



М. Л. АНДРЕЕВ

Данте

<Фрагменты>

Поэт и поэтика в «Божественной Комедии»

Одним из основных императивов деятельности первых итальянских гуманистов, Петрарки и Боккаччо, было изменение статуса поэзии в традиционной системе культурных ценностей. Система эта в Средние века была выстроена по вертикали, и место поэзии досталось в самом низу, среди наук тривиума, где-то рядом с грамматикой или прямо в ее составе, слишком далеко от вершины, от философии и богословия. Именно такого места, на вершине, потребовали для поэзии Петрарка и Боккаччо, что уже само по себе было культурной новацией впечатляющего масштаба, ибо опору для такого рода претензий им было не сыскать не только в ближайшем прошлом, от которого они, положим, отрекались, но и в древности, которую они стремились вернуть к жизни. Но одно дело потребовать, а другое — обосновать. Здесь новаций равного масштаба, да и новаций вообще, пока не наблюдалось. Поэзия, утверждали ее первые ренессансные защитники, отнюдь не забава праздных умов, она — дело серьезное, столь же серьезное, как и дело философа или богослова; более того, это, в сущности, одно и то же дело, ибо поэт и философ заняты одним и тем же предметом, истиной, которая всегда остается сама собой, как бы ее ни являли миру, явно или тайно. Философия, говорил Петрарка в своей капитолийской речи, это ясное небо, поэзия — небо, покрытое облаками; ленивый взглянет и отведет взор, пытливый пробьется через тучи, и перед ним предстанет то же сияние, как и перед идущими путем философии. «Поэзия

тем сладостнее, чем шаг за шагом увлекательней становится с трудом отыскиваемая истина».

Это, повторяю, не новость, так понимали поэзию многие, и в античности, и в Средние века, и такое ее понимание отнюдь не снимает вопроса о необходимости столь трудного и непрямого пути. Зачем устремляться через облака, если можно просто дождаться ясного неба? Зачем истине покровы, отчего нужно говорить о ней языком лжи, когда у нее есть свой язык? Ни один из ответов на этот вопрос (например, что путь поэзии своей мнимой легкостью привлечет робких, или, напротив, своей кривизной остановит недостойных, или уделит от своей протяженности хоть часть богатств не дошедшим до конца пути) не освобождает поэзию от служения иной, более высокой науке, не присваивает ей полной самостоятельности, не оправдывает ее универалистских притязаний. Более удовлетворительных ответов не нашли и Петрарка с Боккаччо, обвинение в лживости, впервые со всей отчетливостью сформулированное Платоном, продолжало над поэзией тяготеть, пока в начале в XVI века в европейскую культуру не вернулась «Поэтика» Аристотеля, не только не известная Средневековью, но и в своей культуре стоявшая особняком, и не обнаружилось, что у поэзии есть собственная цель и собственная истина, которую не разделяет с ней ни одна отрасль знания. Причем эта цель, «подражание всеобщему», и эта истина могут быть достигнуты только с помощью вымысла, что, по крайней мере, обвинение в лживости с поэзии снимает.

Нельзя сказать, что эти обвинения, до Петрарки с Боккаччо, поэзию сколько-нибудь серьезно беспокоили. Нападали на поэзию философы, причем в древности с редким единодушием нападали великие, все, кроме Аристотеля, — и Платон, и Эпикур, и Плотин. Потом их ученики и последователи, менее великие, более умеренные, старались как-то эту критику смягчить и переосмыслить. Но поэзия продолжала лгать, не обращая внимания на трудности, которые она своим существованием создает для философии. Поэтики, как античные, так и средневековые, решали эту проблему просто: есть виды поэзии, которые повествуют о событиях, имевших место в действительности, — такова героическая поэма; есть виды поэзии, которые имеют дело с чистым вымыслом, — такова комедия; есть виды промежуточные, но основной рубеж проходит между рассказом о том, что было, и рассказом о том, чего не было. Вопрос решен, и всех такое решение, надо полагать, устраивало. Могло, во всяком случае, устраивать, пока не появилась «Божественная Комедия».

В самом деле, к какому виду поэзии относится «Комедия» Данте? Это «было» или этого «не было»? Это могло быть, отчего же нет? и сам Данте, и тем более его читатели из современников могли воспринимать его поэму в одном ряду с обширной и весьма популярной литературой видений, не всегда и не во всем бывшей только литературой. Нет оснований сомневаться, что за многими произведениями этого жанра стоит реальный визионерский опыт или, по крайней мере, вера в возможность такого опыта. Не обязательно уподобляться тем веронским женщинам, которые, как рассказывает Боккаччо, замечали на лице Данте следы адского пламени и дыма, но ничто, казалось бы, не мешает предположить в качестве отправной точки поэмы некое мистическое озарение, посетившее ее автора. Так еще сравнительно недавно думал один из самых авторитетных дантологов XX века Бруно Нарди, ставивший Данте в один ряд с визионерами великих религиозных традиций, с Заратустрой, библейскими пророками, автором Апокалипсиса. Мешает одно: высокая степень литературности «Божественной Комедии», ощутимая на всех ее уровнях, и огромная роль индивидуально-творческого начала именно в литературной организации поэмы, и то, и другое совершенно нехарактерно для средневековых видений, которые чем достовернее (по мнению их трансляторов), тем менее литературны, а чем литературнее, тем более каноничны и стереотипны (и надо сказать, что Нарди в полном согласии со своим основным тезисом категорически отрицал наличие в «Божественной Комедии» какой-нибудь поэтики).

Так, значит, «не было»? Но как тогда совместить сознательную установку на вымысел с предметом этого вымысла, с его глубочайшей серьезностью, непреложной истинностью и высочайшей сакральностью? Допустим даже, что неприкосновенность сакрального мы сильно преувеличиваем сами, — в Средние века оно переживалось как нечто более близкое, более интимно и даже фамиллярно близкое, чем в наше время, тому есть множество свидетельств. Но соотношение с истиной все же представляет трудность и не только для нас, которым почти невозможно, вслед за Нарди или вместе с ним, принять и признать, что такая грандиозность притязаний, такая мирообъемлющая полнота всецело умещаются в рамки литературной задачи. Данте сам многократно умножил для нас эту трудность, поведя своего читателя самой прямой дорогой, открыв перед ним, если вновь воспользоваться сравнением Петрарки, безоблачные небеса. Если поэзия — это

иной путь к истине, в том числе высшей, то что может быть выше, чем истина триединства и боговоплощения, а эту истину Данте не скрывает под «странными стихами», но видит сам и дает увидеть читателю. Без аллегории, конечно, тоже не обходится, есть места особой аллегорической плотности, есть более или менее сплошной аллегорический подтекст, но Данте предлагает читать его поэму не согласно обыкновению поэтов, когда от «прекрасной лжи» (*la bella menzogna*), от «вымышленных слов» (*le parole fittizie*) совершается переход к истине аллегорического смысла (Пир, II, 1), а согласно обыкновению теологов, для которых аллегория — лишь другой уровень истины, нисколько не отрицающий истинности буквального или исторического смысла.

Указанная трудность есть не только трудность нашей современной интерпретации, как в случае, например, с исландскими сагами, исследователи которых бьются над проблемой разделения в них правды и вымысла, — проблемой, которая нимало не волновала их авторов или рассказчиков, да и просто не могла быть ими осмыслена. Данте не только далеко ушел от этой стадии «синкретической правды» (термин М. И. Стеблина-Каменского), но и во вполне достаточном объеме осознал всю сложность соотношения истины и лжи в поэзии вообще и в своей поэзии в особенности. И более того: всю сложность соотношения литературы и действительности, чему имеется множество свидетельств, и с самым ярким из них мы встречаемся, едва поэма успела набрать ход, — это песнь пятая, песнь о Франческе. Вспомним, какой странный, какой вопиюще неуместный вопрос задал Данте Франческе, — первый вопрос (если не считать вопросов к Вергилию), обращенный им к душам умерших: «Но расскажи: меж вздохов нежных дней, / Что было вам любовною наукой, / Раскрывшей слуху тайный зов страстей?» (Ад, V, 118–120). Зачем об этом знать, что это, праздное любопытство или чудовищно диссонирующая с обстановкой преисподней кургузая игра в загадки любви? Ни то, ни другое, и ответ жизненно важен для Данте, ибо уже в первых словах Франчески он заподозрил страшную правду, страшную для него и именно для него. Он узнал в них (*Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende...*, *Amor, ch'a nullo amato amar perdona...*) язык любовной поэзии, язык нового сладостного стиля (Гвидо Гвиницелли: *Al cor gentil rempaira sempre Amore*), свой собственный поэтический язык (*Amor e 'l cor gentil sono una cosa*. — Новая жизнь, XX). Ответ Франчески подтвердил его наихудшие опасения: сводником была

книга и ее автор, «Роман о Ланселоте» открыл влюбленным глаза на их чувство и победил последние сомнения, на муку вечным вихрем второго круга ада Франческу и Паоло обрекла, в конечном итоге, литература, любовная, куртуазная литература, провозгласившая любовь высшей и безотносительной ценностью.

Получив подтверждение, Данте падает без чувств — не от сострадания, как часто думали, а от ужаса перед открывшейся ему истиной: он — один из виновников постигшей Франческу судьбы. И его дальнейший путь по загробным царствам — это, среди прочего, отречение от прежней поэзии, от ее лукавой красоты. Оно кажется полным, когда Данте спускается на самое дно преисподней: «Когда б мой стих был хриплый и скрипучий, как требует злое жерло...» (А. XXXII, 1–2). Однако стоит ему вернуться к красоте земного мира, как начинает возвращаться и «сладостность» поэзии. И вот уже музыкант Каселла распевает у подножия горы Чистилища дантовскую канцону; вот Данте в беседе с луккским поэтом Бонаджунтой дает своей поэтической школе определение («Когда любовью я дышу, / То я внимателен; ей только надо / Мне подсказать слова, и я пишу» — Ч. XXIV, 52–54), а Бонаджунта в ответной реплике дает ей название, навсегда вошедшее в историю литературы (новый сладостный стиль); вот Данте чувствует двух величайших представителей все той же любовно-куртуазной поэтической традиции — Гвидо Гвиницелли и Арнаута Даниэля; и вот перед ним, на вершине Чистилища предстает в новом величии, но в прежней прелести, героиня «Новой жизни», которая жестоко упрекает своего бывшего поклонника, в том числе, и за уклонение со стези, проложенной этой, первой его книгой.

Ложь поэзии может быть прекрасной и преступной одновременно: она опасна, ибо слишком прямо и слишком страшно вторгается в жизнь, определяя и ее, и жизнь после смерти. Можно сколько угодно ссылаться на то, что за ней таятся великие истины, можно толковать поэтические признания в любви как любовь к философии (чем Данте занимался в «Пире»), но Франческе все это не поможет: ее судьбу поэтическая ложь решила раз и навсегда. Значит, поэзию нужно либо отвергнуть, либо сделать иной — более ответственной за себя и за других, это само собой разумеется, но иной и по отношению к истине, и по отношению к ней самой. Быть может, такой, какова она в «Энеиде», читая которую Данте снискал «прекрасный слог, везде превозносимый», в авторе ко-

торой он обрел учителя и вождя? Нет, и совершенно определенно нет. «Энеида» — трагедия, так ее квалифицировала средневековая поэтика, так ее называет сам дантовский «Вергилий»: *l'alta mia tragedia* (Ад, XX, 113). Данте назвал свой главный труд «комедией» (и однажды, кстати, через менее чем два десятка стихов от того места, где «Энеида» именуется «трагедией», — Ад, XXI, 2). Почему он так сделал, он объяснил в послании к Кан Гранде делла Скала: комедия кончается счастьем, начавшись горем, и стилем пользуется сдержанным и низким. Авторы средневековых поэтик добавляли к этому еще два разграничительных признака: трагедия имеет дело с царями и героями, комедия — с людьми низкого или, во всяком случае, скромного звания; трагедия — это повествование историческое, в ней рассказывается о событиях, которые происходили на самом деле; комедия — повествование вымышленное, в ней рассказывается о том, что не происходило, но могло произойти. О первом из этих признаков Данте не упоминает, но, наверное, он его как-то учитывал, о втором же говорит все в том же послании к Кан Гранде чуть раньше, где перечисляются характеристики, относящиеся к внутренней форме произведения: «форма или вид трактовки — поэтическая, вымышленная, описательная...»

Итак, *forma sive modus tractandi est fictivus*. Сказано более чем определенно: вымысел, ложь (и недаром Нарди решительно отрицал подлинность письма к Кан Гранде). В предыдущем абзаце сказано и о том, что является предметом вымысла или буквальным смыслом произведения: «состояние душ после смерти как таковое» (*status animarum post mortem simpliciter sumptus*), т. е., надо понимать, вся обстановка потустороннего мира. Состояние душ — это их пребывание в данном круге ада, на данном уступе чистилища, в данной небесной сфере, это те муки, на которые они обречены, то блаженство, которое они вкушают. Но ведь это и сама душа, явленная перед Данте в ее вечном образе, во всей полноте ее самотождественности, во всей ее истине. Ее «состояние» — этот сосредоточенный и проявленный смысл всей прожитой ею на земле жизни.

Таков, значит, предмет вымысла. А что за ним стоит, что составляет аллегорический смысл произведения? Все то же послание сообщает нам, что им является «человек, то, как в зависимости от самого себя и своих поступков он удостоивается справедливой награды или подвергается заслуженной каре». Человек вообще, надо думать, чей путь к спасению угадывается, узнается, про-

читывается за дантовским путем через три вечных царства. Но не только: и Франческа, соблазненная вымыслом куртуазного романа, и граф Гвидо да Монтефельтро, не устоявший перед коварными посулами Бонифация VIII, и Манфред, покаявшийся в предсмертный час, и Стаций, узревший свет истины в стихах Вергилия, и Траян, чудесным образом возвращенный к жизни, чтобы уверовать в Христа и приобщиться блаженству. Наконец, сам Данте в трудном своем странствии, да и, собственно говоря, любой персонаж «Божественной Комедии», ибо главное в нем — это всегда зависимость его вечной судьбы от него самого и его поступков.

Итог, по правде говоря, несколько обескураживает. Буквальный смысл поэмы, если верить дантовской эпистоле, дан эсхатологией души — это тот уровень смысла, который, как правило, являлся приоритетным предметом анагогического толкования, высшего уровня в богословской иерархии аллегорических значений текста. Сам Данте все в той же эпистоле, давая примерное толкование стиха из псалма, анагогический его смысл усматривает в переходе души «к свободе вечной славы». Анагогический смысл, который он в «Пире» (II, 1, 6) назвал также «сверхсмыслом» (*sovrasenso*) или «духовным объяснением писания», — это то, на что нужно надеяться, т. е. это именно эсхатологическое измерение смысла. с другой стороны, аллегория, как она понимается в письме к Кан Гранде, отсылает нас с небес на землю, из эсхатологической вневременности в историческое время, к человеку, еще находящемуся в пути, еще имеющему выбор, еще на перепутье между адом и раем. А человек, зависящий от самого себя, — это ведь не что иное, как буквальный смысл истории, это предмет повествования о том, «что было». Обычно, комментируя дантовские высказывания об аллегории, указывают на то, что Данте перенес богословский принцип толкования по четырем смыслам на произведение светское, к которому применимо только толкование в двух смыслах, и тем самым выказал некоторую неортодоксальность, если не прямо впал в богохульство, как бы потребовав для своей поэмы такого же статуса, каким обладало Священное писание (см., например, комментарий И. Н. Голенищева-Кутузова к соответствующим местам «Пира» и послания к Кан Гранде). Но самое любопытное ведь не это. Самое любопытное заключается в том, что Данте незаметно меняет местами буквальный и аллегорический смысл, ставит один на место другого: буква теперь имеет дело с содер-

жанием аллегорического смысла, а аллегория — с содержанием буквального. Или, иначе говоря, предметом вымысла становится абсолютная и вечная истина, а его значением — истина частная, неполная, неустановившаяся, одним словом, историческая.

В самом этом выводе или, по крайней мере, в выводах из него нет ничего слишком неожиданного: нечто подобное дано почувствовать всякому читателю «Божественной Комедии», более озабоченному земным, чем небесным, а что касается теоретического осмысления этого чувства, то оно известно уже со времени первой, посвященной Данте книги Ауэрбаха (1929). Но если с точки зрения читателя такой вывод и не является чрезмерно парадоксальным, то поэтика, которая к нему приводит, сама ее возможность, а главное, самоощущение и самоопределение автора в рамках такой поэтики парадоксальны вне всякого сомнения.

Однажды Данте назвал себя писцом (Рай, X, 27 — в переводе М. Л. Лозинского этот термин передан описательно). Назвал однажды, но выказал многократно. Более того, можно утверждать, что позиция и поза писца, проницательно угаданные в авторе «Божественной Комедии» Мандельштамом, почти постоянны для Данте перед лицом его «материи», перед лицом явленного ему мира. Понятно, что эта позиция предполагает полное отсутствие своей воли. Писец — это перо, которым водит воля другого. Беатриче дает Данте наказ: «Для пользы мира, где добро гонимо, / Смотри на колесницу и потом / Все опиши, что взору было зримо» (Чистилище, XXXII, 103–105). Чуть позже она его повторяет: «Следи; и точно, как они звучат, / Мои слова запомни для наказа / Живым...» (Чистилище, XXXIII, 52–54). С тем же наказом к нему обращается апостол Петр: «И ты, мой сын, сойдя к земной судьбе, / Под смертным грузом, смелыми устами / Скажи о том, что я сказал тебе» (Рай, XXVII, 64–66). И даже в поэтическом соревновании проступает эта позиция: Лукан и Овидий, певцы метаморфоз, умолкнув перед чудесами седьмого рва Злых Щелей (Ад, XXV, 94–99), но ведь умолкнув не только потому, что их фантазия превзойдена, а потому, что превзойдена действительностью. Овидий *converte poetando*, а Данте «видит»: *io vidi intrar le braccia per l'ascelle...* Позиция писца — это позиция свидетеля истины, и его достоинство, первое и последнее, — точность. *Scriba Christi Lucas, qui omnia vera dicit* (Пир, II, VIII, 14).

Эта позиция, однако, не единственная. Есть в поэме еще один автор — тот, кто взывает к помощи муз и Аполлона, кто гордится

своим искусством или отчаивается в его возможностях, кто долгие годы чахнет в трудах над стихотворной строкой, кто взыскует «пенейских листьев». Это, разумеется, уже не писец: писцов лавровым венком не венчают и помощь муз им не нужна. Это поэт, и иногда он определенно оттесняет на второй план писца (как, например, в заключительных терцинах «Чистилища», где прямо говорится, что рассказом Данте правит не «материя», а «узда искусства»), а иногда выступает с ним вместе. Именно так обстоит дело в начале «Рая» (I, 26–27), где Данте обосновывает свои притязания на венчание лаврами, на высшую почесть, которой может удостоиться поэт, помощью Аполлона и одновременно «материей» своей поэмы (*che la materia e tu mi farai degno*). Венец осенит его и как поэта, и как писца.

Писец — это персонаж, ставший автором; такой же персонаж, как и путешественник по загробным царствам, только в другом временном измерении; он же, но завершивший путь и теперь оглядывающийся на него. Иными словами, поэт является автором и по отношению к персонажу в образе автора, писец — это одна из масок поэта. Все это так, но ведь путь по загробным царствам совершает не только свидетель и летописец, его совершает и поэт, и изменяется, исправляясь, не только его душа, но и его поэзия. Это изменение, среди прочего, послушно и нелицеприятно запечатлевает писец, и вместе с тем оно, это изменение, порождает такую поэзию, в которой поэт является писцом, и писец — поэтом. Образ поэта двоятся точно так же, как двоятся его предмет, истинный и вымышленный одновременно.

Соотношение в поэзии истины и вымысла, как уже отмечалось, неоднократно становилось предметом теоретической рефлексии, и два выработанных античностью решения этой проблемы оказались в высшей степени продуктивными, правда, оба — в весьма отдаленной перспективе. При этом предложенное поздними неоплатониками описание мифологии (с включенной в нее поэзией) как символического языка было по-настоящему освоено еще позже, чем аристотелевский мимесис — впервые чуть ли не романтиками. Что же касается поэзии, то в «Божественной Комедии» апория правды и лжи стала предметом художественного изображения, пожалуй, впервые. И она не только изображена, она разрешена, поскольку здесь одновременно и на равных правах присутствуют две, казалось бы, несовместимые поэтики — поэтика истины и поэтика вымысла, поскольку «Божественную Комедию» со-

вместно творят поэт и писец. Корни одной из этих поэтик уходят к библейско-христианскому представлению о «словесности», корни другой — к античному представлению о «литературе». Встреча их в одном произведении, в одном авторском «я» непредставима и невозможна, но она есть, и «Божественная Комедия», где эта встреча состоялась, завершает более чем тысячелетний процесс взаимопроникновения двух основных начал европейской культуры.

Античность в «Божественной Комедии»

Проблема, обозначенная в заглавии, не есть только проблема комментария или одного лишь комментария, она не может быть удовлетворительно разрешена с помощью филологических интерпретаций или историко-культурных разысканий. Интерпретации, и тончайшие, предложены, разыскания, и подробнейшие, проведены; никто не собирается отрицать их пользу, тем более что их итогом, разумеется, побочным, становится постепенное осознание того факта, что на этом уровне проблема в принципе не имеет решения. Иначе говоря, она не сводится к сумме частных подпроблем (таких, как «Данте и неоплатонизм», «Данте и Стаций», «Данте и античная риторика», «Данте и идея Рима»), как бы существенны они ни были сами по себе и как бы далеко ни продвинулось изучение любых, крупных и мельчайших, античных реминисценций в «Божественной Комедии». Они попросту не складываются в целое, ибо любой, сам по себе непреложный факт в момент его осмысления и постановки в более широкий ряд начинает словно бы двоиться, утрачивая если не свою непреложность, то, по крайней мере, свою самоидентичность.

Вот, например, факт из числа тех, что первыми бросаются в глаза: проводником Данте по аду и чистилищу избран Вергилий. Не библейский пророк, не христианский богослов, не святой, не ангел небесный — поэт и, к тому же, языческий. Может быть, правда, святому в ад спускаться неуместно, но ангел туда спускается: когда понадобилось сломить оборону демонов у врат Дита. Однако выводит Данте к вершине чистилища и сдает на руки Беатриче все же не кто иной, как певец Энея: как этот факт понимать? Наверное, не иначе, как свидетельство любви Данте к «Энеиде» и ее творцу, любви столь великой, что она заставляет отступить все соображения иного порядка (в том числе и авторитет самой «Энеиды»),

где не поэту, а жрице доверена аналогичная роль) и уже готова перелиться в ту любовь, что диктовала Петрарке письма, адресованные Цицерону. Все это так, любовь действительно была (чему есть множество свидетельств, которым невозможно не верить), но не только она определила выбор. В какой-то степени выбор был предreshен. В дантовской поэме Вергилий представляет разум, замкнутый в пределах своих естественных возможностей, знакомый только с той истиной, которую он сам способен открыть. Истина, даруемая откровением, ему недоступна. Это разум человечества до явления Христа. В его власти уберечь от зла (и поэтому Вергилий может вести своего подопечного сквозь адские круги) и взлелеять мечту о золотом веке (и поэтому Вергилий может довести Данте до вершины чистилища), но большего ему не дано. Поэтому никто, причастный к откровению, не может быть спутником Данте в царстве зла и в царстве искупления. Это главное ограничение, но есть и дополнительные (и также скорее концептуальные, чем эмоциональные, и более внеличные, чем индивидуальные). Почему язычник, понятно, но почему, скажем, не Аристотель? Да потому хотя бы, что Вергилий не просто певец, а певец Рима, осуществившего на земле идею справедливого жизнеустройства (доказательству чего Данте посвятил вторую книгу своей «Монархии»), и певец, одаренный пророческим даром, угадавший, пусть смутно, близкое пришествие «Сатурнова века». И таким Вергилия, что существенно, видел не только Данте, так его представляло Средневековье. Да была ли вообще, хочется спросить, у Данте при этих условиях хоть какая-то свобода выбора?

Или еще факт из того же ряда и также лежащий на поверхности — дантовский Лимб, где самое почетное место отведено античным поэтам и мудрецам. Лимб Данте не выдумал, о нем говорили теологи, начиная с Петра Ломбардского, но при этом более или менее единодушно не допускали в него язычников. Фома Аквинский, например, писал о «Лимбе праотцев», пустующем с тех пор, как жертва Христова даровала свободу библейским праведникам, и «Лимбе младенцев», предназначенном для детей, умерших до крещения. «Лимба язычников» у него нет. Нельзя сказать, что Данте, воздвигнув в первом круге ада свой «благородный замок», впал в прямую ересь: никаким догматом он на этот счет связан не был и, следовательно, его не нарушал, но некоторое своеволие, без сомнения, проявил. Вопрос опять же в том, можно ли это своеволие понимать как свидетельство своего рода предгуманизма Данте.

Или, иными словами, не берет ли начало лампада, что, возженная рукой Фичино, теплится у изображения Платона, от «семьи мудролюбивой», собранной в дантовском Лимбе? Многие примерно так этот эпизод и понимают — как компромисс. Не преступив закона, отказывающего решительно и бесповоротно язычникам в спасении, Данте нашел способ возвеличить дорогих его сердцу поэтов, мудрецов и героев. Разум еще не бунтует против закона, но чувство уже не принимает его непреложность. Это один подход и один ракурс, но он не отменяет противоположный. Да, Данте избавил Гомера и Аристотеля от мук физических, но не избавил от духовных, и это еще вопрос, какая из мук горше. Его «многочестный сонм» обречен на вечную, пусть и «безбольную» скорбь, души, его составляющие, жаждут света, но жаждут напрасно и безнадежно (и здесь Данте также отступил, но как бы в другую сторону, от учения Аквината, который отрицал у душ своего Лимба понимание того, чего они лишены, и скорбь, таким пониманием порожденную). Они наказаны и наказаны по заслугам, ибо чтили превыше всего славу и честь: только когда сотряслись врата адовы и выпустили библейских праведников, чтивших не земное, а небесное, они узнали, что есть другая слава и другая честь. Теперь они, островок света в бескрайнем море тьмы, чествуют друг друга в бесконечной и безрадостной длительности. В таком понимании это что угодно, но только не апофеоз.

Можно ли говорить об особом статусе персонажей античного мифа, истории и литературы в системе персонажей «Божественной Комедии»? Некоторые основания для этого как будто есть. Достаточно вспомнить Капанея, продолжающего свой богоборческий бунт под огненным дождем седьмого круга, Ясона, все еще исполненного бывшего величия, Брута, который корчится в пасти Люцифера, но не разжимает губ. Однако величием отмечен не только Ясон, но и Фарината, вызов божественному приговору способен бросить не только Капаней, но и Ванни Фуччи; узники ада воспроизводят в вечности свою неискупленную вину, их прежняя человеческая сущность — это нечто вроде дополнительных оков. Что же касается персонажей античной мифологии, ее богов и демонов, то, переместившись в дантовский ад, они меняются и весьма заметно. Остался в прежней должности и в прежнем образе Харон, демонически гротескная фигура уже у Вергилия, но у Миноса вырос хвост, Церберу бросают в глотку ком грязи (вместо сладкой лепешки, которую он получил в «Энеиде»),

в демонов превращены Плутос и Флегий. Превращения, ведущие к дополнительной демонизации языческих божеств, вряд ли можно считать неожиданными, но эффект этот, возникший от их переподчинения Люциферу, вторичный и частный. Он является следствием той фронтальной полемики с авторитетом книжного слова, которую ведет потусторонняя реальность первой кантики. Не дантовская поэма деформирует почерпнутый из античного эпоса факт или образ, но они сами, факты и образы, деформируются в свете дантовской поэмы. Они сохраняют самотождественность, их, так сказать, фактологическая истинность не подвергается сомнению, но они находятся вне медиации героического или высокого стиля, они выведены в глубоко чуждую им среду. С ними проделана операция, значительно более непривычная, чем та, которую претерпевали герои высокого античного мифа, попадая в руки mimoграфа, или герои христианского предания под пером ваганта. Они стали персонажами «комедии», и не случайно именно строками своей «комедии» клянется Данте (Ад, XVI, 127–128), готовя читателя к тому превращению, которое постигло Гериона, трехглавого и шестирукого гиганта, ставшего воздухоплавающим змеем.

Рассказ Улисса о его последнем и гибельном плавании — это, несомненно, один из самых сложных и дискуссионных эпизодов поэмы, связанных с темой античности. Наиболее распространенные интерпретации этого эпизода можно более или менее исчерпывающе резюмировать следующим образом: 1) в восьмой щели восьмого круга ада впервые прозвучал голос Возрождения, жажда к «постиженью новизны» — это то чувство, которое будет двигать Колумбом, Коперником, Леонардо; 2) Улисс — это воплощение интеллектуальной гордыни, своего рода новый Люцифер, попирающий в своей жажде знаний как человеческие, так и божеские законы; 3) Улисс и в своем последнем предприятии остался «лукавым советчиком», в аду карается не только «ввод коня», но и обман соратников, подвигший их на безнадежный и бессмысленный подвиг; 4) Улисс как полномочный представитель, чтобы не сказать символ, античной культуры, ее величия и ее предела.

Некоторые из этих позиций довольно трудно защитить. Улисс как представитель ренессансного героического энтузиазма — слишком явный анахронизм, Улисс как хитроумный ловец умов даже в своей героической риторике — слишком явная натяжка. Станным образом, однако, они не уничтожают друг друга, а на-

против, укрепляются именно в силу своей противоположности. Такое возможно только при условии, что они отражают, искажая, конечно, какую-то часть истины. Ближе всего к ней, по-видимому, последняя точка зрения, но и она заключает в себе, по крайней мере, одно и немаловажное противоречие. И Улисс, и благородные души Лимба посвятили свое земное поприще поискам знания и делам доблести; при этом Улисс погиб, посягнув на знание, не доступное человеку без помощи свыше, а души Лимба погибли для жизни вечной, не осмелившись шагнуть за границу, за которой их разум был бессилён. Вина их в этом или беда, нельзя решить раз и навсегда, как нельзя решить, виновен или прав Улисс, дерзнувший на подвиг выше сил человеческих, и нет ли в нем, бросившем свой корабль в от века пустынный океан, частицы сатанинской гордыни. Вступив в Лимб, Данте спрашивает Вергилия, был ли кто-нибудь из душ этого круга удостоен приобщения к свету. В сущности, это вопрос о месте дохристианской культуры в иерархии высших духовных ценностей. Хотя среди душ Лимба названы три, условно говоря, современника Данте, три мусульманина (Саладин, Авиценна и Аверроэс), и хотя в завершающем тему праведности без Христа ответе Имперского Орла говорится о человеке, родившемся «над берегом Инда» (Рай, XIX, 71), Данте волнует, прежде всего, судьба тех, «чьи песнопенья вознеслись над светом» и «семьи мудролюбивой» — поэтов и философов Греции и Рима. Как быть со знанием, если «учитель тех, кто знает», Аристотель, навсегда отлучен от высшей истины, как быть с поэзией, если «родник бездонный, откуда песни миру потекли», Вергилий, никогда не узрит высшей красоты? «Чем он виновен, что не верил он?» (Рай, XIX, 78).

Богословская теория ответ знает, и именно этот ответ слышит Данте от Имперского Орла: разум человеческий не соизмерим с божественным, он не в силах постичь законов высшей справедливости и может только верить, что справедливость — это исполнение воли Бога. И уже в следующей песни перед Данте предстает прямая иллюстрация этих слов: среди душ, чествуемых в шестом небе, он видит двух язычников, и если легенда о спасении императора Траяна была широко распространена, то легенда о спасении троянца Рифея, одного из множества маргинальных персонажей «Энеиды», — всецело плод вымысла автора «Божественной Комедии». И это не единственные язычники, изведенные им из ада: стражем Предчистилища он поставил Катона Утического, не

только язычника, но и самоубийцу, а к своему прохождению по царству искупления приурочил завершение искупительных мук для Стация.

Рассказ о римском императоре, ставшем христианином после смерти, и о троянском воине, ставшем христианином за тысячу лет до Христа, Орел предваряет парафразой известной евангельской максимы: «Царство Небесное силою берется» (Рай, XX, 94). Разумеется, речь идет не о том насилии, за которое осужден на адские муки Капаней, но усилие духа, направившее Траяна и Рифея к правде и любви, — то же, что устремило ладью Улисса за неизведанный оком. Неведение о Христе — это не проклятие, это граница; в «Божественной Комедии» она обозначена Земным Раем, вершиной Чистилища, дальше которой нет пути для Вергилия. Но граница эта преодолима: тот же Вергилий помог преодолеть ее Стацию, он был для него «как тот, кто за собой лампаду / Несет в ночи и не себе дает, / Но вслед идущим помощь и отраду» (Чист., XXIII, 67–69). Иными словами, языческая культура совместима с христианством, не противоречит ему и даже прямо к нему подводит, но чтобы слиться с ним, нужен последний и самый трудный шаг. Шаг, на который оказались способны немногие. И Греция, и Рим в изобилии производили на свет титанов духа, но их титанический порыв либо устремлял их, как Улисса, к запретным границам, либо ослабевал и сходил на нет перед границей, за которой лежит познание высшей истины. Это случай Вергилия и всех прочих мудрецов и поэтов Лимба. И в этом недостатке дерзновения — их трагическая вина.

Величие духа и путь к неизведанному связаны между собою всегда — одного нет без другого. Величие, однако, должно умеряться смиренномудрием, об этом «Божественная Комедия» не устает напоминать, но сложность в том, что дерзновение со смирением сочетается плохо и подвиг Улисса потому и подвиг, что он «безумный». Нельзя выходить за пределы, установленные свыше, но без выхода за пределы нет подвига. Во всяком случае, два эти образа античности, образ, заданный Лимбом, и образ, заданный «шальным полетом», хотя оба определены формулой рокового препятствия, не полностью смыкаются, тогда как прочтение в этом ключе эпизода с Улиссом начинает раскрывать имплицитно заложенное в нем самоотрицание (и «полет» Улисса выступает тогда как более тонкий вариант богоборчества Капанея). Вообще две из интерпретаций, перечисленных выше (вторая и четвертая), каким-

то неявным образом связаны друг с другом; полное развертывание логических возможностей одного подхода неминуемо подводит к другому, ему противоположному: они образуют своего рода систему. Важно подчеркнуть, что смысловая стереоскопия эпизода не есть только сумма его исторически сложившихся рецепций: смысловая двойственность заложена в нем изначально и поэтому окончательная и однозначная оценка подвига Улисса в принципе невозможна. Нельзя отрицать того, что пафос самоотреченного стремления к познанию, которым проникнута речь Улисса, близок идеалу самого Данте и представлен как универсальная ценность. Но нельзя не замечать вместе с тем, что призыв в этом эпизоде звучит одновременно с предостережением.

Противоречия смысла и оценки, которые встречаются в «Божественной Комедии», были замечены давно. Наиболее простое, хотя и не самое убедительное их решение, восходящее еще к романтической критике и особенно популярное в советском дантоведении на определенном его этапе, заключается в ссылке на переходность дантовского творчества: Данте стоит на границе двух культурных эпох, в нем уже родился гуманист, но еще не умер теолог. Другое объяснение, доминирующее под тем или иным видом в дантоведении новом и новейшем, оперирует презумпцией высшей и всеобъемлющей рациональности поэмы, в свете которой все противоречия выступают либо как мнимые, либо как преодолимые и преодолеваемые. Я не буду ни спорить с этими объяснениями, ни предлагать свое, поскольку речь, на мой взгляд, идет в данном случае не о противоречиях как таковых, а об опорных элементах всей художественной конструкции поэмы.

Средневековое сознание, как известно, неисторично, и самым монументальным памятником его равнодушия к истории является именно «Божественная Комедия», где в едином повествовательном моменте сходятся прошлое, настоящее и будущее. Мир внешний изображен с подавляющей полнотой, и достижима эта полнота лишь при условии редукции времени. Но «Божественная Комедия» — это и образ мира внутреннего, и изображен этот мир может быть только в ракурсе времени. Данте-персонаж поэмы отчетливо отделен от Данте, ее автора, и главное, что их разделяет, — это рубеж духовного перелома и нравственного очищения. Дистанция, их разделившая, измеряется временем пути по загробным царствам, временем, не только насыщенным событиями и смыслом, но и структурированным именно в плане духовного ста-

новления и изменения. Средневековое, открывшееся «Исповедью» Августина, знает, что такое история души, это единственный вид истории, в котором оно исторично. Эта история в «Божественной Комедии» развернута вовне, путь к истине и к самому себе Данте-персонаж преодолевает в ходе познания мира и человека, явленных ему в образе трех загробных царств и их вечных насельников. Он обращает к ним вопросы и получает ответы; вопросы, в конечном счете, обращены к себе, но ответы больше вопросов и услышавший их становится хоть немного, но другим. Каждый ответ приближает Данте к самому себе, но преображенному историей его духовного роста. Каждый вопрос, обращенный к «другому», расторгает его загробную немоту и разрушает его смысловую самососредоточенность. И «другой», поневоле вовлеченный в диалог, вовлекается и в историю Данте, сам становится историей, утрачивая тем самым свою вечную самотождественность, раскрывая перспективу уходящих в глубину и постоянно обновляющихся смыслов. Эта стереоскопия смысла возникает как при встрече с Улиссом, так и при встрече с Франческой; она возникает всякий раз, когда история «другого» обнаруживает сходство с историей Данте: когда в ней есть преодоленный или оказавшийся непосильным рубеж. Она возникает и при встрече с античностью, оставшейся по ту сторону рубежа откровения.

«Божественная Комедия» в «Мастере и Маргарите»

В романе Булгакова память о «Божественной Комедии» проявляется совсем не так, как, к примеру, реминисценции из гетевского «Фауста» — выведенные на поверхность, легко узнаваемые и иногда выступающие в виде прямой цитаты. Связь с «Божественной Комедией» возникает словно помимо сознательного замысла и авторской воли, в той глубинной сфере, которую вслед за М. М. Бахтиным можно было бы назвать жанровой памятью, если было бы возможно установить хоть какую-то жанровую преемственность между «Комедией» Данте и романом Булгакова. Дантовские мотивы романа имеют прямое отношение к его структуре, и все аналогии, которые, будучи взяты сами по себе, могут показаться надуманными и произвольными, получают точку опоры в принципиальном единообразии одного, но во многом определяющего элемента структуры — пространственно-временной организации произведения.

Дантово путешествие по загробным царствам помещено, как хорошо известно, в точно фиксированном и богатом легендарными, ритуальными, историческими и метаисторическими коннотациями моменте времени. Оно происходит в Страстную и Пасхальную неделю 1300 года. Та и другая датировка — и в историческом времени, и в годовом кругу — соотносят события поэмы с евангельской эпохой: первая — с юбилеем Рождества (поскольку это год первого объявленного римским престолом великого юбилея), вторая — с годовщиной смерти Христа и его воскресения. Более того, дантовский путь воспроизводит, сохраняя его временную приуроченность, основной сюжет главного христианского праздника и его новозаветного прототипа: в Страстную Пятницу Данте начинает свой спуск в царство вечной смерти, утром Пасхи выходит на поверхность южного полушария, как бы воскресая к новой жизни. Он повторяет путь Христа: его смерть, сошествие в преисподнюю (сюжет апокрифический, но весьма популярный) и воскресение (а затем и вознесение), и тем самым личные искупление и очищение приобретают всечеловеческий и космический смысл.

В «Мастере и Маргарите» мы встречаемся с той же динамикой временных планов и с тем же исходным временным ориентиром, правда, в данном случае ограниченным одним днем — днем суда и казни (что в литургическом времени соответствует Страстной Пятнице). Действие московских глав, судя по всему, также приходится на Страстную неделю. Прямых датировок в романе нет, но есть ряд косвенных, которые позволяют датировать время действия 1929 годом — православная Пасха в этом году праздновалась 5 мая. Правда, в любом случае полная синхронизация двух планов романа и невозможна (у двух сюжетов разная продолжительность: в Москве — трое суток, в Ершалаиме — сутки), и, видимо, нежелательна. Расхождения во времени для поэтики «Мастера и Маргариты» не менее существенны, чем схождения: первые подчеркиваются в начале, вторые — в конце. Первый фрагмент истории Иешуа Га-Ноцри заканчивается в 10 часов утра, а на Патриарших, где сидят слушатели Воланда, наступает вечер. Перед рассветом в ночь с четверга на пятницу Иван засыпает в лечебнице и ему снится казнь на Лысой горе — здесь тот же полусуточный интервал (середина ночи в Москве — середина дня в Ершалаиме). И лишь с последним включением евангельской темы время двух сюжетов синхронизируется, причем не только суточное, но и недельное: встречает рассвет 15 нисана Понтий

Пилат, встречает рассвет Маргарита, бодрствующая над воскрешенным романом Мастера, — в обеих сюжетных линиях это рассвет субботы. Достигнутая под конец синхронизация расторгнута уже не будет: рассвет следующего, воскресного дня герои двух линий романа встречаются вместе — и для Пилата, и для Мастера с Маргаритой это воскресенье вечное (а во времени Нового Завета, присутствующем за текстом, именно в этот день недели и именно перед рассветом происходит воскресение Христа).

Евангельская история предстает в «Мастере и Маргарите» в виде сжатом и свернутом: только суд, казнь и возмездие предателю. Глухо говорится о проповеди Иешуа, а от событий последней недели остается лишь предательство Иуды, к тому же, передатированное. Исчез торжественный въезд в Иерусалим («У меня и осла-то никакого нет, игемон», — говорит Иешуа), не осталось и следа от Тайной вечери — она уничтожена переносом ареста с четверга на среду. Никакого, разумеется, воскресения на третий день. Исчезли, соответственно, и все мотивы, связанные с этими евангельскими событиями — искупления, добровольной жертвы, победы над смертью. Однако все они всплывают в московских эпизодах романа, которые словно компенсируют лаконизм трех евангельских глав. Искупают свою вину Пилат и Фрида, приходят через страдание к искуплению Мастер, Маргарита, Иван Бездомный. Воскресает погибший в огне роман Мастера, воскресают через смерть к новой жизни главные герои романа. Евангельская парадигма, в поэме Данте скрытая в подтексте, в романе Булгакова выходит на поверхность и становится самостоятельным сюжетом. Но на самом деле свою «внеположность» она сохраняет и у Булгакова, продолжая служить своего рода моделью как для собственно евангельских глав романа, так и для московской Страстной недели. Иначе говоря, принцип двуплановости сохраняет и в «Мастере и Маргарите» свое структурообразующее значение.

Поэтика «Божественной Комедии» основана на парадоксальном сочетании истины и лжи. Роема sacro — так Данте в третьей кантике называет свое произведение. Поэма — значит, нечто мнимое, лишь знаменующее истину в ложных образах. Священная — значит, истинная в высочайшей степени, не ложная ни одним своим словом. Трудный союз, как труден и неудобен союз двух Данте: создателя поэмы, сотворяющего ее как ложь, и героя поэмы, переживающего в ней сакральный опыт, опыт искупления, покаяния, озарения. Как сам Данте раздвоен между автором и героем, также

двоится и его авторство. С одной стороны, это поэт, гордый своим мастерством или смиренно сознающий его пределы, призывающий в помощь муз и Феба, отделявающий строки и строфы, взыскующий высших поэтических почестей — лаврового венца. С другой стороны, это хронист или, как он сам себя называет, писец (*scriba*), и это не иное слово для обозначение поэтического труда, это другое авторство, его самоотрицание. Писец не творит, а запечатлевает, он не создатель, а свидетель, перо его не свободно, и ему нет надобности взывать к музам. Это как бы персонаж, ставший автором.

В связи с этим стоит обратить внимание на особый статус евангельских эпизодов в «Мастере и Маргарите». Каждому из трех придано разное обоснование: первый («суд») — рассказ очевидца, второй («казнь») — сновидение, третий («убийство Иуды») — роман. Степень истинности всех трех эпизодов совершенно равновелика, но формы их презентации, последовательность этих форм, перемены, видимо, не подлежат. То, что было историей (рассказ Воланда), становится памятью (сон Ивана) и закрепляется в слове (роман Мастера). Автор этого романа не имеет имени и не называет себя писателем, прозвище, данное ему Маргаритой, — это не оценка (как не было оценки в имени писца, взятом Данте), а также своего рода отрицание авторства. Может ли считаться писателем тот, кто «сочинял то, чего никогда не видал, но о чем наверно знал, что оно было»? Есть ли место вымыслу там, где угадано все? («О, как я угадал! О, как я все угадал!») То, что создано Мастером, более реально, чем сама реальность, более истинно, чем истина, — настолько реально и настолько истинно, что никакой огонь это уничтожить не может. Но вот мастер встречается с героем своего романа, «выдуманным» им героем, как сказано здесь, «созданным» героем, как повторено чуть позже, и назван Воландом романтическим и даже трижды романтическим мастером. Ничего романтического в придуманной им истории нет, романтична, следовательно, лишь мощь его вымысла, который потому только и может совпасть с истиной, что является вымыслом как таковым, вымыслом в высочайшей степени, дважды и трижды вымыслом.

В начале XXV песни «Рая» читаем:

Коль в некий день поэмою священной,
Отмеченной и небом, землей,
Так что я долго чах, в трудах согбенный,
Смирится гнев, пресекший доступ мой

К родной овчарне, где я спал ягненком,
Немил волкам, смутившим в ней покой, —
В ином руне, в ином величьи звонком
Вернусь, поэт, и осенюсь венцом
Там, где крещение принимал ребенком;
Затем что в веру, души пред Творцом
Являющую, там я облачился
И за нее благословлен Петром.

Данте верит, что вернется в милую и жестокую Флоренцию: порукой ему в том его поэма, которой смирится неправый гнев его сограждан; но и благословение, данное ему верховным апостолом на небе неподвижных звезд, такая же непреложная порука. Что здесь ложь и что истина? Истина многолетнего поэтического труда и ложь поэтического вымысла равны в судьбе поэта, запоры с ворот Флоренции должны пасть и перед искусным слагателем рифм, и перед собеседником Петра.

Сюжет «Божественной Комедии», если ограничиться его буквальным уровнем, забыв на время о всех символических и аллегорических значениях, составляет история личного спасения. Автор и герой поэмы потерялся в «сумрачном лесу» философских и человеческих заблуждений. Чтобы избежать духовной гибели, требуется сверхъестественная помощь и трудный путь интеллектуального и нравственного очищения. Подательницей этой помощи и вождем на этом пути выступает властительница дум Данте в юные его годы и вдохновительница его первых стихов — та, от которой он отрекся затем и о которой забыл в гордыне суетного умствования.

Легко заметить, что в основе одной из главных сюжетных линий «Мастера и Маргариты» лежит та же модель. Вначале — нерасторжимый и радостный союз любви и творчества, где возлюбленная является в образе музы («она сулила славу, она подгоняла его и вот тут-то стала называть Мастером»). Это — этап «Новой жизни». Затем расставание и душевный кризис, приведший героя на край гибели, — с идущей здесь, но недоговоренно и глухо, темой вины и отступничества. И, наконец, обращение возлюбленной за помощью к высшим и сверхъестественным силам. Заслуживает, по крайней мере, упоминания тот факт, что Маргарита входит в сделку с посланцем дьявола (сцена в Александровском саду) в пятницу в три часа дня (час устанавливается по времени похо-

рон Берлиоза), т.е. в день и в час смерти Христа. В тот же день и в тот же час в «Божественной Комедии» происходило обращение Марии к Лючии, последней к Беатриче и Беатриче к Вергилию, после чего тот поспешил на помощь Данте, изнемогавшему под натиском трех чудовищ (правда, Данте ошибочно полагал, что смерть Христа наступила в полдень, и поэтому именно полуднем датировал заступничество Беатриче, но эта его ошибка смысла аналогии не меняет).

Разумеется, почти для всех составляющих данной парадигмы имеются и иные литературные прецеденты, в том числе и в творчестве самого Булгакова. Но в совокупности они складываются во вполне твердо очерченную «дантовскую» ситуацию, которая к тому же и развивается по дантовской модели. Во всяком случае, «сошествие в ад» в «Мастере и Маргарите» определенно присутствует, только совершает его в отличие от «Божественной Комедии» не герой, а героиня, и она же, подобно Данте, подвергается различным очистительным и посвяtitельным ритуалам (омовение в реке, купание в крови и пр.). Пребывание в аду, как в «Комедии», длится с пятницы по субботу, причем в низшей точке нисхождения, опять же как у Данте, со временем происходят странные изменения (остановившаяся полночь). Вечером в субботу начинается исход из преисподней, а воскресным пасхальным утром Данте выходит к звездам южного полушария, к подножия горы Чистилища, тогда как Мастер с Маргаритой обретают вечный покой в булгаковском Лимбе, царстве не света, но покоя.

