовать исследователей его творчества. В академических кругах первым, кто занялся осмыслением связей Гоголя с Данте, стал А. Н. Веселовский. Он утверждал, что второй том «Мертвых душ», как и вторая часть «Божественной Комедии», должен был убедить, «что для всех, в ком еще не зачерствело сердце, возможно спасение. Очищающим началом должна явиться любовь в том мистическом смысле, какой она с годами получала для Гоголя, — не только культ женщины, но и стремление всего себя отдать на служение людям-братьям». Гоголю, продолжал Веселовский, «не суждено было дожить до сознания заключительной части поэмы. Врата Рая остались закрытыми для привычных спутников его, героев “Мертвых душ”. Но замысел поэта можно отгадать, группируя и обобщая намеки и указания из его переписки и из воспоминаний его друзей <...> Смиранный отъезд Чичикова слишком ясно замыкает второй период его жизни. Затем он может снова явиться, лишь вполне преобразившись. Энергия, избытку которой удивлялся Муразов, должна направиться на служение ближнему; только в таком случае будет понятно, что “недаром такой человек избран героем”. Наконец, подводя итоги своим размышлениям, Веселовский замечает: «Как многотрудное странствие великого тосканца приводит его к созерцанию божественных сил, образующих небесную Розу, и вечноженственное начало, воплощенное в Беатриче, исторгает из его уст песни благоговения и радости, так странствие болеющего о людях обличителя по русской земле, бесчисленные картины пороков и низостей, сменяющихся затем борьбой добра со злом, должны были разрешиться торжеством света, правды и красоты».

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

Связи Гоголя с Данте обнаруживал и С. К. Шамбинаго. «Цели гоголевской поэмы, — писал он, — навеяны перспективами “Божественной Комедии”. Данте стремился привести людей к состоянию идеальному, научить их достигнуть счастья в этой жизни

и блаженства в жизни будущей. Для него возрожденная родина должна была со временем превратиться во всемирную империю, чтобы в ней совершилось предназначение человечества...» По мнению Шамбинаго, подобную программу и стремился осуществить автор «Мертвых душ», но его «замысел сокрушался даже на второй части. И невозможной стала ему казаться третья, Рай, где мертвые души окончательно бы просветились светом высшей правды, все животворящей. Невозможным почувствовался ему переход России из “заплесневелого угла Европы” в идеальное государство».

Эти общие, в сущности, рассуждения с разной степенью глубины отражали влияние «Божественной Комедии» на замысел «Мертвых душ». На иной методологической основе они углублены и развиты в работах Е. Н. Купреяновой и Ю. В. Манна. Он отмечал, что дантовская традиция воспринята Гоголем не механически, а преобразована и включена в новое целое. Она иронически переосмысливается, когда дело касается отдельных реминисценций, как, например, в сцене совершения купчей (см. VI, 144), и берется вполне серьезно, когда Гоголь использует принцип этической градации при изображении персонажей первого тома: галерея помещиков начинается с Манилова, человека, который еще «ни то, ни се, ни в городе Богдан, ни в селе Селифан»; за ним следуют помещики «один гаже другого», а венчает этот ряд «прореха на человечестве», Степан Плюшкин. Но и у Данте в преддверии преисподней находятся те, кто не делал ни добра, ни зла, а настоящие грешники располагаются в девяти кругах ада тем ниже, чем ближе к дьяволу, чем тяжелей их вина.

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

элементов этих жанров, абсолютный индивидуум, ни с чем не сравнимый, кроме самого себя».

К дантовской традиции восходит, по мнению исследователя, и особая универсальность «Мертвых душ», создаваемая уподоблением части — целому, внешнего — внутреннему, материального существования человека — истории его души. Указывая на это, Манн ссылается на известные слова Гоголя из заготовок к первому тому поэмы: «Весь город со всем вихрем сплетней — преобразование бездеятельности жизни, всего человечества в массу... Как низвести все мира безделья во всех родах до сходства с городским бездельем? и как городское безделье возвести до преобразования безделья мира?» (I, 693).

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

Статье Манна созвучны некоторые важные положения работ о Гоголе Е. Н. Куприяновой. «Чудесное превращение брички Чичикова (в «птицу-тройку». — А. А.), — пишет она, — обнажает, причем демонстративно, символическую многозначность всей художественной структуры замысла и его воплощения в первом томе “Мертвых душ” как эпопеи национального духа, его движения от мертвенного усыпления к новой и прекрасной жизни. Отсюда — не роман, а “поэма”, охватывающая по замыслу все сущностные свойства и исторически разнородные состояния “русского человека” и в этом смысле ориентированная на эпос Гомера, а одновременно и на «Божественную Комедию» Данта <...> Подсказанное “Божественной Комедией” осмысление всего изображенного в первом томе — как ее “чистилища” и намерение изобразить в третьем томе ее грядущий “рай” не подлежит сомнению и не раз отмечалось критиками и последователями. Но глубинный и еще до конца не проясненный смысл этого несомненного факта заключается в куда более сложном уподоблении наличного национального бытия и его исторических перспектив

заплутавшейся и обретающей свой истинный путь национальной душе, в свою очередь уподобленной душе человека. Душа человеческая во всех трех ее измерениях — индивидуальном, национальном и общечеловеческом — и есть подлинный герой поэмы Гоголя...»

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

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

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

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

Гоголь как будто помнил и знал о таком толковании «Комедии», когда в «Четырех письмах к разным лицам по поводу “Мертвых душ” пытался натолкнуть читателей на более глубокое и широкое восприятие своей поэмы: «Бывает время, — говорил он, — когда нельзя иначе устремить общество или даже все поколение к пре-

красному, пока не покажешь всю глубину его настоящей мерзости» (VIII, 298). В этих словах есть удивительная переключка с тем, о чем писал Шеллинг. «Данте, — отмечал он, — мстит с пророческой силой в своем “Аде” от лица страшного суда, как признанный карающий судья, мстит не из-за личной ненависти, но с благочестивой душой, возмущенной мерзостью переживаемого времени». Привлекают внимание и следующие за этим строки: «Ужас мучений обреченных он (Данте. — А. А.) смягчает своим собственным ощущением их; у пределов стольких стенаний оно так омрачает его взор, что он готов плакать...»

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

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

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

С половины 1843 года, рассказывал Анненков, Гоголь начинает молить бога «дать ему силы поднять произведение свое на высоту

тех откровений, какие уже получила душа его». И путь моральных исканий, долгих сосредоточенных дум подводил русского писателя к дантовскому пониманию творчества как единственному средству приближения к запредельному, неосуществимому помимо искусства идеалу. При этом художник ощущал себя мессией и остро чувствовал ответственность за всю нацию: «Русь! Чего же ты хочешь от меня? Какая непостижимая связь таится между нами? Что глядишь ты так, и зачем все, что ни есть в тебе, обратило и на меня полные ожидания очи?» (VI, 221).

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

Решение такой грандиозной проблемы русским писателем неминуемо бы привело к созданию в мировой литературе еще одного «памятника своей внутренней субъективной религии», подобного тому, каким явилась «Божественная Комедия». Как и Данте, Гоголь надеялся на «разгадку тайны», на «откровения». «Сочинения мои, — говорил он, — так тесно связаны с духовным образованием меня самого и такое мне нужно до того времени вынести внутреннее, сильное воспитание душевное, глубокое воспитание, что нельзя и надеяться на скорое появление моих новых сочинений» (XII, 222). Но для того чтобы «озирать всю громадно-несущуюся жизнь», чтобы выразить «русского человека вполне», в том идеале, «в каком он должен быть» (VIII, 404), нужен был воистину «дантовский глаз», который, словно взор Фаринаты, способен разомкнуть «сокрытые в грядущем времена» («Ад», X, 98). В этом смысле интересно признание Гоголя. «Была у меня точно гордость, — писал он А. О. Смирновой, — но не моим настоящим, не теми свойствами, которыми владел я; гордость будущим шевелилась в груди — тем, что представлялось мне впереди, — счастливым открытием, которым угодно было, вследствие Божией милости, озарить мою душу» (XII, 504).

В процессе работы над поэмой он все глубже утверждался в уверенности своего дара провидения и своей особой миссии. Ему казалось, что он свершит то, «чего не делает обыкновенный человек» (XI, 48), что «кто-то незримый пишет» перед ним «своим могущественным жезлом» (XI, 75). И эта глубокая неот-

разимая вера, что небесная сила помогает ему на поприще, где только и может разрешиться загадка его существования (XII, 69), была несомненно близка дантовскому признанию божественной обусловленности творческого акта в стихах тринадцатой песни «Рая»:

Все, что умрет, и все, что не умрет,
Лишь отблеск мысли, коей Всемогущий
Своей Любовью бытие дает.

(152–154)

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

...и будет честь тебе
Что ты остался сам себе клеветом.

(«Рай», XVII, 68–69)

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

Гоголь, как и Данте, мнил себя апостолом истины и, несмотря на несоизмеримость присущего ему гения общенациональному опыту, все-таки имел право на такое притязание, ибо, как и великий тосканец, был выразителем своей нации. Вот почему гоголевский смех, как и гнев творца «Божественной Комедии», сдает самого себя, на что так чутко, с тоской отозвался Пушкин: «Боже, как грустна наша Россия!» (VIII, 294). Поэма была «душевым делом» Гоголя, и к нему полностью приложимы слова, сказанные в адрес величайшего мага Италии: «О чем бы ни размышлял, о чем бы ни фантазировал Данте, он пишет кровью сердца. Он — не Гомер, невозмутимый и безличный созерцатель, он весь здесь, всем своим существом, настоящий “микрокосмос”, жизненный центр этого мира, его апостол и вместе с тем его жертва».

Глава VIII

«...Таинственная сила мне шлет свой тихий свет»
(Беатриче и «Вечная Жена» Вл. Соловьева)

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

О благоговейном отношении Соловьева к «Божественной Комедии» писали хорошо знавшие поэта С. М. Соловьев и В. Л. Величко³. Некоторым современникам Владимира Соловьева казалось очевидным, что его стихи о Вечной Женственности продолжают дантовскую традицию. Но вопрос не столь прост, и было бы ошибочно вслед за историком западноевропейской литературы Н. К. Бокадоровым безоговорочно отождествлять Беатриче Данте с Вечной Женой, мифологемой русского поэта. Сознавая разницу между ними, С. Н. Булгаков писал: «Беатриче (как и Лаура) есть определенная земная женщина, отошедшая из этого мира и раскрывшая верующей любви ее небесное содержание. Эта любовь софийна в высочайшей степени. Беатриче есть для Данте воплощение или лик Софии, и однако все же не есть София. Она имеет определенную земную биографию, которая продолжается в небесах». По мысли Булгакова, земное происхождение Beatrice Beata* существенно отличает ее от образа Вечной Женственности в поэзии Владимира Соловьева, где герой созерцает не софийность, просвещающую в любимой женщине, а непосредственно Софию, Душу Мира, о чем полнее всего, по мнению исследователя, свидетельствуют стихотворения «Какой тяжелый сон...» и «Три свидания».

* Беатриче Блаженная (*итал.*).

В то же время в истории поэзии, мистики, умозрения, полагал Булгаков, Соловьев «является единственным, кто не только имел политические и философские созерцания относительно Софии, но приписывал себе еще и личные к ней отношения, принимающие эротический характер, разумеется, в самом возвышенном смысле». Единственным, исключая Данте.

Личный аспект, отсутствующий у других певцов Вечной Женственности — Гете, Лермонтова, Полонского, Шелли... безусловно сближает Соловьева с автором «Комедии». Но чем или кем была для него «Вечная Жена», каким содержанием наполнялась в художественном сознании Соловьева эта сложная мифологема? Ее поэтический смысл открылся ему прежде всего — прежде, нежели религиозная или философская суть. Отвечая на неизвестное, к сожалению, письмо Д. Н. Цертелева, Соловьев, тогда почти юноша, сообщал: «С замечаниями же Вашими относительно “das Ewigweibliche“* я вполне соглашаюсь, хотя с другой стороны, должен признать и ту печальную истину, что это Ewigweibliche несмотря на свою очевидную несостоятельность, тем не менее, по какой-то фатальной необходимости, zieht uns an** с силой неодолимою». Несостоятельность «софийных» упований осознавалась разумом, еще свободным от религиозно-философских убеждений мистического толка, но воображение художника уже было увлечено мифом о Вечной Женственности. Почти с первых стихов «софийная» ситуация стала определяющим моментом философской лирики Соловьева. И лишь позже экстатические переживания, волновавшие его с самого детства, легли в основу мистико-философских построений, в которых оформилось понятийное содержание Софии, Души Мира.

Полной ясности в употреблении Соловьевым понятий «София» и «Душа Мира» нет. Иногда он приравнивает их, а порой, стремясь избавиться от пантеизма, усматривает в Душе Мира противоположность Софии. Подобную непоследовательность у Соловьева прослеживал К. В. Мочульский. В «Чтениях о Богочеловечестве», указывал он, София определяется то как Душа Мира, то тут же утверждается, что Душа Мира не сама София, а только носительница, среда и основа ее реализации. София же — ангел-хранитель, покрываю-

* Вечноженственное (нем.).

** Влечет меня (нем.).

щий своими крылами всю тварь, борющуюся с адским началом за обладание Мировой Душой.

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

У немецких мистиков, а точнее, у одного из самых видных представителей западноевропейской софиологии Я. Беме, София оказывается «Вечной Девственностью», «Девой Премудрости Божией». Она — «Великая тайна бытия Божия» и «наглядность Божия», в которой открывается единство всего сущего. Согласно Беме, Божественная Премудрость заключает в себе те «образ и подобие», в соответствии с которыми сотворен человек и которые образуют его идеальную суть. В XIX веке это мирозерцание было усвоено и развито Ф. Баадером. Софию он воображал как мир первообразов, как истинное и вечное человечество. Баадер оказал сильнейшее влияние на иенских романтиков, и прежде всего на Новалиса.

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

Продолжая тысячелетнюю традицию, Соловьев, как православный теоретик религии, тяготел к древнерусским софийным представлениям, хотя и признавал, что учение немецких мистиков выражает собой тот же религиозный опыт, который свойствен

ему, его созерцаниям Софии. В одной из поздних работ — «Идея человечества у Августа Конта» он писал, что «древний культ вечно-женственного начала» имеет свою историю в русской иконографии и храмовом зодчестве, где образ «Софии премудрости Божией» то сближается с Христом, то с Богородицей, тем самым не допуская полного отождествления ни с ним, ни с нею...» (IX, 188). Согласно древнерусским представлениям, отмечал Соловьев, София — это «истинное, чистое и полное человечество, высшая и всеобъемлющая форма и живая душа природы и вселенной, вечно соединенная и в повременном процессе соединяющаяся с Божеством и соединяющая все, что есть» (IX, 188). Знаменательно, что такое содержание Софии философ приравнивал к смыслу Великого Существа (Grand Etre), «наполовину почувствованного и осознанного Контом», который полагал, что «объективно Великое Существо есть такое же внешнее каждому из нас, как и другие реальные существования, тогда как объективно мы составляем его часть, по крайней мере в уповании <...> Великое Существо не есть Олицетворенный принцип, а Принципиальное Лицо, или Лицо-Принцип, не олицетворенная идея, а Лицо-Идея» (IX, 186).

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

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

Идеи Соловьева, высказанные им в одной из программных работ — «Смысл любви», весьма созвучны такому суждению. Он писал, что «истинная любовь есть нераздельно и восходящая

и нисходящая (*amor ascendens* и *amor descendens*)*, или те две Афродиты, которых Платон хорошо различал, но дурно разделял. Для Бога Его другое (т. е. вселенная) имеет от века образ совершенной женственности. Но он хочет, чтобы этот образ был не только для Него, но чтобы реализовался и воплотился для каждого индивидуального существа <...> В половой любви, истинно понимаемой и истинно осуществляемой, эта божественная сущность получает средство для своего окончательного крайнего воплощения в индивидуальной жизни человека, способ самого глубокого и вместе с тем самого внешнего реально-ощутимого соединения с ним» (VII, 46).

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

Во второй период Платон создает учение о любви. По его мысли — Эрос связует два мира, он соединяет в себе чувственную природу с идеальной. Его низшее явление обнаруживает себя в рождении тел, чем увековечивается смертная природа растений и животных. Высшее же явление Эроса в добродетельных и действительно философских душах также пробуждает их к рождению, но не в смертном бытии, а в красоте и бессмертии. В трактовке Соловьева этот период означал переход Платона от отрицательного идеализма к положительному и вызывал у него наибольшее сочувствие, но он полагал, что самому Платону осталась неясной

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

сущность рождения в красоте и бессмертии, т.е. Платон не смог разгадать тайну слияния чувственной природы с идеальной. Очевидно, заявлял Соловьев, в понятии духовного рождения, аналогичного физическому, древнегреческий мыслитель дошел до предела античного мирозерцания и, несмотря на свою гениальность, был не в силах перейти этот предел. Он не пошел, да и не мог пойти далее «мысленного» преодоления противоположности между двумя мирами и, «забыв свое собственное сознание, что Эрос “рождает в красоте”, т. е. в ощутительной реализации идеала» (IX, 231), оставил его рождать только в умозрении. Путь коренного преобразования, духовного перерождения человечества, путь «воскрешения смертной природы к вечной жизни остался для Платона открытым» (IX, 235).

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

Именно в христианизации платоновского Эроса Соловьев искал способ преодоления созерцательного дуализма античного мыслителя. Его философия любви строилась на основе христианской антропологии и опиралась на христологию*, свидетельствующую о благих потенциях человека и грядущем богочеловечестве. Истинный смысл любви представлялся ему как откровение в индивидуальном и эмпирическом лице Вечной Женственности — личностного образа всеединства. В верующей любви Соловьев видел путь, на котором «каждый мог стать живым отражением абсолютного целого и самостоятельным органом всемирной жизни» (VII, 14). Нравственно-творческий пафос его идеалистического учения был направлен на «превращение смертного в бессмертие,

* В христианской мифологической системе Иисус Христос — Богочеловек, вмещающий в единстве своей личности полную божественной природы и всю конкретность конечной человеческой природы.

восприятие временного в вечное» (VII, 40), на «утверждение человека в абсолютной сфере» (VII, 43). Соловьев был убежден, что лишь заблуждением людей и греховностью жизни можно объяснить, что «свет любви ни для кого не служит путеводным лучом к потерянному раю» (VII, 29).

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

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

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

* Данте говорил, что сюжет «Божественной Комедии», если исходить из буквального значения, — состояние душ после смерти; если рассматривать поэму с точки зрения аллегорического смысла — предметом ее является человек, т. е. то, как в зависимости от себя самого и своих поступков он удостоивается справедливой награды или подвергается заслуженной каре».

гадывались, что она «благодатная» (Beatrice). Вероятно, поэтому Беатриче и должен оплакивать не только Данте:

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

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

Любовь, твоя земная благодать
От неба происходит.

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

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

* Жанр итальянской поэзии XIII в.

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

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

Соловьев писал, что философия, совершенно автономная в сфере чистого знания, осуществляет «собственно человеческое в человеке», а так как в истинно человеческом бытии равно нуждаются и Бог и природа, то, следовательно, она служит и «божественному и материальному началу, вводя и то и другое в форму свободной человечности» (II, 413). Общественно-историческую задачу философии Соловьев видел в освобождении личности от всякого внешнего насилия через развитие духовности в человеке, что, по мнению мыслителя, и подготовило бы сознание к разумному принятию

* Здесь и далее перевод «Пира» — И. Н. Голенищева-Кутузова.

христианских ценностей (II, 411–412). Соловьев был убежден, что жизненный смысл философии состоит во внутреннем соединении человеческого разума со сверхчеловеческой всеединой Истиной. Такая точка зрения существенно расходилась с пониманием «истинной» философии отцами церкви. Истинная философия, полагали они, учит тому, что является «безначальным началом» всех вещей; она не пренебрегает тайнами веры, но всячески укрепляет их. Вера же, в свою очередь, является важным условием достижения знания. Решительное расхождение соловьевских взглядов с этой концепцией подчеркивает и современный исследователь. «Понятийная философия, — пишет А. Ф. Лосев, — имела для Соловьева настолько самостоятельное значение, что, в сущности говоря, не нуждалась в авторитете веры».

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

Стремлением ко всеобщему нравственному и духовному очищению проникнута и поэма Данте. В «Божественной Комедии» он надеялся сказать о любимой «то, что никогда еще не говорилось ни об одной». Через любовь к Беатриче поэт постиг божественный свет «изначального Амора» — «Любви, что движет Солнце и другие звезды» («Рай», XXXIII, 145):

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

Быть может, сокровенный опыт Данте, его выстраданный путь к Беатриче и подсказал Соловьеву печальный упрек: «Свет любви

ни для кого не служит путеводным лучом к потерянному раю». У обоих поэтов интуиция Эроса была «силой сердца», противопоставившей себя заведомо не должному и преходящему миру. Соловьев писал: В царство времени все я не верю, Силу сердца еще берегу, Роковую не скрою потерю, Но сказать «навсегда» не смогу.

Конфликт с миром переживался как личная глубокая драма, причем ее герой ощущал себя центром мироздания (см.: «Рай», XXXIII, 115–132) или мыслился философом «центром всеобщего сознания природы» (VII, 14), устройтелем и организатором вселенной, «проводником всеединяющего божественного начала в стихийную множественность» (III, 150). Владимир Соловьев был уверен, что в «уме человека заключается бесконечная возможность все более и более истинного познания о смысле всего, а его воля содержит в себе такую же бесконечную возможность все более и более совершенного осуществления этого всеединого смысла в данной жизненной среде» (VIII, 229). Софийный пафос возводил возможности этой воли до крайнего предела: человеческое поверялось божественным, социальное — моральным, историческое — вечным, а певец Софии становился тем пророком, под которым подразумевался отнюдь не чудодейственный предсказатель, а «свободный деятель высшего идеала», чье служение вдохновлялось лишь «верою в истинный образ будущего» (VIII, 510). «Истинный пророк, — заявлял Соловьев, — есть общественный деятель безусловно независимый, ничего внешнего не боящийся и ничему внешнему не подчиняющийся» (VIII, 509). В полном согласии с этим выношенным убеждением он писал:

Высшую силу в себе сознавая,
 Что ж толковать о ребяческих снах?
 Жизнь только подвиг, — и правда живая
 Светит бессмертьем в ислевших гробах.

Действуя во имя истины и добра, Соловьев пытался поступком засвидетельствовать присутствие в окружающем мире «самозаконной» нравственности, соотносящей человека с миром безусловного и абсолютного. «Для своей настоящей реализации, — полагал он, — добро и истина должны стать творческою силою в субъекте, преобразующею, а не отражающею действительность» (VI, 79). По Соловьеву, это невысказано без свободы личности, «истинно-

человеческое добро возможно, только когда человек приходит к нему сам, своею волею и сознанием принимает его» (VIII, 147). Соловьев говорил, что право свободы обусловлено самим существом человека и должно извне обеспечиваться государством, но мера осуществления этого права всецело зависит от степени духовного развития личности, от уровня ее нравственного сознания (VIII, 509). Человек, писал он, «свободен не только от своего материального бытия, он свободен и по отношению к своему божественному началу: ибо как становящееся абсолютное, а не сущее, он сам есть основание бытия своего» (II, 323).

Самозаконная нравственность была движущим мотивом в решимости Данте нарушить господний запрет, мощью поэтического гения преодолеть недоступную живым черту и, побывав в ином мире, поведать людям сокровенную истину. Утверждая, что только свободный выбор открывает путь к добродетели («Пир», IV; XII, I), Данте доказал, что подлинную свободу человек может заслужить лишь внутренним подвигом. Высокое достоинство личности он не представлял без сосредоточенной ответственности за судьбы мира. Он верил в творческое воображение, «чей порыв могучий Подчас таков, что, кто им увлечен, Не слышит рядом сотни труб гремучей» («Чист.», XVII, 13–15). В «Пире» Данте писал: «Я отмечаю, что <... > наш разум не в состоянии подняться до некоторых вещей (ибо воображение лишено возможности помочь ему), как-то до субстанций, отрешенных от материи...» («Пир», III; IV, 9). Но недоступное для Данте-философа оказалось достижимо для Данте-поэта, так как силу поэтического видения «рождает некий свет небесный, Сам или высшей волей источен» (XVIII, 17–18).

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

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

В «Критике отвлеченных начал» он утверждал, что теоретическое исследование основ человеческого духа приводит лишь

к пределению общих принципов и задачи истинного знания (II, 352).

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

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

Как к Данте, на помощь Соловьеву, устремленному к идеальному всеединству мира, являлась Муза. Поэзия превращала Софию в художественный, мифопоэтический образ, взывающий к нравственному воскрешению, к одухотворению повседневного опыта высшим смыслом бытия. Обращаясь к Вечной Подруге, поэт писал:

Пусть тьма житейских зол опять нас разлучила
И снова счастья нет, —
Сквозь тьму издалека таинственная сила
Мне шлет твой тихий свет⁴⁶.

В духовном пересоздании жизни за искусством признавалось всеобъемлющее значение, и путь к красоте идеального мира мыслился как «преображение материи через воплощение в ней другого сверхматериального начала» (VI, 41). Искусство в своей тенденции к «рождению вселенского духовного организма» трактовалось как «свободная теургия»**, и Соловьев неоднократно утверждал,

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

** Священнодействие (*греч.*).

что было бы ошибкой принимать существующие пределы художественного действия за окончательные (VI, 34–35). В теперешней жизни, говорил он, красота, творимая в искусстве, есть только символ лучшей надежды, лишь предварение настоящей красоты, а между тем художник способен подняться на высшую ступень творчества, где эта надежда осуществится и ее осуществление станет фактом самой действительности. По мнению Соловьева, совершенная красота предполагает не только «отражение идеи от материи», но ее присутствие в материальном явлении. Таким образом, в своей окончательной задаче художественное творчество «должно воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, а и в самом деле, должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь» (VI, 90). Уже сейчас, замечал Соловьев, схватывая проблески вечной красоты в текущей действительности и продолжая их далее, искусство в величайших своих произведениях дает предощущение грядущей реальности и служит переходом, связующим звеном между настоящим и будущим. Именно в этом смысле оно и достойно называться вдохновенным пророчеством (см.: VI, 84).

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

Сходство мифопоэтического содержания творчества Соловьева и Данте чутко улавливалось теми, кто ощущал себя восприимчиком их идей. Вячеслав Иванов, для которого русский философ наряду с Достоевским и автором «Комедии» был одним из учителей, подсаказавших Музе Иванова «истинное и высшее назначение», в свое

время писал: «Значение Соловьева — поэта небесной Софии, Идеи Идей, и отражающей ее в своих зеркальностях Мировой Души — определяется и по плодам его поэтического творчества: он начал своею поэзией целое направление, быть может эпоху отечественной поэзии. Когда призвана Вечная Женственность, — как ребенок во чреве, разыграет некий бог в лоне Мировой Души; и тогда певцы начинают петь. Так было после Данта...»

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

Глава X

«...Обожженный языками преисподнего огня» (Маргиналии Александра Блока)

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

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

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

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

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

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

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

Блоковская фраза недвусмысленно отсылала к центральным персонажам «Комедии»: Вергилию, Беатриче, Данте. «Руководительная мечта» о Вечной Женственности, о Прекрасной Даме была не мечтанием, а основанием «мистической философии» духа (см.: VII, 48). «Когда родное, — говорил Блок, — сталкивается

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

** Громкие стенания (*ит.*).

в веках, всегда происходит мистическое». «В прежних столетиях я вспоминаю тебя» (VIII, 321), — писал он Л. Д. Менделеевой.

Вчитываясь в статью Карлейля, Блок неизменно обращал внимание на те характеристики поэта, в которых Данте представлял как «насквозь человек». «Без человека, — замечал Блок, — (когда в авторе нет “человека”) стихи — один пар» (VIII, 417). «Насквозь человек» — так Андрей Белый аттестовал самого Блока. В дневнике 1921 года Белый отказывался называть его «гражданским» поэтом, но замечал при этом, что воздух стихов Блока — дух России двух последних десятилетий⁶. Этой записи созвучны строки одного из писем Блока. В декабре 1907 года он объяснял матери: «Моя тоска не имеет характер беспредметности — я слишком много вижу ясно и трезво и слишком со многим связан в жизни» (VIII, 221).

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

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

«Ореол общественного» поэт полагал неременной чертой писателя, претендующего на звание потомка «священной русской литературы» (V, 308). Но он настойчиво выступал против «чудовищной вульгаризации» тех ценностей, которые, по его мнению, составляли прерогативу искусства. Блок полагал, что противоречия жизни, культуры, цивилизации, являющиеся основным предметом искусства, сами по себе глубоко «поучительны и воспитательны» и что их разрешение не по зубам бойкой публицистике, что об искусстве должны бы говорить люди, «качественно отличающиеся от людей, говорящих о политике, о злобах дня» (V, 478), что в «трудный писательский путь нельзя пускаться налегке, а нужно иметь хоть в зачатке “Во Имя”, которое бы освящало и питало творчество» (VIII,

378). Именно поэтому он в одно и то же время писал и о долге поэта, и о его тайной свободе (VI, 166), при которой только и возможны глубины духа и откровения. Недаром Блок выделил и подчеркнул в статье Карлейля слова Каччагвиды, сказанные Данте: “следуй своей звезде, ты не минуешь славной пристани!”. Этот совет Блок помнил и не переставал верить в его абсолютную неоспоримость: «чем лучше, — говорил он, — я буду делать свое одинокое дело, тем больший принесет оно плод» (VIII, 401).

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

Блок называл свои стихи «трилогией вочеловечивания»: от мгновения слишком яркого света — через необходимый болотистый лес — к отчаянию, проклятиям, «возмездию» и... к рождению человека «общественного» (VIII, 344). И на этом пути поэту оказывался чрезвычайно близок Данте, который, по удачному выражению Карла Фосслера, шел от индивидуального «я» к великому «Все». Стремление Блока «оставаться самим собой» (VIII, 205) и быть «самим по себе» (VIII, 205) диктовалось его убеждением, что он видит и слышит «то, чего почти никто не видит и не слышит» (VIII, 491). «Я не лирик»* (VIII, 344), — говорил поэт. Он полагал, что искусство рождается из «вечного взаимодействия двух музык — музыки творческой личности и музыки, которая звучит в глубине народной души» (VIII, 364). В его понимании музыка — это «духовное тело мира», она «предшествует всему, что обуславливает». Эти суждения Блока созвучны наставлению Карлейля и его замечанию о Данте: «Глубина, восхищенная страстность и искренность делают его музыкальным; всматривайтесь в вещи достаточно глубоко и вы повсюду найдете музыку». Позднее Блок напишет: «События идут как в жизни, и если они приобретают иной смысл, символический, значит, я сумел углубиться в них».

«Музыкальность» Данте могла восприниматься Блоком как залог «цельного» знания, ибо музыка, по его мнению, есть сущность мира. Он пояснял: «Мир растет в упругих ритмах. Ритм задерживается, чтобы потом “хлынуть”. Таков закон всякой органической

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

жизни на земле — и жизни человека и человечества. Волевые напоры. Рост мира есть культура. Культура есть музыкальный ритм» (VII, 360). Из этого, естественно, формулировался вывод: «Поэт, это — носитель ритма. В бесконечной глубине человеческого духа, в глубине, недоступной для слишком человеческого, куда не достигается ни мораль, ни право, ни общество, ни государство, — катятся звуковые волны, родные волнам, объемлющим вселенную» (VII, 404). Не эти ли волны были доступны напряженному слуху Данте? «Вся мощь его духа, — отчеркивал Блок слова Карлейля, — сконцентрировалась в огненную напряженность и ушла вглубь».

Блок считал, что неустанное напряжение внутреннего слуха, прислушивание как бы к отделенной музыке есть неперемнное условие писательского бытия (V, 370). Характер музыки, постигаемый умом, он связывал с Вечной Женственностью. «К середине мая, — вспоминал Блок мистические переживания юности, — звук с другого берега темнеющей реки кажется мне ее ответом» (VII, 349). Настроенность такого рода обостряла внимание поэта к тем замечаниям Карлейля, в которых он находил указание на знакомые ему психологические состояния. «Точно слабый звук флейты, — вчитывался он в размышления Карлейля о дантовской Франческе, — слышится вам бесконечно слабый звук и проникает в самые тайники вашего сердца. Вы чувствуете в нем также дыхание вечной женственности — *Della bella persona che mi fu tolta*».

Для Блока автор «Божественной Комедии» был из тех художников, из уст которых звучали призывы к «цельному знанию», синтезу, к *gaia scienza* (VII, 106). «Истинная мысль, — помечал он слова Карлейля, — возникает как бы из черного вихря». Поэт соглашался, что поэма Данте отнюдь не аллегория, а «возвышеннейшее воплощение христианского духа». По его мнению, музыкальность художника предполагала способность «измерять все события жизни с особой точки» (V, 403), улавливать и передавать «всемирное чувство, чувство как бы круговой поруки всего человечества» (VI, 370), «похищать непохищаемое у жизни» (VI, 109) и делать «как-то скучным разумный возраст человека» (VI, 109), творя из хаоса космос. Аллегии, подобно эмпиризму, были для Блока симптомами утраты ритма и слуха, свидетельством «фальшивого пения», которое, по словам Карлейля, «мы всегда будем считать за пустой деревянный звук, за нечто глухое, поверхностное, совершенно неискреннее и оскорбительное». Поэт

тщательно выделил эти рассуждения, а летом 1909 года пометил в своей записной книжке: «Чем более совершенствуется мой аппарат, тем более я разборчив — и в конце концов должен оглохнуть вовсе ко всему, что не сопровождается музыкой».

Понимание Блоком дантовской поэзии разительно расходилось с восприятием «Божественной Комедии» Эллиса, Вяч. Иванова, Вал. Брюсова, Андрея Белого. Переводы Эллиса вызвали у него откровенное неприятие: «...статья Эллиса о Данте, — писал Блок, — была бы интересна, если бы прежде всего не прерывалась тщетными упражнениями в переводах из Данте и если бы Эллис не так часто впадал в истерику <...> Нервный мистицизм и Вечная Женственность не имеют ничего общего между собой» (V, 609–610). Поэту претил и «душный эротизм» стихов Вяч. Иванова; поклонение означало для Блока «стояние на страже, а не богу души». Дантовская мера искусства явственно присутствовала в оценках Блока своих современников. «Почему все не любят Мережковского? — писал он. — Оттого ли, что он знает что-то, или оттого, что он не сходил в ад?»

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

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

* «Данте современности» назвал свою статью о Берхарне и Вал. Брюсов, вслед за французскими критиками М. И. А. Леблон.

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

(III, 84).

Образ дантовского Ада был связан в сознании Блока с размышлениями не только об искусстве, но также и об истории. «Путешествие по стране, — писал он в статье «Немые свидетели» (1909), — богатой прошлым и бедной настоящим, — подобно нисхождению в дантовский ад. Из глубины обнаженных ущелий истории возникают бледные образы, и языки синего пламени обжигают лицо. Хорошо, если носишь с собой Вергилия, который говорит: “Не бойся, в конце пути ты увидишь Ту, которая послала тебя” (V, 390).

Любопытная переключка Блока с Карлейлем обнаруживается в письме к С. А. Боголюбову, где поэт пишет, что гнет окружающей жизни помогает переносить только обладание «своей атмосферой». «Завоевать хотя бы небольшое пространство воздуха, — замечает Блок, — которым дышишь по своей воле, независимо от того, что ветер все время наносит на нас тоску или веселье, легко переходящее в ту же тоску, — это и есть действие мужественной, творческой воли» (VIII, 421). Возможно, что мысль о «небольшом пространстве воздуха» подсказана впечатлением Карлейля от портрета Данте кисти его современника Джотто ди Бондоне. Карлейль писал: «Лицо, нарисованное на этом портрете <...> Уединенное, нарисованное как бы в безвоздушном пространстве...» Два последних слова у Блока подчеркнуты. Они были обозначением отсутствия того покоя и той воли, которые нужны поэту для «освобождения» гармонии: «...нам необходимо равновесие, — говорил Блок, — для того чтобы быть близкими к музыкальной сущности мира» (VI, 102). В этом духе им воспринималась и гибель Пушкина. Пушкина, писал он, убила вовсе не пуля Дантеса. «Его убило отсутствие воздуха» (VI, 167). Так «безвоздушное пространство» противопоставлялось «тайной свободе», творческой воле художника. Поэт умирает, говорит Блок, потому что дышать ему уже нечем; жизнь потеряла смысл (см.: VI, 167). В облике Данте, каким он представлялся внутреннему взору Карлейля и самому поэту, Блока привлекало противоречивое слияние суровости и сострадания. Еще в юности он писал:

«Мышление антитезами неудовлетворительно, пропадает очень много тонкостей» (VII, 47). Читая Карлейля, Блок подчеркнул: «Кроткая эфирная душа смотрит на вас так сурово, непримиримо резко, нелюдимо, точно заточенная в толстую глыбу льда». Блок был единоклубен с Карлейлем, заявлявшим, что человек, не знающий суровости, не может знать также, что такое жалость. В его внимании к этой стороне личности Данте было немало сокровенного, пережитого. Замечание Карлейля — «Я думаю, что если сердце мужчины питало в себе когда-либо жалость столь нежную, как жалость матери, так это было именно сердце Данте» — можно было бы сделать и в адрес Александра Блока. «Блок, — писал, например, Андрей Белый, — последние годы перешел в категорию тех, кого я определяю, как “угрюмые люди” ...Но “угрюмые люди” не те, кто угрюм в своем ядре, а те, кто таят в себе как раз противоположное: в Блоке затаился нежный, ласковый, несколько беспомощный ребенок...» Вероятно, в свидетели правоты Белого можно призвать всю жизнь и все творчество Блока.

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

