



А. А. ИЛЮШИН

Эпизод Уголино в «Божественной Комедии»

В конце XXXII и начале XXXIII песен «Ада» Данте поведал о своей встрече с графом Уголино делла Герардеска. Это одно из самых известных мест в «Божественной Комедии» (слишком даже известных — но едва ли до конца понятых). Имя Уголино знают все просвещенные читатели. В России прошлого столетия, например, предпоследняя песнь «Ада» переводилась — и в прозе и в стихах — много раз: и в виде отдельного отрывка, имеющего свое заглавие («Уголин», «Граф Уголин» и т. п.), и в составе полных переводов всего дантовского произведения в целом. Немало имеется также реминисценций данного эпизода в нашей литературе. Этот обильный материал в основном учтен и изучен исследователями-дантологами: о его объеме и о степени внимания к нему со стороны русской культуры и науки можно судить хотя бы по сведениям, собранным в новом библиографическом указателе В. Т. Данченко*. К этим сведениям добавим лишь одну частности, по-своему примечательную и характерную, печально свидетельствующую о том, что чрезмерная популярность какого бы то ни было сюжета подчас ведет к его профанации. Так, в сатирической поэме И. П. Мятлева «Сенсации и замечания г-жи Курдюковой (за границую, дан л'этранже)» недалекая героиня, посетившая Италию, следующим образом описывает свою «встречу» с Данте,

* В. Т. Данченко. Данте Алигьери (Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке 1762–1972). М., 1973.

изумительно опошляя и образ поэта и его персонажей. В частности, речь идет о том, как автор «Ада»

...грустно увлекался
За Франческой, как ругался
С Уголино, мостью злой
Над Руджери головой*.

Легче всего посмеяться над бездумной г-жой Курдюковой, которая едва ли смогла бы членораздельно рассказать об Уголино и Руджери. Но отнюдь не легко уразуметь подлинный смысл знаменитого эпизода, что и дает нам основание, невзирая на кажущуюся исчерпанность данной проблемы, вновь обратиться к поискам ее решения.

Следуя примеру многих литераторов, проявлявших интерес к эпизоду Уголино, предложим свой вариант перевода концовки XXXII — начала XXXIII песен «Ада», выполненного русским силлабическим одиннадцатисложником, эквиритмичным итальянскому. Отказ от принципов силлабо-тонического стихосложения при передаче итальянского силлабического стиха в прошлом веке позволил себе лишь С. П. Шевырев, однако он был недостаточно искушен в законах русской силлабики, и, может быть, именно это мешало ему добиться в его интереснейших экспериментах того успеха, какого он, маститый филолог и поэт, несомненно заслуживал. К тому же Шевырев вовсе не пробовал переводить отрывок с Уголино: его более привлекали другие места «Божественной Комедии». В нашем веке силлабическим стихом иногда переводят польских поэтов, но в переводах с итальянского безраздельно господствует силлаботоника.

В статье «Стих “Божественной Комедии”»** нам уже приходилось — правда, не очень решительно и определенно — говорить о возможных имитациях силлабики при переводе итальянских стихов на русский язык. Недостаточность высказанных тогда предложений — как теоретического, так и практико-иллюстративного характера — теперь очевидна. Более радикальные предложения сформулированы нами применительно к принципам поэтическо-

* И. П. Мятлев. Полное собрание сочинений, т. II. СПб., 1857, стр. 358.

** «Дантовские чтения», 1971.

го перевода польских одиннадцатисложников*. Эти принципы предполагают полную состоятельность некоторых форм русского силлабического стиха. Собственно, они же, на наш взгляд, применимы и к переводу итальянских стихов, выдержанных в соответствующем размере. Здесь, думается, допустимы даже некоторые дополнительные вольности, немислимые при переводах с польского: так, при соблюдении традиционной цезуры после 5-го слога в каждом стихе полагаем, что в отдельных случаях она может быть не женской (вопреки общему правилу), а, скажем, мужской или гипердактилической, тем более что итальянский одиннадцатисложник вообще не имеет цезуры.

И еще одно соображение. Стихи Данте часто называют коваными, мерными, строгими, чеканными и т. п. Вероятно, в «Божественной Комедии» есть много строк, к которым вполне подходят подобные эпитеты. Но в русском восприятии определение типа кованый или чеканный все-таки ассоциируется с безукоризненным по метрическому рисунку силлабо-тоническим стихом (и прежде всего, пожалуй, пятистопным ямбом), чуждым всевозможных ритмических перебоев и «перескоков». Имеется в виду идеальная упорядоченность ритма. Силлабика же вся строится именно на разнобоях ударных и безударных слогов, на непредвиденности, непредсказуемости какой-то заданной метрической схемы. И если Данте — силлабист, то стоит ли искать и хвалить в его стихах некую особую мерность или чеканность? Не лучше ли помнить о том, что силлабика хаотичнее, полифоничнее, «неприглаженнее» силлаботоники? Это очень важно, когда мы читаем такие места в «Божественной Комедии», как исповедь Уголино. Мученик задыхается от горя, яростный голос его срывается, «...в некоторых фразах одновременно слышны ненависть и любовь, бешенство и нежность. Последний звук его слов... смешан со скрипом проклятых костей под его зубами»**. Понятно, что равномерно граненые стихи были бы в этом случае неуместны, а может быть и бессильны передать сбивчивый, больной и страдальческий ритм жуткой исповеди. Здесь стиху не должно стесняться быть

* А. А. Илюшин. Польский одиннадцатисложник и его возможный русский эквивалент. В кн.: «Польский романтизм и восточнославянские литературы». М., 1973.

** *F. de Sanctis. Lezioni e saggi su Dante. Torino, 1955, p. 683,*

неуклюжим и даже уродливым: лишь бы не было умеренной и «благопристойной» гладкописи...

Итак, воспроизведем интересующий нас текст русскими силлабическими стихами (женский одиннадцатисложник).

...В лдяную могилу
Глянул — там двое нераздельно слиты.
Одна голова другую накрыла,
И как голодный в хлеб, им раздобытый,
Так верхний вгрызся нижнему в загривок,
Круша и шею и череп разбитый.
Хрустел дробимый зубами затылок,
Как Меналиппов лоб, когда с Тидеем
Заканчивался смертный поединок.
«Ты, неумным представший злодеем!
Ты, одержимый яростью звериной!
Признайся: твоим жестоким затеям
Что, — спросил я, — явилось причиной?
Если ж ты прав, то я, узнав, в чем дело,
В мире защитник буду твой единый,
Коль дара речи не лишусь всецело».

Песнь тридцать третья
Подняв уста от чудовищной яди,
Свирепый грешник утер их власами
Главы, чей череп изглодан был сзади,
И молвил: «Хочешь былыми скорбями
Сдавить мне сердце, чтоб несло их бремя,
Прежде чем горе выскажу словами?
Что ж, если повесть прорастет, как семя,
Бесславьем ему, грызому мною, —
И речь услышишь и плач в то же время.
Не знаю, кто ты и какой стезею
Сюда пришел — и неторной и длинной,
Но твой тосканский говор... Нет, не скрою —
Ты должен знать: я был граф Уголино,
Архиепископ здесь со мной Руджьери.
Навек соседи мы — небеспричинно!
Того достало бы, по крайней мере,
Что смертью своей я ему обязан,
Моей в него как в союзника вере.
Но никому из людей не рассказан
Весь ужас смерти, мне павшей на долю.

Суди ж обо всем, незнаньем не связан!
В душевной темнице познал я неволю —
С тех пор зовется она Башней Глада,
Других несчастных томит той же болью, —
В мою тюрьму свет лун несчетных падал
Через решетку... Там, помню, мне снился
Зловещий сон — в нем жребий мой угадан:
Затравленный волк с волчатами тщился
Бежать от ловчих по дороге горной,
Где вид на Пизу вдруг взору открылся.
С собачьей стаей, бегущей проворно,
Гваланди вместе с Сисмонди, Ланфранки
К своей добыче стремились упорно.
Собак задорил дух живой приманки:
Отца и детей, поймав, умертвили
И растерзали бранные останки...
Но тут же стоны меня разбудили
Моих детей: во сне бедняжки мучась,
Плакали, хлеба у меня просили.
Жесток же ты, коль их горькая участь
Тебя не тронет: да была ль знакома
Твоим зеницам слез кровавых жгучесть?
Но вот прервалась тягостная дрема...
Дадут ли пищу нам? Я сомневался:
Дурных предчувствий томила истома.
И вдруг за дверью — слышим — стук раздался.
Вход забивают... Наши с жизнью счеты
Прервутся скоро. Разум мой мешался;
К плачущим детям став вполоборота,
На них глядел я. Ансельмушка бедный
Крикнул мне: «Папа! Что смотришь так? Что ты?..»
Окаменевший, безмолвный и бледный,
Без слез, без мыслей, уст разжать не в силах,
Чтоб звук хотя бы проронить ответный,
Я через день лишь очнулся и милых
Сынов увидел, скорчившихся в муке,
Когда луч смутный слабо осветил их.
В тоске я начал кусать себе руки,
Они ж, подумав, что собственным мясом
Себя насытить пытаюсь, в испуге:
«Отец, — сказали, — нам легче, коль разом
Ты съешь нас; ты же дал нам плоть земную —
Возьми обратно». Чтоб в тот страшный час им

Не видеть, как я мучусь и тоскую,
 Утих я... Двое суток миновали...
 О, хоть бы землю разверзло сырую!..
 Четвертого дня приход мы встречали,
 Как губы навзничь упавшего Гаддо:
 «Отец, помоги же мне», — прошептали;
 Как ты меня здесь, так я в Башне Глада
 Видел детей, как гаснули, слабея,
 Как каждый мертвым к ногам моим падал.
 Уже ослепший, около двух дней я
 Бродил меж ними и щупал их трупы.
 Потом... но голод был горя сильнее».
 Глаза скосивши, он вновь свои зубы,
 Как пес голодный, вонзил с озлобленьем
 В тот жалкий череп, истерзанный грубо.
 О Пиза, стыд твой покроет презреньем
 Страну счастливых, чья речь сладкогласна.
 Тебе сосед не грозит истребленьем —
 Так пусть Капрайя с Горгоною властно
 Со дна восстанут, Арно запрудивши,
 Чтоб утонул весь народ твой злосчастный!
 Граф Уголино, замки уступивший,
 Наказан был, но за что же с ним вместе
 Детей безгрешных так зверски казнишь ты?
 Новые Фивы, прежних Фив бесчестней!
 Угуччионе, Бригата — невинны,
 Как и те двое названных в сей песни...

Удивительно тонкий и талантливый анализ исповеди Уголино дан О. Э. Мандельштамом в его «Разговоре о Данте»*, на что уже обратил внимание И. Ф. Бэлза, прокомментировавший, в частности, музыкальные ассоциации и сравнения**, к которым прибегает автор названного очерка. По замечанию Мандельштама, рассказ Уголино звучит в оболочке «виолончельного тембра, густого и тяжелого, как прогорклый, отравленный мед». Что же общего между этими далековатыми и разноплановыми предметами — медом и виолончелью? Не произвольно ли такое их сближение? Оказывается, общее — в их тягучести, медлитель-

* О. Мандельштам. Разговор о Данте. М., 1967, стр. 41–44.

** Игорь Бэлза. Размышления Мандельштама о Данте. — «Дантовские чтения». М., 1968, стр. 214–216.

ности. Во-первых, «в мире не существует силы, которая могла бы ускорить движение меда, текущего из наклоненной склянки». Во-вторых, «густота виолончельного тембра лучше всего приспособлена для передачи ожидания и мучительного нетерпения. ...Виолончель задерживает звук, как бы она ни спешила». Но ведь речь шла не просто о меде, а об отравленном меде! Думается, этот образ, навеянный прежде всего горечью самого сюжета, вызван еще и некоторыми ассоциациями, характерными для «русскоязычного» восприятия данного итальянского текста, о чем следует сказать подробнее.

Из 70 стихов, составляющих итальянский текст монолога Уголино, более половины — точная цифра 38 — содержат в себе в разных вариантах устойчивую пару фонем *m* и *d* (*m* и *d*), не говоря уж о , в которых наличествует какая-нибудь одна из этих фонем. В нашем переводе эта особенность, не имеющая, может быть, конструктивного значения для оригинала, но существенная для его русского восприятия, передана адекватно: тоже 38 из 70 стихов с фонической фигурой *m+d*. В русском языковом сознании эта фигура (*m+d*, *d+m*) может ассоциироваться с парой слов *мед* и *дым*, тяготеющей к антонимизации в силу противоположных признаков: сладкое — горькое*. Сладкий мед, пропахший горьким дымом, — мед поэтому прогорклый, отравленный — не этот ли комплекс представлений навеял Мандельштаму соответствующий образ в связи с монологом Уголино? Кстати, самое имя Уголино в русском же языковом сознании кажется созвучным слову *уголь*: уголь в меду (ср. с известной поговоркой «ложка дегтя в бочке меда»).

Сложнее объяснить «виолончельность» рассказа Уголино. Апелляция к чьему бы то ни было языковому сознанию здесь уже в значительной мере теряет смысл, во всяком случае нельзя свести вопрос к игре тех или иных слов и звуков. Кстати, автор «Разговора о Данте» допустил одну ошибку, приведшую к некоторым преувеличениям: «виолончельный голос Уголино, — писал он, — ...запертого вместе с тремя сыновьями, ...выливается из узкой щели —

breve pertugio dentro de la muda,—

* Кажется, наше наблюдение сделано в духе штудий В. Хлебникова, в свое время разрабатывавшего принципы так называемой «поэтической этимологии».

он вызревает в коробке тюремного резонатора — тут виолончель не на шутку братается с тюрьмой. Il carcere — тюрьма дополняет и акустически обуславливает речевую работу автобиографической виолончели». Заметим, что эта акустическая иллюзия основана на явном недоразумении. Ведь голос Уголино доносится не из тюремного резонатора с узкой щелью, а из ледяной ямы в девятом круге Ада — совсем, совсем иное звучание и общее впечатление!

Но этой поправкой мы не хотим вообще зачеркнуть ценность мандельштамовских наблюдений над виолончельными тембрами Уголино. Цитируя слова исповедующегося: «Ты должен знать, что я был Уголино», — Мандельштам отмечает: «“Ты должен знать” — *tu dei saper* — первый виолончельный нажим, первое выпячивание темы». Второй виолончельный нажим фиксируется в словах Уголино, упрекнувшего Данте в бесчувствии (в нашем переводе — «Жесток же ты...» и пр.). И, наконец, «подобно тому как виолончель сумасбродно беседует сама с собой и выжимает из себя вопросы и ответы, рассказ Уголино интерполируется трогательными и беспомощными репликами сыновей:

...e Anselmuccio mio
Disse: «'Tu guardi sì, padre! che hai?»

Несколько выше имя Ансельмуччо было названо «резким скрипичным». Значит, скрипка присоединяется к виолончели? Или же, скорее, виолончель начинает имитировать скрипку? В нашем переводе Ансельмуччо назван Ансельмушкой, хотя чисто «внешних» препятствий, мешающих сохранить итальянскую форму этого имени, не было. Допущенный варваризм (итальянский корень и русский ласкательный суффикс) разрушает, конечно, впечатление скрипичности, но зато подчеркивает значение уменьшительности, ласкательности, которое было бы по-русски неощутимо, если бы прозвучало имя Ансельмуччо, ибо требуются специальные познания относительно того, что Ансельмуччо — не просто имя, а уменьшительная производная форма от Ансельмо*. И так:

...Ансельмушка бедный
Крикнул мне: «Папа! Что смотришь так? Что ты?..»

* Например, в русском прозаическом переводе Н. Полевого употреблено именно это имя — Ансельмо. (Н. Полевой. Уголино. Драматическое представление. — СПб., 1838, стр. XXII.)

Уголино имитирует голос своего Ансельмуччо. Но полезно помнить и о том, что самостоятельность голоса Уголино тоже относительна: ведь его словами и о его судьбе рассказывает Данте, рассказывает читателю (если это перевести на язык мандельштамовских образов-сравнений, то получится, что органное многоголосье Данте воспроизводит и виолончельный тембр Уголино, и — сквозь него — скрипичную тему Ансельмуччо). Этим метаморфозам соответствует и дантовская оркестровка, учитывающая столь прихотливые модификации голоса, способного переливаться в другие, чужие голоса.

Дантовскую родственность музыке, полифонию сплетающихся голосов в «Божественной Комедии» чувствовал Томас Манн. Напомним, что герой «Доктора Фаустуса» Адриан Леверкюн создал серию пьес по мотивам «Рая» и «Чистилища», воспроизведя слышимое поэтом бытие одного голоса в недрах другого* (см. «Рай», VIII, 17, 18). Но если иметь в виду именно эту особенность дантовской поэтики, то ясно, какой широкий простор для всевозможных музыкальных интерпретаций открывает XXXIII песнь «Ада».

Немалый интерес представило бы изучение жанровой природы эпизода Уголино. Здесь явно недостаточно ограничиться простым указанием, что это «всего лишь» фрагмент эпической поэмы и, следовательно, не более чем составная часть того жанрового целого, жанрового единства, которое характеризует полный текст «Божественной Комедии» или, по крайней мере, первой ее кантики. Дело в том, что данный фрагмент слишком настойчиво претендует на обособленность, на самостоятельность, присутствует в сознании многих читателей как нечто отдельное и самоценное. Данте, по-видимому, ощущал эти властные претензии своего же собственного литературного материала и по возможности стремился их обуздать. Он искусственно раздробил целостность эпизода. Обычно получалось так: любой эпизод, если он по размерам своим может поместиться в песни (а ее объем приблизительно регламентирован), исчерпывался в пределах этой песни. 105 строк, отведенных на описание встречи Данте с Уголино, вполне бы уложились в рамках XXXIII песни, насчитывающей свыше полутора ста стихов. Но поэт распорядился иначе. Встреча с Уголино происходит в предыдущей песни, в ней же звучит вопрос Данте, обращенный к Уголино, и этим вопросом она завершается, с тем чтобы ответ на

* *Thomas Mann. Doktor Faustus. Berlin, Weimar, 1971, S. 220.*

него прозвучал уже в XXXIII песни. Эпизод оказался намеренно рассеченным на две неравные части.

Добился ли Данте своего, сделав так? Отчасти — да. Некоторые переводчики, заинтригованные страшной судьбой Уголино, начинали свою работу с переложения первого стиха XXXIII песни, игнорируя 15 стихов, заключающих песнь предыдущую. По-видимому, не обратил должного внимания на эти 15 стихов и Мандельштам, иначе он едва ли допустил бы ошибку, о которой речь шла выше. Но даже и в таком усеченном виде эпизод Уголино воспринимается как самодовлеющий факт, легко вычленимый из более широкого контекста. Более того: многие читатели и переводчики справедливо считают началом эпизода Уголино не первый стих XXXIII песни, а 124-й стих XXXII песни, не смущаясь тем, что она вот-вот кончится и начнется новая. Они нарушают установленную поэтом границу и стремятся воссоединить разрозненные части.

Обособленность фрагмента не предполагает ли какую-то своеобразную черту жанрового качества, присущую только ему, данному фрагменту, данному эпизоду, — и потому стирающуюся за его пределами? Мандельштам в неоднократно цитированном здесь «Разговоре о Данте» не очень основательно, хотя и остроумно, связал историю Уголино с жанром баллады. В самом деле, здесь и нагромождение характерных для баллады «приятных ужасов» (впрочем, «приятных» ли?), и, как в гетевском «Лесном царе», разговор отца с сыном (впрочем, Уголино ведь ничего не отвечает на возгласы сыновей!), и атмосфера тревожного ожидания трагического конца. Но всех этих параллелей и соображений недостаточно для серьезного научного вывода относительно жанровой сущности эпизода Уголино. Неужели это действительно баллада? Разумеется, нет. И вот почему.

Балладные ужасы по своему типу резко отличаются от тех inferнальных ужасов, с которыми мы сталкиваемся в эпизоде Уголино. Во-первых, балладные ужасы, как правило, фантастичны. Они навеваются всякой нечистой силой: чертями, ведьмами, лешими, домовыми и пр. Ничего подобного не находим в эпизоде Уголино. Могут возразить: как же, один мертвец грызет другого в девятом круге Ада — разве это не фантастика? Да, но Уголино как таковой тут совершенно ни при чем. Такова уж общая фантастическая картина загробного мира, населенного тенями умерших. Сравните Уголино с иными грешниками — многие выглядят гораздо более фантастично, нереально, чем он. Франческа и Паоло

летают по воздуху; Аньело на глазах у наблюдателей сливается в одно целое с прильнувшим к нему шестиногим змеем; у Магомета кишки свисают между колен, и в их гуще виднеется запачканное экскрементами сердце; по сравнению с ними Уголино обрисован в самой что ни на есть реалистической манере, реалистичен и рассказ его о предсмертных муках в Башне Глада.

Во-вторых, балладные ужасы как бы исчерпывают сами себя. Смаковать их можно сколько угодно, но «просмаковав», спокойно отходишь в сторону: нельзя взять от баллады больше, чем дает ее текст. Искать под оболочкой жгучих и взрывчатых эффектов некий тайный смысл, который заставил бы совсем иными глазами взглянуть на прочитанный текст и иначе его понять, — бесполезно. Баллада при всех ее ужасах весьма простодушна и равна сама себе: призрак есть призрак, невыполненная клятва есть невыполненная клятва, возмездие есть возмездие и пр. В эпизоде же Уголино, как мы увидим далее, целая бездна подтекста; целая глыба невысказанного, а лишь неуловимо намеченного двумя-тремя намеками, брошенными вскользь. Расшифровать эти намеки (задача, которую мы надеемся решить в этой статье) — значит в конечном итоге понять смысл всего эпизода совершенно не так, как его обычно понимают, исходя из чисто внешних показателей текста.

Главное — обнаружить на поверхности текста несколько как бы сквозных трещинок. Они не очень заметны, потому что внимание захвачено жуткими событиями, о которых рассказывает Уголино. Но если все-таки различить эти трещинки («breve pertugio») и прильнуть к ним глазом, то сквозь них, в потайном погребке-подтексте, разглядишь запасы скрытого, невысказанного смысла. Извлеченный из глубины, он покажется и окажется более существенным, страшным и содержательно-значимым, нежели тот смысл, который открыт снаружи, открыт всеобщему обозрению.

Нет, эпизод Уголино не баллада, а скорее пространное письмо, в котором среди прочих имеются зашифрованные фразы — и адресату не дано ключа от них и не сообщено даже, что некоторые фразы зашифрованы. Если, например, читателю дать акростих и не предупредить, что это акростих, то читатель, может быть, просто не догадается сложить одну к другой первые буквы каждого стиха, чтобы получилось какое-то слово или фраза: он прочтает акростих как обычное стихотворение и будет судить о нем как об обычном стихотворении. Нечто подобное может произойти и при

чтении XXXIII песни «Ада»; ее скрытый смысл останется незамечен, пока не будет специальными усилиями выявлен.

Однако дальнейший разговор угрожает стать беспредметным, если мы не перейдем от жанрового уровня к сюжетному, ибо лишь на уровне сюжета постигается тот скрытый смысл, о наличии которого было сказано. Итак, о чем гласит текст? — Граф Уголино, погруженный в ледяную яму, грызет голову пизанского архиепископа Руджьери дельи Убальдини, который при жизни заманил Уголино с его детьми в башню и там уморил голодом. И пострадавший и обидчик оказались в Аду, и вот Уголино мстит своему убийце. Все в этом пересказе связно и логично, кроме одного. Ведь Уголино — мученик, злодейски умерщвленный; место ли ему в Аду, да еще в девятом, самом страшном круге? Неужели же Данте поместил его туда только для того, чтобы он наказал предателя Руджьери?

Комментаторы отвечают: граф Уголино делла Герардеска — лицо историческое. Он уступил восемь замков своим врагам гвельфам, чтобы предотвратить разгром Пизы, — за это сторонники архиепископа объявили его изменником. А место изменников и предателей — в девятом круге Ада. Впрочем, комментаторы оговариваются: вряд ли Данте считал Уголино предателем, грех его заключался в другом — в борьбе с Нино Висконти, в стремлении к единовластию... Эта версия стала традиционной, но она не может быть признана правильной. Великий поэт едва ли стал бы в данном случае сводить политические счеты с человеком, образ которого окружен ореолом мученичества. Дело в чем-то другом.

Вот что рассказывает сам Уголино о своем конце. Глядя на своих голодных детей, он в отчаянии стал кусать себе руки. Дети, подумав, что отца их терзает голод:

«Отец, — сказали, — нам легче, коль разом
Ты съешь нас; ты же дал нам плоть земную —
Возьми обратно».

Уголино промолчал, скрыл свое горе. Дети его умерли от голода на его глазах, умоляя его о помощи.

Уже ослепший, около двух дней я
Бродил меж ними и щупал их трупы.
Потом... но голод был горя сильнее.

Заключение «но голод был горя сильнее» двусмысленно. Его можно понимать так: от голода человек умер и поэтому перестал ощущать горе, овладевшее им после смерти детей. Но можно понимать и по-другому: Уголино, обезумевший от голода, стал есть трупы своих детей. Этим, разумеется, он не избежал смерти, а лишь ненадолго отсрочил ее. Но это дорого ему стоило. Если бы он выдержал испытание голодом, то, может быть, стал бы праведником, достойным вечной жизни в Раю. Однако трагедия человеческого падения разыгралась, и он обречен томиться в Аду и грызть голову врага — наказание не столько врагу, сколько самому Уголино, причем наказание в духе Данте — символическое, соответствующее преступлению: если при жизни грешник питался человеческим мясом, то и в Аду он обречен быть людоедом. Грызая голову Руджьери, он стремится утолить не только ярость, но и голод, такой же, судя по всему, мучительный, как и тогда, в последние дни узничества. Пожирая своего мертвого врага, несчастный все время должен помнить о том, как он ел своих мертвых детей.

Второе толкование заключительных слов Уголино кажется нам правильным. Заметим к тому же, что намек на людоедство звучит не только в последней реплике героя, но и в предложении детей: «...съешь нас...».

Уголино в Аду — скорее жертва, чем палач. Правда, он грызет голову Руджьери, но ведь не сказано, что тот страдает от этого! Данте мог бы заставить Руджьери кричать и стонать от боли, как плачут и стонут многие другие истязаемые грешники, мог бы вложить в его уста монолог, из которого явствовало бы, что ему больно, мог хотя бы единым словом обмолвиться, что архиепископ терпит муку. Но ничего подобного нет ни в XXXII, ни в XXXIII песнях. Череп Руджьери в одном месте назван «жалким», но такое определение годится и для неодушевленного предмета: жалкий не значит страдающий. Руджьери безмолвен и недвижим, никак не реагирует на укусы (настоящий мертвец!). Страдалец не он, а несчастный Уголино.

Наша трактовка связывает эпизод Уголино с историей международного сюжета, условно названного «Атреев пир»*. Это название

* См.: А. А. Илюшин. «Атреев пир» в «Божественной Комедии» (В соотношении со славянскими сюжетами и переводами Данте). — «Советское славяноведение», 1966, № 4.

применимо к тем случаям, когда отец ест мясо собственных детей. Варианты данного сюжета, приблизительно соответствующие ситуациям в античном источнике и в «Божественной Комедии», имеются и в южнославянских эпических песнях*, и в русских народных сказках**.

Эти славянские варианты указаны в интересной работе В. М. Жирмунского «Пир Атрея и родственные этнографические сюжеты в фольклоре и литературе». Автор названной работы не использовал в качестве подходящего к данной теме материала эпизод Уголино, хотя и вспомнил в одном месте о Данте: «В первом сонете “Новой Жизни” Данте поэту в аллегорическом видении является Амур, который со смирением дает его возлюбленной вкушать его пламенеющее сердце»***.

Нужно, однако, заметить, что эта аллегория в «Новой Жизни» очень далека от сюжета «Атреев пир». К нему гораздо ближе эпизод XXXIII песни «Ада». Сопоставим: в античном источнике и южнославянской песни отец ест мясо своих детей и пьет их кровь на пиру (Фиест, упоминаемый в «Орестейе» Эсхила, Бечский цесарь из «Женитьбы Степана Якшича»). Фиест не подозревает, какими яствами его угощают; только наевшись и напившись, он узнает истину и проклинает Атрея, своего брата-предателя, накормившего его. В славянской песне Бечский цесарь угощает гостей человеческим мясом и кровью, а когда его злодеяние обнаруживается, гости убивают и жарят детей цесаря и принуждают его самого к людоедству. Смысл этих поступков — склонить ненавистного человека насильем или обманом к смертному греху — людоедству, более того, к насыщению мясом и кровью собственных детей.

В русской сказке этот сюжет варьируется так: ведьма поручает своей дочери изжарить мальчика Ивашку, уходит на некоторое время, но в печке оказывается не Ивашка, а дочь ведьмы, которую Ивашке удалось обмануть. Вернувшаяся ведьма, ничего не подозревая, ест человеческое мясо и под конец узнает, что ела не

* Например, «Женитьба Степана Якшича» в сб. Б. Петрановича «Српске народне пјесме из Босне и Хорцеговине». Београд, 1867.

** «Ивашка и ведьма» в «Народных русских сказках» » А. Н. Афанасьева, т. I. Гослитиздат, 1957.

*** В. М. Жирмунский. Пир Атрея и родственные этнографические сюжеты в фольклоре и литературе. — «Советская этнография», 1965, № 6, стр. 15.

Ивашку, а свою дочь. Этот вариант сюжета встречается не только в русских сказках, но и в украинских («Ивасик и ведьма»)*.

Вернемся к «Божественной Комедии». Уголино — это, конечно, традиционный отец, принуждаемый к страшному греху детоядения, за этот грех он и оказывается в Аду. Руджьери — традиционный же злодей, который, возможно, и не предвидел того, что Уголино, лишенный по его распоряжению пищи в тюрьме, станет людоедом, но объективно способствовал грехопадению своего врага, оставив его, голодного, вместе с детьми в заколоченной наглухо камере. В Аду Уголино ест голову того, кто фактически заставил его при жизни есть детей. Но Данте не просто использует традиционный сюжет, он обогащает его необычными вариациями: сквозь все нагнетаемые ужасы и кошмары, сквозь звериную вражду, жестокость, отчаяние и муки просвечивает высший гуманизм, доступный искусству нового времени, провозвестником которого был Данте — «последний поэт средневековья» (Ф. Энгельс).

Гуманизмом жертвенности и самоотвержения веет от слов несчастных детей, предложивших своему отцу насытиться ими. Этот мотив не разрушает сюжетной схемы «Атреева пира», он лишь скромно присоединяется к ней. Но интересно следующее: если сюжет старинных славянских песен и сказок, соотносимых с общей схемой «Атреев пир» — «Уголино», акцентирует тему людоедства, а мотив жертвенности никаких соответствий в тех же песнях и сказках не находит, — то славянские писатели нового времени, осваивая поэтическое наследие Данте, столь же чутки к его гуманистическим тенденциям, сколь глухи к кошмарам «Атреева пира».

Это, в частности, касается и П. А. Катенина, и Адама Мицкевича, переведивших отрывок об Уголино. Оба перевода претендуют на близость к оригиналу, хотя не соблюдена дантовская строфа — терцина. Катенин лишь через десять лет после «Уголина» перевел правильными терцинами три первые песни «Ада». Мицкевич, отказываясь от терцин, все же довольно точно передает суровый дух и местами даже размер оригинала, так что отступление от дантовской строфики не воспринимается как существенное нарушение. Отрывку из XXXII—XXXIII песен «Ада» в переводе Мицкевича предшествует фрагмент из третьей песни (надпись на воротах Ада

* Малорусские народные предания и рассказы. Свод М. Драгоманова. Киев, 1876, стр. 353–355.

и несколько последующих стихов), что дополняет картину Ада, в одном из кругов которого томится Уголино. Сопоставим строки, в которых звучит мотив жертвенности:

Padre, assai ci fia men doglia
 Se tu mangi di noi: tu ne vestisti
 Queste misere carni, e tu le spoglia.

(Оригинал)

Ojczye kochany, ulżyj twojej męce,
 Zjedz twoje dzieci, tyś nas ubrał w ciało,
 Tobie nas biednych rozebrać przystało*.

(Перевод Мицкевича)

Родитель наш! — сказали, лучше нами
 Насыться; ты сей плотью от земли
 Одед нас, ты и снимешь: мы согласны**.

(Перевод Катенина)

Тексты говорят сами за себя: оба перевода почти дословные, мысль Данте не искажена. Но, пожалуй, Мицкевич несколько усиливает по сравнению с оригиналом гуманистический пафос жертвенности: у Данте дети говорят и о своем избавлении, облегчении (нам будет легче), которое принесет им отец, если лишит их жизни и насытится ими; у Мицкевича дети о себе вовсе не заботятся, думают лишь о любимом — этого эпитета нет в оригинале — отце (облегчил свою муку). В переводе Катенина нет ни того, ни другого акцента: дети предлагают отцу, чтобы он съел их, не подчеркивая, кому от этого станет легче***. Все эти отклонения не очень значительны, допустимы и в точных переводах.

Заметим, кстати, что Катенин, при всем его стремлении к точности в переводах (он не боялся, например, шокировать публику воспроизведением первоизданной неприглаженности древних образцов), все же кое-где «гуманизировал» сурового и беспощадного

* *Adam Mickiewicz. Dzieła poetyckie*, t. 1. Warszawa, 1965, s. 287.

** *П. А. Катенин. Избранные произведения*. («Библиотека поэта», большая серия). М.—Л., 1965, стр. 100.

*** В ранней редакции «Уголина» слова детей звучали иначе: «...нам отрада, чтоб ты был сыт», но впоследствии Катенин отказался от этого гуманистического мотива (см. комментарий Г. В. Ермаковой-Битнер к ук. соч., стр. 669).

Данте. Так, в надписи на вратах Ада (III песнь) Катенин перевел последний стих следующим образом: «Входящие, надежды нет для злого», — как будто Данте оставлял какую-то надежду для доброго! У Данте (дословно): «Оставьте всякие надежды, вы, входящие».

Может быть, эта невольная тенденция к смягчению неприемлемого, безнадежного начала в творчестве Данте явилась одной из причин того, что ни Катенин, ни Мицкевич (так же как и другие переводчики — да и не только переводчики!) не поняли заключительной реплики Уголино, содержащей скрытый намек на людоедство. Сравним опять-таки оригинал с переводами:

E due di li chiamai poi che fur morti:
Poscia, più che 'l dolor, pote 'l digiuno.

(Оригинал)

Krzyczałem z żalu, a nakoniec — z głodu,
Bo głód był jeszcze sroższy od żalości.

(Перевод Мицкевича)

И мертвых их три ночи призывал,
Потом и сам я слег между сынами.

(Перевод Катенина)

У Данте синтаксический перебой в последнем стихе передает волнение Уголино, не решившегося назвать вещи их страшными именами: «poscia»... — но не хватает духу сказать, что произошло «poscia» (после), и герой кончает лапидарно-афористическим, но отвлеченным и завуалированным заявлением: «голод был горя сильнее». У Мицкевича вместо этого — синтаксически гладкое и логически определенное заявление: «Я закричал от горя, и наконец от голода, ибо голод был еще более свирепым, чем горе». Здесь уже нет того задыхающегося смущения, неожиданного перехода от повествования к спасительной абстракции (спасительной для Уголино, которому каждая подробность в воспоминании — пытка). В переводе Катенина и вовсе нет никакого намека на людоедство. Следовательно, ни польский поэт, ни русский не раскрыли сложного подтекста в исповеди Уголино, бессознательно ослабили или вовсе устранили мотив, связывающий эту исповедь

с сюжетом «Атреев пир». Это неудивительно: ни Катенин, ни Мицкевич не были переводчиками академического типа, учеными комментаторами-филологами. Их переводы имеют самостоятельное значение, ценны прежде всего как памятники русской и польской поэзии XIX века и, разумеется, не могут состязаться в точности с профессиональными переводами «Божественной Комедии», например, переводом Д. И. Мина, совершенно адекватно передавшего, в частности, содержание и интонацию последнего стиха в монологе Уголино: «Потом... но голод был сильней, чем горе»*. Все это вполне естественно: большой поэт всегда остается самим собою, а профессиональный переводчик должен пересоздать произведение, сохраняя в нем творческую личность иноязычного автора и устраняя свое «я».

«Новые Фивы!» — гневно воскликнул Данте, выслушав рассказ Уголино. Пизу с ее Башней Глада он назвал Фивами, вошедшими в историю как образец злодейского, преступного города. Нам, конечно, было бы «удобнее», если бы Данте воскликнул: «Новый Аргос!» Тогда не осталось бы никаких сомнений относительно связи эпизода Уголино с сюжетом «Атреев пир», потому что Фиест, по преданию, ел мясо своих детей именно в Аргосе, во дворце Атрея. Но этот своеобразный контраргумент не настолько серьезен, чтобы опровергнуть высказанное выше мнение, согласно которому эпизод Уголино обнаруживает родство с сюжетом «Атреев пир». К тому же Данте имел иные, не имеющие отношения к проблеме данного сюжета основания назвать Пизу именно Фивами — комментаторам эти основания известны**.

Подведем некоторые итоги. Эпизод Уголино в «Божественной Комедии», как уже было сказано, связан с историей международного сюжета «Атреев пир» (в результате некоего злодейства отец вынужден есть своих собственных детей). Связь эту можно установить, лишь расшифровав намек Уголино в конце его длинного монолога. В традиционную сюжетную схему Данте вводит необычный гуманистический мотив (готовность детей к самопожертвованию). Сюжет «Атреев пир» знаком славянскому фоль-

* Цит. по кн.: *Данте Алигьери. Божественная комедия*, ч. I. Ад. В переводах русских писателей. СПб., 1913, стр. 158.

** См., напр., комментарий И. Н. Голенищева-Кутузова в кн.: *Данте Алигьери. Божественная Комедия*. М., 1967, стр. 553–555. Подробнее — комментарий Иозефа Феликса в кн.: *Dante Alighieri. Bozska Komédia*. Peko. Bratislava, 1964, s. 436–437.

клору: некоторые южнославянские песни, русские и украинские сказки в этом плане сопоставимы с историей Уголино. Мицкевич и Катенин в своих переводах хотя и нарушают неуловимо тонкую связь монолога Уголино с сюжетом «Атреев пир», но в то же время сохраняют и даже усиливают гуманистический пафос, вложенный итальянским поэтом в разработку данного сюжета. И последнее. «Атреев пир» как раз и является тем «небалладным», подлинно трагическим подтекстом, который требует к себе ничуть не меньшего внимания, чем самый текст. Выявив скрытый (причем очень тщательно, очень искусно скрытый) смысл рассказа Уголино, мы должны как бы иными глазами, по-новому читать хорошо знакомые всем ценителям Данте страницы «Божественной Комедии».

В статье неоднократно упоминалось стихотворение Мицкевича «Уголино», представляющее собою переложение отрывков из трех песен Дантова «Ада». Оно написано — предположительно — в 1827 году, т. е. в том самом году, когда в одиночных камерах крепостей томились декабристы, в их числе и русские друзья польского поэта. То было время печального расцвета так называемой тюремной поэзии с ее глубоко выстрадавшим трагико-романтическим пафосом. Например, именно в 1827 году в финляндской крепости Свартгольм было создано замечательное произведение в этом духе — лирическая поэма Г. С. Батенькова «Одичалый». По-новому стала звучать в то время тема, волновавшая гениальных поэтов Европы — Данте и Байрона. Уголино и шильонский узник становились героями дня.

Вопрос о том, как русский читатель, не знающий польского языка, может познакомиться с мицкевичским «Уголино», — покажется, вероятно, странным. Достаточно, мол, знать в этом случае текст самого Данте — в итальянском оригинале или же в русском переводе, а причем же здесь Мицкевич? Он просто перевел этот текст на свой язык, для своих соотечественников...

Но на самом деле вопрос этот решается далеко не так просто. При всей несомненной близости к тексту оригинала Мицкевич все-таки создал свое, вполне самобытное и своеобразное, произведение. Тема та же, а вариации иные; отклонений много, мы не будем их перечислять, читатель сможет убедиться в этом сам. Сохранен дантовский стихотворный размер — силлабический одиннадцатисложник, но не сохранена строфика: вместо терцин всевозможные астрофические конфигурации. Уходит время, когда все это можно было считать мело-

чами, недостойными внимания. Руководствуясь современными критериями точности поэтического перевода, следует переводить все без исключения стихи Мицкевича — не только оригинальные, но и переводные. Например, есть у Мицкевича стихотворение «Przypomnienie. Z Aleksandra Puszkina». Этот перевод пушкинского «Воспоминания» («Когда для смертного умолкнет шумный день...»). Не будет ничего несуразного и анекдотического в том, что переводчики рано или поздно «доберутся» и до «Przypomnienia» и вновь переведут его на русский язык, нимало не смущаясь тем, что на русском языке существует пушкинское «Воспоминание»: Пушкин, как ни странно, в данном случае «ни при чем», с его текстом не совпадет и принципиально не должен совпасть точный перевод неточного перевода Мицкевича из Пушкина.

Имея в виду все эти соображения, считаем целесообразным предложить вниманию читателей наш перевод мицкевического «Уголино», информирующий о той интерпретации, какую дал польский поэт известному дантовскому сюжету. Перевод эквиритмичен — русский силлабический одиннадцатисложник, соответствующий польскому, с обязательной женской цезурой после 5-го слога в каждом стихе. Конфигурация рифм, принятая Мицкевичем, полностью сохранена. Те отклонения от дантовского текста, которые позволил себе польский поэт, учтены и по возможности переданы в предлагаемом переводе.

УГОЛИНО

Отрывок из «Божественной Комедии»

Данте с Вергилием вступают в ад. Пройдя разные его участки и увидев разные муки, встречают Уголино; в ответ на вопрос Данте он рассказывает ему, как его с детьми уморили голодом.

Из песни III

«Мной путь указан к городу мучений,
Мной путь указан в вечное страданье,
Мной путь указан к сонмам падших теней.
Я рук великих, праведных созданье.
Воздвигнут был я силою безмерной,

Мудростью высшей и любовью первой.
Кто входит мной, пусть надежд не питает». —
Слова такие на вратах зияют...
Их тайный смысл мне, о Мастер! невнятен.
Он же с бесстрашьем, мудрецу присущим:
«Здесь, — молвит, — нужно со страхом проститься,
Нужно расстаться с гнусным малодушьем.
К вечным строеньям мы должны спуститься,
К неисчислимым толпам обреченных,
Вечного света навсегда лишенных».
Сказал — и руку мне дал покровитель,
Доброй улыбкой меня ободряя.
Душевной силы прилив ощущая,
Вошел я смело в тайную обитель.
Там всюду вздохи, стенанья и крики
Темень беззвездной ночи оглашают.
Стою — слезами глаза заплывают:
Нестройный говор, разные языки,
Гневные вопли, всхлипы боли, кличи,
Вытье мужское и ропот девичий!
Всех этих шумов странное сплетенье,
То вразной, то будто хор единый —
Как африканских песчинок круженье,
Взвиренных ветром над дикой пустыней.

Из песни XXXII

Окончание

Пределы страшных мест пересекая,
Двух обреченных я увидел в яме:
К нижнему верхний прижаты главами,
И как терзаем мы хлеб, голодая,
Так тот, клыками соседа увеча,
Грыз там, где череп припал на заплечья.
Тидей, алкавший мщенья, в меньшей злости
Грыз Меналиппу черепные кости,
Чем тот мозг жертвы иссосал и выгрыз.
«О человек, — я молвил, — пастью тигра
С гнусной главою врага совладавший,
Скажи, за что ты мстишь в ожесточенье?
И долг верну я, людям рассказавши
Когда-нибудь о твоём зоключенье,
Коль бог отсюда живым меня вынет
И коль язык у меня не застынет.

Песнь XXXIII

От дикой снеди отторгнувшись пастью,
Тот мститель вытер с губ кровь волосами
Череп, чьими питался мозгами:
«Ждешь слов, — сказал, — чтоб вновь ожить несчастьем...
В сердце боль — раньше, чем уста открою.
Но копь из слов, как из семян, созреет
Позор злодею, грызому мною,
Слова и слезы готов я посеять.
Не знаю, кто ты, стезею чудес к нам
Пришедший; слуху звучаньем известным
Твой говор выдал Флоренции сына:
Пред собой видишь графа Уголино,
А этот — жертва, падшая столь низко, —
Звался Руджьери, был архиепископ.
Как он нарушил предательски слово,
Как я, доверясь, попал в его руки,
О том нет нужды говорить: не ново.
Но смерть моя и ужасные муки —
Если о них ты еще не слышан,
Слушай, суди — был ли им я обижен?
В подвале башни, в подземной темнице
Я встретил гибель; там, быть может, ныне
Новая жертва безвинно томится.
Ко мне в окошко, внутрь мрачной твердыни,
Заглядывало много лун ночами.
Раз, помню, сплю — и вещей сон мне снится,
Грядущий ужас встает пред очами.
Приснилось мне, что епископ коварный
Волчат и волка травит целой псарней.
На том пригорке охотился он, где
Лукки и Пизы пролегла граница.
Уж свора, привязь порвавши, ярится,
Графы Гваланди, Лафранки, Сисмонди
Травят добычу, успех предвкушая:
Уж волк устал, и волчата устали —
Свалились с ног и он и деток стая,
И псы — я видел — их клыками рвали.
Проснулся! Мглою окутано небо.
Детки мои, той же жертвы неволи,
Стонут во сне и — слышу — просят: «Хлеба!»
О, твое сердце не рвется ль от боли?
Можешь представить, что со мною случилось,

Как мое сердце в тоске исстрадалось, —
И слез не льешь? Но что ж тогда их выжмет?
Проснулись дети; утро светом брызжет:
В этот час пищу обычно дают нам...
Но вспомнив сон, я замер в страхе смутном.
Вдруг стук раздался за стеною башни:
Замуровали вход! с тоскою страшной
Безумным взором взглянул на детей я,
Грудь прохватило стужей гробовою.
Гвидо мой крошка крикнул мне, робея:
«Что ты так смотришь? Отец, что с тобою?»
Был говорить и плакать я не в силах,
Молчал я долго, напролет все сутки,
Утром увидел я свой образ жуткий,
Запечатленный в детских лицах милых.
От боли стал я кусать себе руки.
Дети, подумав, что так голодаю,
В слезах вскричали, ручонки ломая:
«Отец, любимый, утишь свои муки,
Своих детей ешь, ты облек нас в тело,
Тебе судьба и взять его велела».
Утих я, с болью совладав ужасной,
Лишившись сил, мы молчали уныло.
Стонать не смел: что ж их мучить напрасно...
Земля, зачем ты нас не поглотила!?
Четвертый день был — день пыток предсмертных.
Ансельмик крошка упал прямо на пол
И, распростертый, вскричал: «Милый папа,
Ах, что же ты нас не выручишь, бедных?»
Вскричал и умер! Как видишь меня ты,
Так точно видел всех до одного я
Моих детей, и всех их было трое,
И все голодной смертью были взяты.
От трупа к трупу метался в тревоге,
Пока мои не подкосились ноги.
Лежал, рыдая, ослепший от слез я —
Сперва от горя, от голода после,
Затем что голод был горя сильнее».
Так он закончил и, кося глазами,
В кровавый череп вновь впился зубами,
Как пес, что кости грызет, свирепея.

