

Л. Пинский

„Божественная комедия“ Данте

Данте стоит на рубеже двух эпох: конца феодального средневековья и начала капиталистической эры. «Божественная комедия» может быть понята поэтому только в свете конкретно-исторического периода. И если ее значение перерастает рамки определенного узкого периода, то это потому, что именно тогда завязывается узел тех противоречий, всемирно историческая значимость которых остается в известной степени еще в силе и по сей день. «Божественная комедия» — зеркало этих противоречий. В самом деле, с одной стороны, трезвое сознание кризиса феодализма, безвозвратного ухода «золотого века» Каччьявиды, сознание не только торжества враждебного класса буржуазии, но и перерождения своего сословия; с другой стороны проповедь возрождения священной римской империи на какой-то идеальной нигде не существовавшей основе, проповедь натурально-феодального порядка вещей эпохи его расцвета, т. е. самая реакционная и уже для того времени дискредитированная утопия; с одной стороны беспощадная критика папской курии, самое резкое восставание против непогрешимых для средневекового человека авторитетов, язвительные инвективы и филиппики направленные против Рима, предвосхищающие весь пыл реформаторов XVI века; с другой стороны, наиболее правоверное, более папистское чем у самого папы прославление католичества и папской власти, когда поэт воспринимает унижение негодного папы со стороны короля, как второе распятие христа; с одной стороны, один из тех великих треченистов, учитель Петрарки, Боккачио, Микеля Анджело и Галлилея, мотивы раннего гуманизма, с другой стороны полный уход в прошлое, проповедь примата веры над разумом, ортодоксальный ученик Фомы Аквинского, Дамиана, Августина, Ансельма Кентерберийского и других основоположников средневековой сколастики; наконец, с одной стороны изумительная по своей политической насыщенности, агитационной силе и злободневной окраске насквозь партийная поэма, продукт страстной политической борьбы нового.

времени, — с другой стороны абстрактный жанр средневекового религиозного видения с его аскетическим уходом от «временных страстей», от «земной суеты» в область религиозного, вечного, потустороннего.

Эти главные противоречия политического, религиозного, научного и эстетического планов «Комедии», на базе которых возникают все те частные противоречия поэтического стиля, о которых речь будет идти дальше, вытекают из основного противоречия творчества Данте, как «одновременно являющегося последним поэтом средних веков и первым поэтом нового времени»

I

Италия раньше других стран Европы вышла на путь капиталистического развития. Она была «первой капиталистическойнацией». На развалинах каролингской империи возникают итальянские города. Их возвышение начинается еще с конца IX века. Значение их увеличивается в связи с отдаленностью центра империи, распрыми из за трона, борьбы между императором и папой за светскую власть, набегами сарацин и венгров, когда городам приходилось часто своими собственными силами отстаивать свою свободу. К началу XII века большая часть ломбардских городов уже имела свободу. Начинается героическая борьба с империей (Фридрихом I Барбароссой), которая заканчивается победой городов и образованием ломбардского союза (1183 г.). В средней Италии возвышение городов началось позже, но зато достигло большого расцвета. Флоренция становится одним из центров итальянской торговли. Здесь же расцветает мануфактура. Высокой степени развития достигает и ростовщический капитал. В городе идет процесс дифференциации трудящихся масс.

Развитие менового хозяйства оказывается и на деревне. Борьба городов с баронами закончилась в первом десятилетии XIII века переселением феодалов вокруг Флоренции в город. Аристократия капитализируется или деградирует. Барщина и продуктовая рента, характерные для натурального хозяйства средневекового феодализма, заменяется денежной рентой. Ростовщический капитал опутывает феодальное хозяйство и если в «средние века деревня эксплуатировала город» (Маркс), то в это время наблюдается обратный процесс: положение крестьянской массы под двойным прессом возросших феодальных повинностей и ростовщического капитала ухудшается по сравнению с эпохой расцвета

феодализма, когда «рента продуктами не исчерпывала всего избыточного времени» и у производителя было больше простора» (Маркс). Полным ходом развивается «предистория капитализма», как процесс отделения «производителя от средств производства» (Маркс). Закон 1289 года разрешает во Флоренции освобождение и выкуп крестьян с обязательным оставлением земли помещику.

На основе этих экономических перемен происходит социальная борьба второй половины XIII века между гвельфами и гибеллинами, высший подъем которой относится к 1293 году («Установление справедливости»), когда дворяне лишены были избирательных прав и почти объявлены вне закона. В этой прелюдии к буржуазным революциям XVI—XVIII вв. уже обнаружились симптоматичные для каждой буржуазной революции противоречия. Разоряющиеся народные низы выдвигали в ходе борьбы требования, которые не могли быть разрешены буржуазной революцией. Франциск Наваррский поднял в 1305 году восстание в Пьемонте, выдвинувши лозунг имущественного равенства в духе будущих левеллеров.

Буржуазия под влиянием крайних требований *popolo minuto* (необъединенные в цеха бедные ремесленники, рабочие и прочий «толпий народ») идет на понятную и блокирует с умеренными дворянами, которые приспособляются к новому порядку вещей. Феодализм пережигает кризис не только из-за роста значения буржуазии, но из-за перерождения дворянства. Этот момент особенно важен для понимания Данте. Отныне борьба между гибеллинами и гвельфами и, после раскола последних, между «черными», приверженцами папы, и их противниками, «белыми», отражает, по сути, интересы разных групп флорентийской биржи и буржуазно-дворянского капитала.

В эпоху Данте были гибеллинские города (Милан, Верона, Пистойя, Пиза, Ареццо), как и целый ряд аристократических родов ряльных гвельфов. Переходы от одной партии в другую были систематическим явлением. Вот почему неверно расшифровывать (по крайней мере, когда речь идет об эпохе Данте) гибеллины-феодалы, гвельфы-буржуазия*.

В борьбу втягивались, понятно и широкие народные массы. Но здесь они были не больше как слепым орудием в руках разных группировок дворянства и *popolo grasso*

*). Этот вопрос освещен в книге Дживеегова о Данте. М. 1933 (Серия „Жизнь замечательных людей“).

(«жирный народ»). Подлинные интересы низов нашли себе отражение только в разных еретических сектах, которые быстро распространяются к тому времени во всей Европе и особенно на юге (Прованс, Италия). О том, что социальные движения народных масс в это время выступают в виде ересей, пишет еще Энгельс в «Крестьянской войне в Германии».

Говоря о еретиках, нужно помнить следующее. Во-первых, ереси часто носили явно выраженный классовый характер. Они более или менее локализировались в определенных социальных группировках. Среди более зажиточных кругов буржуазии и особенно аристократии с их гедонистическим мироощущением господствовало эпикурейство, предвосхищавшее из строение патрицианских групп общества эпохи Ренессанса, вплоть до XVIII века с его рококо. Альбигойцы и вальденсы отражали общие интересы низов, стоявших за более демократическую церковь, подготавливая таким образом движение реформации в XVI—XVII в.в. Наконец, ряд сект (крайние альбигойцы, апостольские братья) с их коммунистическими и уравнительскими тенденциями выражали требования плебейских низов. В XIV веке с ними перекликаются Гильом Каль, Джон Бол и Тейлор, движение которых однако уже далеко перерастет тесные рамки ересей. Таким образом ереси XIII века — историческая форма выражения политической мысли. Во-вторых, каковы бы ни были исторические корни ересей (дуализм восточных религий, манихейство, богумильство и т. д.), ереси XIII века приобретают особое конкретно историческое значение в связи с кризисом феодализма в верхах и низах, знаменуют собою конец средневекового феодализма и начало предистории идеологии капиталистической эры. В-третьих, ереси являются причиной и следствием обостренного интереса к религиозным вопросам, которые в XIII веке выходят за пределы клира. Везде в Италии проповедывалось близкое наступление третьего века, века святого духа, восстановление якобы первобытного христианства. Повсюду в это время ходили нищенствующие монахи, предсказывая близость страшного суда, призываю ще покаянию, распевая священные гимны. Экзальтация достигает временами крайней степени напряженности. Возникает ряд орденов, в которые вступают сразу сотнями, тысячами (например, орден терциариев). Монахи проповедники забирают часто власть в городах, контролируя мирские дела и, наоборот, миряне захватывают в свои руки клирос. Стирается часто грань между церковью и площадью, на которой целый день народ слушает проповедников. К 1260

году достигает массового своего развития движение фагеллантов, охватившее всю верхнюю Италию. Целые толпы народа, одетые в мешки, с веревками в руках, ходили по улицам Умбрии, Перуджии и Рима, подвергая себя истязанию и призывая к этому население. Даже движение Савонароллы в XV веке не принесло таких размеров, оставаясь явлением более местным.

Массовые религиозные движения не всегда принимали формы ересей, хотя так или иначе стояли близко к ним. Наиболее распространенную (и умеренную) ересь францисканцев, возникшую в середине XIII века, церковь вынуждена была канонизировать, чтобы прибрать ее к рукам. В это же время организовывается орден доминиканцев, основным назначением которого была борьба (вначале по преимуществу теоретическая) с ересями, впоследствии отличавшийся в делах инквизиции. Таким образом, в ответ на это движение пробует перестраиваться и сама официальная церковь — явление, которое повторяется в эпоху реформации, вызвавшей католическую реакцию.

Следует отметить, что к началу XIV века, когда создавалась «Божественная Комедия», религиозный экстаз пошел на спад, но все же резонанс его еще был довольно значительным. Еще в 1303 году (т. е., когда Данте уже был в изгнании, возможно, писались первые песни «Ада») Флоренция наблюдала пантомиму на воде, изображавшую «адские» сцены, муки грешников, терзаемых чертами и «души», погруженные в пловучие барки. Зрителей было на мосту так много, что деревянный мост обрушился под их тяжестью и многие «в этот день получили вести с того света, гораздо большие верные, чем они желали» (Оветт).

Естественно поэтому, что художественное creation, которое должно было поставить с максимальной глубиной и широтой основные проблемы этой эпохи, приняло форму религиозно-дидактического видения.

Самый жанр «Божественной Комедии», поэтому, явление, глубоко исторически закономерное для своей эпохи (помимо того, что это синтез религиозной средневековой культуры в целом) и требует внимательного к себе подхода.

II

«В каком стиле написана эта поэма?» — спрашивает Вольтер в своей статье в «Энциклопедии» о Данте. «В комическом стиле? Нет. Значит в героическом? Тоже нет. В каком же вкусе эта поэма? В странном вкусе».

Это отношение к жанру «Божественный Комедии» харак-

терно для многих писавших о «Данте», как из скептически настроенного к Данте лагеря (к которым относится Вольтер, на вкусах которого оказывается пренебрежительное отношение к Данте в эпоху классицизма), так и из среды восторженных дантологов. Для них «Комедия» — несравнимый ни с чем уникум. Для Шеллинга, например, она «не принадлежит ни к одному из видов поэзии и не скомпанована из всех их, являясь совершенно своеобразным, как бы органическим сочетанием, которое не может быть результатом произвольного приема; словом, это абсолютный индивидуум, не похожий ни на кого, кроме себя самого». Бегеле также находит, что «это не драма, не эпос (ибо в самых предметах изложения нет последовательности), не дидактическая поэма, так как всем своим складом она далеко выходит за пределы дидактики; она составляет свой особый род».

Это недоуменное восхищение объясняется тем, что эстетика подарила к Данте с нормами школьной поэтики, как известно, разработанной на классицистических образцах. Но в рамки этой поэтики уже не втиснешь ни одной лиро-эпической поэмы Байрона. Тем более она не подходит для «Божественной комедии», так как «ни древность, ни новое время не создали ничего подобного ей» (Ламени). Наоборот, Шелли вполне правильно подчеркивает сугубо-эпический характер «Комедии»: «Гомер был первым, Данте вторым эпическим поэтом, творение которого представляет ясную и понятную связь с познаниями, чувствами и религией того века, когда он жил, и с веками последующими». С точки зрения таких требований Шелли вполне последовательно готов взять под сомнение эпический (в смысле эпопей, а не поэмы) жанр таких произведений, как «Освобожденный Иерусалим», «Неистовый Ролланд», «Генриада», «Лузиады», несмотря на наличие в них национального героя, последовательности изложения в предметах и т. д. У Шелли более глубокое (по существу, а не формально), хотя и романтически тенденциозное понимание жанра творения Данте. И эта созвучность Данте романтику Шелли не случайна. Еще Белинский отмечает Данте, как «первого романтика».

Жанр видения с морально-аскетическим назначением уходит своими корнями глубоко в средневековье и даже в первые века христианства. Еще до V века появились видения апостола Павла (на него намекает Данте во второй песне «Ада», апостола Иоанна, страдания св. Пренетуи, видение Карпа, видение св. Сатура, видение св. Христины, не говоря уже об отдельных житиях и евангелиях (житие св. Григория чудотворца, евангелие Никодима), использовавших жанр видения.

В эпоху, предшествующую Данте XI—XIII вв., жанр видения особенно расцветает. В это время появляется видение св. Павла, «восхищенного на третье небо» (XI век). Оно переводится на французский, провансальский и итальянский языки. Затем появляются плавание св. Брандана, Чистилище св. Патрикия, видение Тундала, видение Фра Альберико. Последние два по своему содержанию наиболее близки к «Комедии». Все эти описания имели большое распространение, о чем свидетельствует большое количество дошедших до нас редакций. Мы здесь находим почти всю ту «фактуру», использованную впоследствии Данте: огненные и кровавые реки, ледяные озера, в которых плавают грешники, черти и змеи, терзающие их, узкие проходы, по которым грешники не могут идти и т. д. Наоборот в раю — золотые деревья, сады, поющие хоры и т. д. Целый ряд приемов развито впоследствии в «Комедии»: градация грехов, использование мифологического аксессуара, ангелы-рожатые и т. п.

Эта литература видений важна не столько непосредственным влиянием того или другого образца — и споры о том, видение ли Тундала или видение Альберико повлияло больше на Данте, мало интересны и бесплодны — как указанием на определенную линию, к которой примкнул поэт, и на те традиции, которые он предпочитает. Поэтому не меньший интерес, чем литература собственно видений, представляет итальянская религиозная лирика XIII века: Джакопоне, Барсегапе, Бонвесин и другие. Эта литература сознательно себя противопоставляет куртуазной литературе трубадуров, труберов и миннезингеров, к которой она относится презрительно, как к «выдумкам» (Барсегапе), «побасенкам музыкантов» (Фра Джакопоне).

«Божественная Комедия» не только своим языком, но и жанром своим в целом ощущалась современниками, как произведение, предназначенное и для пополанских масс, для низов, и на них рассчитанное и какой-то стороной с ними связанное. В этом отношении примечательно письмо полученное Данте за год или два до смерти от некоего Джиованни дела Вирджилио из Болонской студии. В этом письме автор, восхищаясь талантом Данте, упрекает его не только за язык, презренный aogreouн, и за темы, отнюдь не классические и недостойные ученика Виргилия. Он предсказывает Данте участь его создания: образованные круги его не будут читать, а народ будет выкрикивать на площадях его стихи, далеко не всегда постигая их тонкости. То ли дело, добавляет автор письма, если бы поэт разрабаты-

был юронические сюжеты, вроде войны Кана Великого против Надун, экспедиции Генриха VII, войны Угуччо и другое в этом роде.

Таким образом, в эпоху Данте, в Преренессанс, промчалась та борьба между двумя линиями, плебейской и патрицианской, которая проходит через всю литературу эпохи Возрождения.

Данте, впрочем, скорее преодолевает это противоречие литературных стилей своего времени, чем просто становится на сторону одной из них. Две линии, из которых одна представлена своеобразнейшей в высшей степени красочной фигурой Фра Джакопоне и другими представителями религиозной лирики (*lauda*), среди которых более умеренным был Гвидтоне, «невежественно плебейский» (Данте), а другая идет от куртуазной поэзии провансальцев через сицилийскую школу к Гвиниделли и достигает своей вершины в философско-аристократической и ученой лирике Гвидо Кавальканти, однажды сходится в «Божественной Комедии», чтобы потом разойтись вновь на долгие века. Это линия аскетическая, средневеково-патриархальная, в своих корнях наполовину плебейская, и линия буржуазно-патрицианская гедонистических и приспособляющихся к новому порядку вещей феодальных верхов. Данте, в основном предпочитая первую, поднимает ее на уровень «высокой» поэзии, пользуясь рядом достижений последней (философичность в трактовке темы, многогранность образов и композиций, обработанный в «новом сладостном стиле» язык, мастерство версификации). Можно было бы показать как Данте пришел к такому синтезу на новой основе. Пребывание его в школе Кавальканти носило временный характер и уже средние сонеты «Новой жизни» (например, сонет начинающийся словами: «Столь благородна, столь скромна бывает») отмечены приближением к народной поэзии (правда, все это еще очень далеко от «Ада»), но в задачи данной работы не входит анализ поэтического пути Данте.

От поэтов «сладостного» стиля и куртуазной поэзии Данте прежде всего глубоко отличает подчеркнуто антиэстетский характер показа действительности (особенно в «Аду», но так же и в ряде сцен других частей поэмы). Тираны плавают в кровавом потоке (песнь XII), гарпии разрывают тело самоубийц (XIII), лягушки погружены в зловонную жидкость (XVIII), симонисты стоят головой вниз в отвратительных клоаках (XX), змеи ежат воров, сливаются с ними в одно существо и затем раздваиваются (XXV), алхимики покрыты отвратительными язвами (XXIX), Уго-

лино жадно грызет голову Руджиери (XXXIII) и т. д. — это то, что Гёте называл «отвратительным величием» Данте. Такие сцены по трагической мотивировке и отчасти плебейской ориентации напоминают финалы шекспировских трагедий с их неизменными горами трупов. Но предшественниками Данте и тут являются мастера плебейски религиозной лирики XIII столетия. У Джаконопе наблюдается интерес к отталкивающему и безобразному с явно аскетической установкой отвлечения от земной суеты, изображение разлагающихся трупов, вонючих, пожираемых червями, бесносых голых черепов, обрисовка родов новорожденных со всеми антиэстетическими подробностями. У Бонвесина предполагаются изображения госпиталей с описанием омерзительных уродств и болезней при той же церковной разоблачительной установке. Но все это для Данте было только сырьем материалом и от «натуралистических» описаний предшественников его отличает глубокая идеальная насыщенность, символическая многоплановость образа, композиционная упорядоченность. Только под его руками «отвратительное» становится «великим».

Смешение трагического с комическим, величественной оравии с шутовской буффонадой, другая характерная особенность жанра «Комедии», так же существенна для религиозного видения. Смехоторных положений особенно много в XXI и XXII песнях «Ада». Бесы, которые перепрыгивают с гор на горы, цепляются грешникам когтями в пятки, поднимая несчастного на вилы; свора чертей, которая падающая с баграми на Виргилия; Данте, спрятавшийся за скалами, который потом подходит весь дрожа от испуга (с злободневно колким сравнением автора: «дрожали так защитники Капроны»), грешники, которые жарятся в смоле, подпрыгивая

Точь-в-точь по берегу лягушки, — тело
В воде сокрывают с лапами и грудь, —
Лишь рыльце выставляет вверх несмело,
Выглядывают души там; но чуть
Засыпят демонов — минутой тою

Стремятся в книяток они спрыгнуть («Ад» XXII).

Черти гоняются за грешниками и затем ввязываются в драку между собой, причем падают в кипящую смолу, откуда их, полуиспеченные от огня, вынимают товарищи и т. д. Весь этот грубоватый юмор сочетается в поэме с глубоко трагическими сценами о Франческе, Фаринате или Уголино. Это вполне естественное в религиозной поэме

стремление позабавиться над грешниками и бесовской суброй проявляется уже у Фра Джакомино, у которого «Вельзевул натыкает грешников на кол, обливает их уксусом, солью, ядом и желчью и жарит, как добрую свинью»; потом жаркое приносят Люциферу, но этот находит, что оно недостаточно прожарено и отсыпает его обратно в адскую кухню (Гаспари). Эти сцены из «Комедии» должны были бы быть особенно популярны в народе и комичные искусственные имена чертей Либикоха («Сладострастное желание»), Малакода («Рвущей волосы»), Барбариччие («Цепистая борода») и т. п. вошли на некоторое время в обиход. И такая особенность жанра поэмы сближает ее с народным театром конца средневековья, с позднейшими мистериями, где сурово религиозное содержание основных сцен сочетается с грубовато комичным фарсом и интермедией, из которых затем вырастает реалистический театр нового времени.

Явно проповеднический тон поэмы обнаруживает Петра кончает громовую филиппику против испорченных на обращением к поэту:

И ты мой сын, вернувшись в мир живым,
Не скрой того, чего мы не тайм (Рай, XXVII).
Открой уста и, вняв сему глаголу,

Не довольствуясь многочисленными указаниями в самом тексте на характер своей поэмы, Данте подчеркивает его и в послании к Кану Гранде: «целью всей поэмы было вывести людей, поскольку они принадлежат к земной жизни, из их несчастного положения и указать им путь к блаженству».

В связи с таким характером жанра стоит та его особенность, которую можно определить как вторжение личного субъективного элемента в объективное эпическое повествование. Начиная с первого стиха, рассказ ведется от первого лица. Но этого мало. Личность поэта никогда не теряется даже за выводимыми образами и настойчиво выдвигается на первый план. Едва только Франческа кончает свою немногословную и грустную повесть, как автор спешит сообщить вам о впечатлении, которое она произвела на его душу:

Мой замер дух, мне изменили силы,
И будто труп на землю я упал. (Ад, V).

При вступлении в ад то же самое:

И я заплакал лишь туда ступил (Ад, III).

Иногда повествование переходит в разговор с читателем:

Представь читатель, как я был тогда
Смузен проклятым словом. Уж обратно
Нечаян я вернуться никогда (Ад, VIII)

Или при виде грешников, с перевернутыми к спине
лицами:

Коль бог в тебя, читатель, вложит веру
И чистое плод свой даст, — поймешь вполне,
Как видеть было тяжко выше меры
Так изувеченным столь милый мне
Лик человека, ропот ока слезный
Лиющий по ложбине на спине.
Ошеломлен, склонясь над темной бездной,
Стоял и плакал я... (Ад, XX).

Иногда автор прерывает действие, чтобы напомнить читателю быть внимательнее к описаниям:

Вы, кто живете в ясном свете дня,
Поймите смысл, столь заключенный тайно
В рассказах этих странных у меня (Ад, IX).

(Ср. еще Рай, X).

То он кляпется своей «Комедией» в верности своих слов
(Ад, XVI), или в песне XXV «Ада»:

Ты не поверишь здесь моим словам,
Читатель. Но, хоть сам считаю странным
Клянусь тебе, я это видел сам.

То на протяжении шести терций идет рассуждение об аудитории, на которую рассчитана «Комедия» (Рай, II).

Наконец, ряд отступлений имеют автобиографический характер, несколько отличаясь по духу от всех остальных.

Таково знаменитое начало XXV песни «Рая»:

Когда священная поэма, над которой
Томлюсь я много лет — в ней небо и земля
Участье принесли — послужат мне опорой,
Вражду гонителей жестоких утоля,
Которые из той овчарни сердцу милой,
Где спал ягненком я, меня изгнали силой
Как недруга волков, — коль скоро суждено
Тому случиться, — я вернусь перерожденным
И вместе с голосом, чудесно обновленным.

Невец приобретет и новое руно. Ср. еще; Ад,
XIX, Ад, XXXIV, Рай, V и др.).

Эти отступления, которые (особенно типа последнего примера) внешне напоминают приемы байроновской поэзии или «Евгения Онегина», по сути глубоко отличны от них, по крайней мере в подавляющем большинстве случаев. Они, правда, безусловно углубляют субъективную окраску жанра и «Божественная Комедия» может быть также назана «лиро-эпической» поэмой, но принципиально отличной от поэм нового времени.

В этих отступлениях еще мало чувствуется индивидуалистическая струя байронической поэмы. Они вытекают из жанра религиозной поэмы — проповеди, где личность проповедника выделена, вынесена из толпы и где «я», будучи субъективным, не является индивидуалистическим. Наконец, все эти «представь читатель», «клинусь тебе, я это видел сам» и т. д. носят и функции чисто технические, углубляя эффект правдоподобия. И эффект достигается действительно поразительный. Боккачо рассказывает, как веронские женщины показывали пальцами на проходящего по площади поэта, как на такого, кто сходит в ад и возвращается оттуда, когда захочет, а в его курчавых волосах и загоревшем лице видели следы адского пламени.

В целом эти отступления показывают, как в старой форме вызревает новое содержание, подготавливая новое качество (новый жанр), а иногда (особенно в автобиографических ремарках) уже почти разрывая старые рамки, ставшие его оковами.

И, наконец, своеобразное смешение в «Комедии» антично-мифологических, библейско-христианских и реально-исторических элементов, проходящее через всю поэму. Во втором кругу среди плутских грешников находится Семирамида, Дидона, Ахиллес, Парис, Тристан, Паоло и Франческа. В христианском аду протекает мифологическая река Стике и на ней греческий мифический царь Флегна перевозит римлянина Виргилия, итальянца Данте и за ладью цепляется современник Данте Филиппи Ардженти. У входа в Дис на Данте нападают горгоны и Медуза и их спасает ангел. В первом отделении седьмого круга кентавры терзают тиранов Александра, Дионисия Сиракузского, Аццолино, тирана Падуанского, Гвидо де Монферте, Аттилу и Ширра. Среди гадателей в четвертом рву восьмого круга фигурируют мифические Амфиерий, Терезий, его дочь Манго, Эврипил, о котором рассказывает в «Энеиде» Виргилий, Ароント из Лукановской «Фарсалиды», придворный Фридриха II Микель Скотто и парижский сапожник Астенде и т. д., вплоть до IX круга, четыре части которого названы именами

пами ветхозаветных, мифических, исторических и евангельских образов Каина, Антонора, Итломея и Иуды Иакариота. Вольтер, издаваясь над этой манерой Данте смешивать все планы, замечает: когда «Виргилий рекомендуется, что он ломбардец по рождению, это приблизительно то же самое, если бы Гомер сказал, что он по рождению турок».

Это характернейшее смешение планов, отсутствие перспективы, уже намечено в виде бессознательных или сознательных анахронизмов в предшествовавшей средневековой литературе, как рыцарски куртуазной, так и религиозно монашеской. Достаточно вспомнить так называемый античный цикл поэм во французском эпосе и оттоложки его в других литературах: Александра Македонского, обучающего семи свободным искусствам, после чего мать посвящает его в рыцари (Роман «Александрия»), Трою, окруженную зубчатыми феодальными башнями с ее влюбленными рыцарями и дамами (Роман «Эпенда») или «Гелианд» (XI в.), где Христос во главе 12 верных ему танов (находобие Дитриха Бернского) переезжает из Вифлиембура в Назаретбург и Иерусалимбург, везде учреждая свои законы, а ленный вассал Петр защищает его от врагов с мечом в руках. Для куртуазной литературы эта черта так же существенна, как и для религиозной монашеской литературы, где авторы часто прибегают к феодализации и христианизации до средневекового материала. Еще в свадебных гимнах раннего средневекового поэта Эннодия смешиваются христианские понятия с мифологическими образами Амура и Венеры, а в средневеково-латинском произведении Лаврентия Вернесиса то и дело Феб фигурирует наряду с Христом и в описании современных событий (захватеции Болгарских островов) автор широко пользуется мифологическими реминисценциями наряду с библейскими, причем в книге посвященной описанию христианского ада, изображаются муки Тантала и других мифологических существ, а самым адом управляет римский бог Плутон и т. д. *

Все же есть существенное различие между Данте и его предшественниками в этом отношении. У последних мифологический аксессуар имел аллегорический или орнаментальный характер. Средневековый писатель, как правило будучи правоверным христианином, всем этим образом реального значения не придавал. Аллегорический принцип использования остается понятием и у Данте в связи с двойным планом - всей поэмы, но ведь существенным остается и буквальный смысл. Он проходит через все произведение и в отдельных деталях, конечно, неприменимый аллегори-

ческий смысл. И вот тут то и выступает особенность «Божественной Комедии» и художественный эффект ее поэтических анахронизмов. В религиозной поэме — видении временное теряет свою конкретность в вечном, местное свои особенности в бесконечном. Границы стираются и действие идет в одном плане без перспективы, как в японской живописи. Поэта в роли всеобщего судьи и всеобщего «болельщика» одинаково касаются события и образы всех времен и народов. Он одинаково живо воспринимает страдания Гизолы, проданной братом маркизу д'Эсте и Медеи, покинутой неверным Язоном, преступления злого советника Одиссея и Гвидо де Монтефельтро, пороки Семирамиды и Франчески. Все они проходят перед высшим судом в своем чистом человеческом естестве, лишенном несущественных в религиозном жанре земных различий. Но именно это дает возможность поэту чувствовать вдалеке — близкое, в античном и историческом — свое, современное, в мифологическом образе — живого человека, а не абстрактную аллегорию (вспомним хотя бы образ Одиссея). Так подготавливается в религиозной поэме пластическое, «человеческое» понимание античности, характерное для Ренессанса, в котором то же смешение языческого с христианским проходит через все искусство и литературу.

III

Четыре большие тесно связанные между собою проблемы проходят всю «Комедию» и находят свое освещение в таком казалось бы неблагодарном одностороннем жанре как поэма — видение, поэма — проповедь. Это темы: 1) критика народающихся буржуазных отношений; 2) тема человека, его ответственности за поступки, тема свободы и греховности; 3) реформа церкви; 4) возрождение священной римской империи. Перед нами социально-экономические, этические, политические и религиозные позиции Данте. Величие Данте, которое делает его создание рубежом в истории культуры и побудившее Энгельса (в предисловии к итальянскому изданию «Коммунистического манифеста») вопрощать: «Дает ли нам Италия нового Данте, который заменяет час рождения новой пролетарской эры», — заключается в понимании органической связи между всеми сторонами противоречивой культуры своего переходного времени.

Данте, как мы видим, хочет своей «Комедией» «вывести человечество из его бедственного положения и указать путь к блаженству». И главный источник всех бедствий

человечества, как об этом еще сказано в «Монархии» Данте, является дух жадности и корыстолюбия, буржуазный пафос присноения. Через всю «Комедию» проходит мотив негодования против царства золотого флорина, «проклятого цвета», по выражению Данте (Рай, IX). Корыстолюбие символизировано в самом отвратительном из трех зверей, програждающих человеку путь на «светлую гору» — в образе тощей и страшной волчицы:

Породы нет коварнее и злей,
Нет сырости в ее утробе — яме.
Чем больнее пищи, голод резче в ней (Ад).

Она «по смерть содержит в своей власти и всех на земле. Других нетерпит на стезе своей». Корыстолюбие охвачено все, начиная с королей (Карл I, Карл II, Фридрих III, по- томки Гуга Капета, которых укоряет в этом сам Гуга в «Чистилище»), папы (Бонифаций VIII, Николай III, Климент V) и кончая рыцарями и буржуа. Войны отдельных стран между собой, вражда городов, борьба партий, объясняются тем же духом наживы. В раю святой Бенедикт негодует против жадности монахов:

...Респоду не так противны барыши
И ими созданный наживы алчный рынок,
Как обезумевший в корыстолюбии инок,
Который с жадностью считает барышни.

(Рай, XXII).

Папы сравниваются с библейским Иасоном, который за дنسьги купил сан первосвященника и ввел среди евреев игорные дома.

И Данте бросает обвинение папе Николаю III:

Вы кланяетесь злату и порфирам,
Язычники благочестивей вас,
Нбо у вас ц счету нет кумирам (Ад, XIX).

Что собой представляет церковь, которую критикует Данте. Это церковь, приспособливающаяся к новому буржуазному порядку вещей в своих личных интересах. Это не буржуазная, дешевая церковь реформации, но церковь переходной эпохи, в которую проник буржуазный дух наживы. В таком виде она представляет собой факт разложения феодализма и этому процессу она помимо своей воли сама способствует, дискредитируя религию в глазах верующих. Данте критикует ее за то, что она ушла от своего прежнего состояния (идеализируя его явно неправдоподобно). Он тре-

бует отмены индульгенций, экспектаций (право продажи неосвободившихся духовных должностей), продажи десятины мирянам и т. д. Он высказывается против роскоши духовенства, против упадка культуры проповеди (Рай, XXIX). Здесь Данте стоит на позициях феодализма, критикуя духовенство и папство за его «отступничество». Но как раз эта непримиримость Данте делает его критику церкви гораздо более значительной, чем он того субъективно желает. Данте вступает таким образом в блок с племенными низами, с народом, добившимися разделения монастырских земель.

Пусть свяжет мой язык благоговенье
К ключам, что ты держал так много лет,
Чтоб гневные смягчались выраженья.
За вас не чтят и сан ваши больше свет,

говорит Данте Николаю III восьмом кругу Ада. Эти гневные выражения в несмягченном виде договорила впоследствии реформация, предшественником которых таким образом был папист и католик Данте.

В конце девятой песни «Рая» Данте как бы предсказывает реформацию.

Своеобразие этой противоречивой последовательности — результат гениального отражения противоречий объективной действительности — и классовая основа позиции Данте видно из его отношения к своему современнику Фра Дольчино, «Спартаку XIV века». Дольчино стоял во главе «апостольских братьев», проповедывая имущество равенство, конфискацию монастырских земель и возрождение идеализированной простоты христианства апостольских времен. Идеолог низов, он поднял восстание, но должен был удалиться в горы Валь Сезия в Пьемонте. Дольчино окружали паваррские войска и после длительной голодовки он должен быть сдан в плен. Его сожгли в 1307 году.

В «Комедии» Данте ему уделяет две терции. Один из грешников во рву сеятелей раздоров говорит поэту:

О ты, что скоро будешь в свете дия
И солнце узришь, молви Фра Дольчино
Пусть запасется хлебом, колъ, храмы
Упорство, хочет там быть, где я ныне.
А то, колъ не поможет хлад иль снег,
Его паварской не сломить дружине.

Как правоверный католик и идеолог аристократии Данте подготовил место в аду революционеру, воставшему против

существующего порядка, покушавшемуся на самый принцип собственности, но протест Дольчино против проникшейся новыми буржуазными влияниями папской курии вызывает у Данте нотки сочувствия и даже тайного восхищения в последних приведенных стихах. Патриархально-феодальные верхи протягивают руку патриархальным плейбейским низам и именно это обстоятельство делает протест Данте против капитализма всемирно значительным.

Эта связь с низами и отражение в известной степени своей критикой их требований объясняется глубоким сознанием Данте, что его класс перерождается и приспосабливается понемногу к новому порядку вещей. За борьбой партии стоят те же личные денежные интересы:

Те выше общего девиза чтут
Блеск лилий, этим стал он сам орудьем,
Так что не знаешь, кто виноват тут.

Так характеризует Данте борьбу гвельфов и гибеллинов (Рай, VI). О последних он говорит с таким же сарказмом, как и о первых. Каччьявида предсказывает своему потомку его участие в изгнании, характеризующую сотоварищей Данте несчастью, как «сброд извергов, глупцов»:

Восстанет он — бездарен, глуп, суров
Весь на тебя (Рай, XVII).

А в XIV главе «Чистилища» гибеллинский город Ареццо назван местом «швавок злобных не по росту».

Так отходит Данте от политической борьбы партий своего времени и становится «сам себе партия» (Р. XVII). Этот глубоко политический поэт, поместивший «нерешительных» в преддверии ада, «чтоб грешники не стали лучше их» (Ад, III), ибо они не заслуживают даже, чтоб о них говорили: «Что говорить о них. Взгляни и мимо» — становится «аполитичным».

Политические идеалы Данте, как известно, — это возрожденная священная римская империя с неограниченной властью императора. Ненависть Данте к гвельфам — это ненависть последовательного гибеллина к открытым ее врагам; презренье его к гибеллинам выражает его отношение к формальным ее приверженцам. И здесь протест Данте отражает действительно слабую, хотя исторически закономерную сторону вызревания буржуазной культуры на данном этапе развития: раздробленность Италии, вражда городов между собой, как результат их конкуренции, была ахиллесовой пятой Италии этого времени и в значительной степени

ни послужила причиной упадка буржуазной культуры и застоя, начиная с XVI и вплоть до середины XIX века. Вместе с тем здесь отражено в известной степени недовольство низов, которые выносили на своих плечах все последствия междуусобий, ничего от них не получая. Протест Данте объективно перекликается с движением римской черни середины XII века, во главе которой стоял революционер Арнольд Брешианский. Этот «враг папы и бога», по выражению Бернарда Клервосского, «речь которого — мед, а учение — яд», проповедывал секуляризацию церковных земель, преобразование церкви на началах первобытного христианства, а народ под его начальством грабил феодальные земли. И этот революционер возлагал свои надежды на того же германского императора. В 1149 или 1180 г. римская коммуна, изгнавши папу и учредивши сенат во главе с Арнольдом, обратилась к императору с письмом, в котором мы находим такие слова: «Мы хотим прославить и возвеличить королевство и римскую империю, над которыми господь поставил вас владыкою, и восстановить их в том же виде, как во времена Константина и Юстиниана, которые по уполномочию сената и народа римского правили всем миром. Поэтому мы восстановили сенат и низвергли большинство из тех, которые всегда были непокорны нашей власти; мы энергично боремся, дабы вы всеми средствами и при всяких обстоятельствах, могли получать то, что принадлежит кесарю и империи» и т. д. (Лавие и Рамбо. Всеобщая история, т. II, стр. 131. М. 1897).

Данте определенной стороной своих надежд на империю смыкался с утопическим чаяниями плебса. Недаром в пророчи Каччьягвиды мы находим такое знаменательное пророчество о Генрихе VII, на которого, как известно, возлагал свои упования поэт:

Великий Генрих уж проявит
Презрением злата он той силы свет,
Жди от него, от дел его всех благ,
Преобразит судьбу всего он люда,
Вздохнет богач и оживет бедняк (Рай XVII).

Понятно, что возрожденная священная римская империя Данте — утопия, что гвельфы, которые сопротивлялись антипапитам германского короля, опираясь на папу и используя в своих интересах чисто средневековую борьбу за гегемонию двух феодальных зубров, были прогрессивной партией своего времени, что самая борьба (полусредневековая) городов между собой, несколько ослабившая тогдашнюю Италию

лию, несмотря на все роковые последствия были формой вырвания буржуазной культуры. Торжество империи раздавило бы только еще молодую буржуазно-городскую культуру.

Несколько уточнены были мечты возлагаемые народными пизами на феодального императора, видно из того чем кончилась затея Арнольда Брешианского еще в XII веке. Фридрих I Барбаросса, вторгнувшись в Италию, опустошая на своем пути города, грубо напоминал римлянам, что он франк и властью своей обязан только себе, а Арнольд Брешианский был схвачен и повешен. И несмотря на это, реакционные уточненные мечты об идеальном императоре были формой, в которой нарастала линия буржуазной революции. И Данте даже в реакционной части своей концепции вслик потому, что он является в известной степени зеркалом (сам того не желая) слабости этой линии на первых этапах ее развития. Так же не случайно, что в эпоху позднего ренессанса политическая утопия Данте будет перетолкована передовыми носителями буржуазной культуры в духе новых требований века, а в XIX столетии Данте станет знаменем буржуазно-национально-освободительной борьбы в Италии. И это несмотря на все воинствующее различие ситуаций. Ведь Данте призывал феодального германского императора против культуры буржуазных городов своего времени, а Италия XIX века боролась против чужеземной власти Габсбургов за своего буржуазного короля.

Так становится Данте объективно фактором утверждения глубоко ненавистной ему культуры буржуазного общества.

Но ини в чем может быть так ярко не обнаруживается претиворечивость, как в наиболее специфической для религиозной поэмы — видении теме «Комедии» — в понимании и трактовке греха, кары за него, ответственности человека за свои поступки, в вопросах этического, нравственного порядка. И характерно. Религиозный абстрактный «грех» у аскетически настроенного поэта выступает, как правило в своем конкретно-историческом для эпохи Данте содержании. И, наоборот, все ненавистные Данте стороны социально-экономической, политической и идеологической жизни своего времени выступают в форме греха. Не только обуржуазившаяся церковь «греховна», но и капиталистический мирской дух наживы — смертный грех, вольности городов — грех и «флорентийцы грешат против бога, не желая признавать власть императора», как пишет Данте в своем втором послании землякам во время экспедиции Генриха VII. Такова уже исторически обусловленная форма мышления у «последнего поэта средних веков».

Возьмем, например, такой существеннейший для религии грех, как ересь. Еретики казнятся у Данте в шестом кругу Ада. История церкви знала, начиная с первых веков христианства, все возможнейшие формы ересей, и в самую эпоху Данте, как мы видели выше, их было множество. Однако ни патаренов, ни катаров, ни альбигойцев или «апостольских братьев» (кстати все это ереси буржуазно-плебейские), мы не найдем ни в шестом кругу Ада, ни где-либо. В шестом кругу казнятся эпикурейцы, т. е. ересь характерная для феодализма эпохи его разложения, ересь обуржуазившихся верхов: мы здесь находим императора Фридриха II, кардинала Октоавиана делли Ульбальдини, знатных флорентийцов Фаринату делли Улиберти и Кавальканте де Кавальканти. Это — ересь переродившихся феодалов, и она вдвойне ненавистна Данте, ибо сочетается тем самым с тягчайшим преступлением — изменой, караемой в IX кругу.

В третьем кругу карается абстрактный, «неисторический» грех чревоугодничества и здесь на протяжении всей песни (v) выводится только один конкретный образ флорентинца Чьяко, с которым автор ведет беседу о совершенно посторонних вещах. Мы почти забываем, среди кого находимся. Зато последнее отделение седьмого круга, где караются ростовщики (XVII) и пятый ров восьмого круга, куда помещены взяточники (XXI—XXII) описываются с поразительной реалистической силой и подробностями: автор не отступает от темы и выводит десяток отдельных образов современников, характеризуя каждого в отдельности, называя их по имени или давая точные указания (изображения гербов на мешках у ростовщиков). Характерно, что такой грех, как ростовщичество, Данте относит к числу насилий против бога и природы, помещая ростовщиков в одном кругу с содомитами. Здесь та же религиозная форма мышления, обусловившая жанр в целом, и при разрешении отдельных проблем. Вместе с тем, очевидным становятся социальные и исторические отличия средневекового (по форме) реформаторства Данте от буржуазного и в духе нового времени реформаторства Кальвина, допускавшего, как известно, ростовщичество в своей буржуазно-«обновленной» церкви.

Мельком останавливается Данте на каре скушцов и расточителей (4 круг). Для буржуа периода расцвета цехового ремесла скущесть еще не характерная добродетель. До шуриганских настроений эпохи расцвета первоначального накопления еще далеко. Зато наиболее подробно характеризуется порок, тягчайший с точки зрения средневековья:

обмана. Классификация видов обмана принадлежит самому Данте и не заимствована им у Фомы Аквинского, подобно системе градации грехов в целом. И мы видим, какие виды обмана выделяет Данте, помещая соответственных грешников в разные рвы VIII круга. Это по преимуществу обман, связанный с жадностью: симонисты, лихоманы, воры, алхимики (погоня за золотом), затем сеятели раздоров, злые советники, лицемеры и, наконец, более легкие — ибо более «общие» — формы обмана — соблазнители, льстецы, гадатели (1, 2 и 4 рвы). И, величайшими проявлениями греха девятого круга предателей является политически — «злободневный» грех Кассия и Брута, убийц императора, и грех Иуды, продавшего Христа (жадность).

Вся этическая система Данте имеет своей предпосылкой средневеково — христианское положение свободы воли. И у Данте преступность греха усугубляется еще тем, что грех есть нарушение законов природы и естественного состояния:

И если б вселед природе смертный род
Всегда ходил в ее винная недра,
Рождался б лучший на земле народ (Рай VIII).

Грех неестественен, так думает Данте. Это его исходная точка зрения. Экономика, политика, нравственность порождающегося нового времени греховни, ибо противоестественны. Мы уже видели, что ростовщичество тот же грех Содома. При виде гадателей (символ противоестественно развившегося извращенного разума, ср. Амфиария, способность к предвидению, которого делает его нерешительным в битве, или Тирезия, превращавшегося из мужчины в женщину и обратно), которые шествуют с перевернутыми назад лицами, поэт рассказывает:

Ошеломлен, склонясь над темной бездной,
Стоял и плакал я,
ибо

... видеть было тяжко свыше меры
Так изувеченным столь милый мне
Лик человека.

Это место одно из самых значительных, идейно насыщенных и проникновенных во всей «Комедии». Перед нами узел противоречий капиталистического общества. В религиозной поэме выражается критика с патриархальных позиций культуры нового общества, уродующего «милый лик» естественного человека. Этот мотив станет впоследствии параллелем последовательно буржуазной революции.

Но откуда ж эти слезы у «сурогого Данте»? Откуда эта переходящая в состраданье слабость у судьи — аскета в позидательной суровой поэмы — видений? Ведь этот пример отнюдь не единственный в «Комедии».

При виде Чьякко и его мучений поэт восклицает:

До слез, о Чьякко, (я сказал ему)

Растрогало твое мне душу горе (А VI).

При встрече с Рустикуччи:

...Не презренье, скорбь одна

Томит меня раскаянием глубоким (А XVI).

В восьмом кругу, первый ров:

И вправо видел новую тоску я,

И новых палачей, и новый страх,

И лишь в том я вспомню, я горюю (А XVIII).

В кругу самоубийц:

Душа скорбит, нет сил мне вопрошать (А XIII).

И, наконец, это резюмирующее восклицание седьмой песни:

Зачем наш грех карает нас так строго!

Это противоречие характерно для этики «Комедии». Ибо «грех» оказывается по сути совсем не противоестественным исключением в жизни и, следовательно, и в произведении. Им охвачены все слои общества снизу доверху. Среди гречесников Данте находит своих лучших друзей, учителей, авторитетов, перед кем он преклоняется: лучшего своего наставника Бруннетто Латина, величайшего императора средних веков Фридриха II, благородного отца своего лучшего друга Ка瓦льканти. И поэт не может не преклониться перед величием энциклопедиста Фаринаты, выражаяющим своей гордой фигурой «презренье к самому аду» или перед мужеством Одиссея, этого символа пытливого духа героической эпохи великих открытий.

На самом деле «грех» нового общества стал законом, естественнейшим законом. И ему подчиняются все без исключения, волей или неволей. Яркий пример этому трагедия Франчески ди Римини. То сочувствие, которое Данте выказывает ее страданию, может быть неверно понято, как переход на позиции Ренессанса — хотя объективно и здесь Данте подготавливает мироощущение «Декамерона», но только подготавливает — если не принять во внимание условий ее «греха»: отец в своих интересах принудил ее выйти замуж за уродливого Милатесту ди Римини, вместо будущего мужа к ней был подослан прекрасный Паоло, к которому

У нее возгорелась страсть. Она таким образом стала небольшой жертвой обмана и интриги. И поэт не в силах разрешить противоречие мнимосвободной воли «грешника» и «строгой кары» за грех. Вынужденный поместить ее в ад, он падает в обморок, выслушав ее трагическую повесть.

Это противоречие иерархично в пределах феодально-средневековой идеологии. В самом центре дантовской вселенной помещается ад, и эта трагическая ситуация глубоко характерна для этики «Комедии», как бы ни был «конец ее светел».

От земных противоречий «Ада» Данте уходит в область блаженной гармонии сфер «Рая», и «Комедия» при этом теряет в своей художественной убедительности*). Недаром Толстой признавался в том, что он ни разу не мог дочитать «Комедию» до конца. Божественная Комедия действительно с интересом читается, но с трудом дочитывается.

Самая широта тематики «Комедии» в целом закономерна в средневековом видении и была подготовлена предыдущей религиозной литературой (напр. проповедями Петра Да-миниани, этого типичного средневекового аскета, у которого целый ряд мировоззренческих и творческих черт близких Данте). Самой природой средневековой культуры, религиозной по преимуществу, обусловлено то, что высшее и наиболее полное выражение она нашла себе в жанре видения. Но постановка важнейших для средневековья проблем в наиболее острой и непримиримой форме выводит поэму из исторически ограниченного тесного ее круга. Содержание «Комедии» на данном этапе перерастает ее форму.

IV

Характеру жанра соответствует и система образов поэмы.

Дидактическая установка произведения определяет характер начального момента в создании образа; общее впечатление предваряет описание самого образа или группы образов.

Перед началом описания ада:

И я заплакал лишь туда вступил (A III 24).

Перед описанием наказания убийц:

Суров был край, куда мы по крутым
Тропинкам двигались; а тем, который
Внутри его скрыт, — невыносим (A XII 1—3).

*). Для нового времени во всяком случае. До современников быть может произведение иначе доходило. Известно, что художники нового времени больше вдохновлялись картинами ада, а художникам Возрождения (Фра Анжело Гоццоли, Ботичелли) больше удавалось наоборот Чистилище и Рай.

Иногда поэт подготавливает читателя к картикам пыток последующей песни еще в предшествующей:

Потом еще я хуже испугался,
Услышав стон и зарево огия,
Увидев, — и чуть с духом я собрался.
Я после понял: пытки, вопль, стена
Из бездны темной вылетал наружу,
Мук новый край зиял вокруг меня (А XVII).

Часто с этой же целью перед описанием дается риторическая фигура обращения («апостроф»); напр., перед описанием казни симонистов.

О Симон волхов, о вы его сыны,
Кто в благах тех, с которыми вы свято
Супружеством честным обручены,
Блудотворите за сребро и злато.
Да прозвучит для вас моя труба,
Суля вам кару в третьем рву проклятом! (А XIX)

(Ср. ещеsarкастическое обращение к Флоренции в начале XXVI песни «Ада».)

И наконец, с той же целью усугубления и нагнетания впечатления ужасов ада или блаженства рая поэт перед описанием часто ссылается на бессилие своего словесного искусства в описании потустороннего.

Перед описанием казни величайших преступников девятого круга:

Будь у меня грубей и жестче стих,
Страшней слова для той дыры мученья,
Что вечно тонег в гнете безди других, —
Как сок свои я б выжал впечатления,
Но слов тех нет, и дальше продолжать
Дерзну я не без страха и сомненья.
Не шутка — центр веселенной описать
При помощи наречия такого,
Каким дитя лишь может маму звать (А XXII)

(последний прием особенно характерен для «Рая»).

Такая манера обязательного «зачина» в построении образа вытекает из подчеркнуто тенденционального характера жанра. Верный ученик Петра Дамиана, Данте применяет его взгляд на философию к поэзии, которая в данном жанре должна стать «служанкой богословия».

После того, как аудитория уже настроена на известный тон, появляется и самий образ.



И здесь выступает характернейшая черта дантовского творчества — исключительная пластика его образов. Его «степи» в аду насквозь материальны, без этого никак нельзя себе представить ни одной сцены в первой части «Комедии». Они становятся полубеспротивными в чистилище и почти (но далеко не совершенство) бесплотными духами в раю. Шеллинг остроумно выразился, что в Аду господствует скульптура, в Чистилище — живопись, а в Раю — музыка. Так совершается процесс дематериализации образа, нечего и добавлять, что безусловно в ущерб художественной его яркости. Здесь поэтому стоит остановиться подробнее только на образах ада.

Данте, как выведенный в «Комедии» мифический гигант Антей, черпает свою силу из земли, на которой стоит. Связь с землей — характернейшая особенность дантовской пластики. Отсюда своеобразие ряда сцен «Комедии». Все его грешники забывают свои муки, едва только речь заходит об их родном городе, об его настоящем состоянии, о котором они допытываются у Данте, о его будущем, им известном, которое они спешат сообщить поэту. С кем бы Данте ни встретился — с обжорой Чьяко, с Рустикуччи или с вором Вани Фуччи или Брунетто Латони, характер беседы уже заранее известен:

Что город наш? И дух отваги смелый,
И доблесь прежняя живут ли в нем,
Или погибнул блеск его всецело? (A XVI)

Поэт им отвечает, и в свою очередь спрашивает:

Сограждан наших кончится ль раздор.
Кто сердцем чист меж них и где причины
Что так вражда им мучит до сих пор? (A VI)

«Теням» присущи все те доблести и пороки, которые их отличали при жизни. Поэтому перед нами не абстрактные грешники, а конкретные люди. Одиссей не только «сиятель раздора», но великолепный исторический образ отважного мореплавателя. Тени Франчески и Паоло не сливаются с другими образами соблазнителей. Земная история их жизни делает их своеобразными. Два эпикурейца казнящиеся рядом, гордый гибеллин, политический боец Фарината деллы Улиберти и гвельф Кавальканти, кроткий и любящий отец, даны в плане яркого, пластически выпуклого контраста, ибо они связаны с землей. Более того, грешники живут единственно воспоминаниями о своей земной жизни, подобно Фаринате, «ид не ставя ни во что». Этую осо-

бенность хорошо подметил Эдгар Кине в своей книге «Итальянские революции».

«Ни Фарината — пишет он — ни Бергран де Борн, ни Уголино, ни Фаранческа ди Римини, это столь праславленные образы, рассказывающие в слезах, не жалуются ни на раны своего тела, ни на вечный вихрь, ни на раскаленную могилу ни на ледяное озеро; они жалуются только на внутреннюю рану. Никогда, быть может, преобладание духа над телом не проявлялось ярче, чем в ужасной гордости этих осужденных, которые среди невыразимых чувственных мучений, говорят только о мучениях внутренних. Их речи, их рассказы являются контрастом к жестокости кар; подумаешь, что они могут быть заняты исключительно тем, что вокруг них, а между тем и как раз, наоборот, занимает воспоминание какого-нибудь дня, какогонибудь давнишего прошедшего часа, и целый ад не в силах рассеять эти воспоминания. Они вечно терзаются этими воспоминаниями, так что вся обстановка материальных мучений служит только для того, чтобы резче показать «невидимую изву души».

Таким образом сама материализация потустороннего вытекает из аскетического характера жанра и должна со всей яркостью оттенить «превосходство духа над материей». Отсюда и самый принцип показа наказания как естественного продолжения преступления: убийцы и тираны плачут в потоках крови, чревоугодники валяются в зловонной грязи, сеятелей раздоров демон рассекает пополам и пока они возвращаются по кругу, раны их заживают, эпикурейцы заключены в узких огненных могилах, ибо узкое их учение отрицало бессмертие души. «Узкое их воззрение есть их собственная мука» (Копии). В день страшного суда они провалятся окончательно в свои могилы и умрут для «блаженства» вечной жизни, как совершившие духовное самоубийство еще при жизни. Здесь принципу материализации потустороннего соответствует прием материализованной метафоры. Заявление Капанея: «каков я был живой, таков и мертвый» (А XIV) может быть применено ко всем грешникам. Преступление есть уже начало наказания. Данте как бы подготавливает этику Сицилии, по которой порок не нуждается в возмездии, как и добродетель в награждении, ибо преступная жизнь сама по себе есть наказание, а добродетель — высшее счастье.

Но здесь возникает противоречие, характерное для всей системы построений образов в «Комедии». Ибо увековечивая грех, Данте тем самым увековечивает земное самым общенным и иепочтительным для потустороннего образом. Самый прин-

цип показа грешника в «Комедии» с его вечной мыслью о земной жизни и глубокимgrenебрежением ко всей адской системе пыток вопиющим образом противоречит аскетическим христианским догмам о сущности и временном характере земного. Ибо фактически человек в «Аду» торжествует над «всевышним» и всем дантовским грешникам присущими в разной степени черты богооборчества и прометеизма. Нигде и никогда в литературе факт непримиримости искусства с последовательно христианской аскетической концепцией не выступает более ярко, как в этой религиозной поэме, единственном эпосе католичества, создании глубоко верующего поэта. Вместе с тем это частное противоречие творческого метода отражение общего исторического противоречия творчества Данте в целом.

Как бы ни было, прием материализованной метафоры проходит через все образы «Комедии», начиная с отдельных грешников и кончая воронкообразной формой ада, которая имеет аллегорический характер; ибо чем тяжелее грех тем реже он встречается, поэтому «перешительные», «богото» помещают на самом верху в предверии ада, — их больше всего на свете. Материальное приобретает иносказательный характер; материя — инобытие духа, но именно поэтому оно существенно как важнейшая формальная сторона. Пластика служит проповеднической установкой произведению. Выпукло скulptурные образы стоят перед глазами аудитории. Они поэтому внутренне несложны, психологически закончены, монолитны и статичны. Творческий метод Данте с этой стороны ближе к классическому феодальному эпосу периода его расцвета («Песнь о Роланде»), чем к рыцарскому роману с характерным для последнего интересом к психологически усложненным проблемам душевному разладу и рефлексии «Гристан и Изольда», «Эrek»).

И эта пластичность достигается еще целым рядом вспомогательных приемов, на которых здесь нет возможности остановиться подробнее. Отметим только соединение фактического разнообразия пыток, как существеннейшая черта дантовского портрета, с не менее характерной для него наглядностью и математической точностью в изображении преувеличеннного и сверхестественного. Так мы узнаем, что длина девятого рва восьмого круга двадцать две мили, а десятого 11 миль и в ширину полмили; описывая гигантов, Данте дает пунктуальные указания об их размерах: голова равняется бронзовой шишке, украшающей храм св. Петра, т. е. 11 футам, а от пояса до волос им едва достанут три фриза, если станут в растяжку, и по другим

указанием, которые тут же даются, можно высчитать, что высота всего тела гиганта 55 футов и т. д. На основании таких точных указаний критика (и среди них сам Галилей) вычислили размеры ада и составили подробный план всего космоса Данте.

В целом образ у Данте аллегоричен. Но есть принципиальная разница между аллегорией Данте и аллегорией в предшествовавшей куртуазной и буржуазной литературе, которую часто не замечает критика, толкующая о том что «Роман о Розе» и произведения Данте принадлежат к одному и тому же стилю символизма*. Данте сам неоднократно подчеркивал, что буквальный смысл его произведения существенен, хотя и недостаточен. В тридцать первой песни «Ада» Данте намекает на ошибки, в которые неизбежно впадает его критика, если будет злоупотреблять аллегорическим толкованием «Комедии», и его опасения не были напрасными. Безусловно прав Симондс, когда говорит, что аллегория Данте — особого рода. Ибо аллегория еще, по Квинтилиану, выражает словами одно, а смыслом другое. У Данте же мы имеем не собственно аллегорию, а апокалипсис. «Он верил сам и хотел заставить поверить нас»**. У Данте буквальный смысл — реален. Двуплановость его не снимает, а наоборот предполагает. Это обеспечивает образам их убедительность и пластику. Наоборот, в «Романе о Розе» и подобных ему произведениях буквальный смысл — пустая абстракция. И здесь оказывается различие корней и установок «Божественной Комедии» и «Романа о Розе». Последний — типичный продукт буржуазно-патрицианских и аристократических верхов, в то время, как самый жанр и назначение «Комедии» (как оно выражено поэтом в письме к Кану Гранде) обязывало его к известной демократичности: без буквального смысла религиозное видение теряет весь свой эффект. Не только Данте, Вергилий, Беатриче и т. д. живые лица (в то же время символизируя человеческую душу, философию и теологию), но даже пресловутые звери первой песни связаны с традицией «бестиарий» средневековой литературы, корни которых восходят к фольклору, и сохраняют наряду с переносным и весь свой конкретный прямой смысл. Пристрастие к животному эпосу характеризует и предшественников Данте из лагеря религиозно-проповеднической литературы (Петр Дамиани и др.).

*) См. Лазурский. „Курс истории западно-европейской литературы“ ч. I. стр. 192. Одесса 1913.

**) Симондс „Данте“, его произведения, его гений, стр. 139.

Ряд композиционных особенностей «Божественной Комедии» уже было отмечено в связи с анализом ее в целом и ее образов. Здесь следует остановиться только на композиции повествования и на построении поэмы в целом.

Вопреки В. М. Фриче, утверждающему, что в отдельных местах «Комедии» зарождается новый поэтический жанр — новелла, «предвмещающий поэзию новой исторической полосы Возрождения»* нужно отметить, как характерную черту сюжетосложения поэмы — ее антиновеллистичность. В самом деле, возьмем хотя бы те места поэмы, на которые ссылается В. М. Фриче, — рассказ о любви Паоло и Франчески и рассказ о графе Уголино. Без специальных комментариев мы не узнаем из поэмы ни того, кто же убил Паоло и Франческу, за что (Франческа неясно упоминает о кровосмесении), ни о тех обстоятельствах, которые предшествовали их страсти, да и самый эпизод убийства возлюбленных остается лирически недосказаным. Точно так же нам остается неизвестной история ссоры между Уголино и Руджиери:

Как он коварно дружбе изменил,
начинял Уголино свой «рассказ»,
Едва ему я вверился сердечно,
И как меня лукаво умертвил
Тебе известно это все, конечно.

Подробно приводится только история медленной голодной смерти Уголино в башне:

Но мой конец узнай и пожалей,
И оправдай за это гнев мой вечный.

В этих рассказах нет ни введения в действие, ни собственно изложения событий. И это вполне понятно в поэме — введении, в поэме проноведи, обращенной к современникам и землякам. Аудитории нужно было напомнить то, что было хорошо ей известно и без энтонации или даже рассказа. Все эти эпизоды имеют характер демонстративный, а не нарративный; они как небо от земли далеки от боккачиевской новеллы с ее закругленной, отделанной композицией. Но даже и таких сравнительно развернутых «рассказах», как эпизоды с Франческой и Уголино, в «Комедии» очень мало. Чаще поэт ограничивается лапидарной характеристикой, короткой беседой или часто обычным перечислением лиц, которых он встречает на своем пути. Можно согласиться с Риваролем, что «в этой

*) Очерк развития западных литератур 1931 г. стр. 59.

галлерес пыток очень мало эпизодов». Поэма характерна явной установкой на богатство и накопление описаний и характеристик. Повествовательный элемент отходит на второй план.

Все это, конечно, объясняется характером жанра, а не тем, скажем, что техника новеллы еще не была разработана. Наоборот, к концу XIII и начала XIV века, как известно, средневековая новеллистическая литература уже была довольно многочисленна и разработана (сборники «Семь мудрецов», «Римские деяния», «Сто старых новелль» и так далее, не говоря уже об устных и записанных отдельных фаблью, шванках и новеллинах). Боккачо имел более чем подготовительную почву и подготовливал его отнюдь не эпизоды о Франческе и Уголино).

Поэма в целом отличается, как известно, исключительной пропорциональностью и симметрией частей и символикой чисел. Она состоит из 3 частей (кантиков), каждая часть из 33 песен, и вместе с вступительной песней всего песен 100. (Ад состоит из 9 кругов, гора, чистилище тоже состоит из 9 уступов, райских сфер кроме Эмпирея тоже 9, а учитывая преддверие ада, берег острова чистилища, где пристают души, и эмпиреи, каждое из трех царств состоит из 10 частей). Поэма написана терцинами, т. е. строфами по 3 стиха каждая, число стихов каждой песни и кантика приблизительно одинаковое и т. д. вплоть до того, что каждый кантик кончается словом «звезды».

В. М. Фриче усматривает в этой особенности поэмы признак ее двойственности и «одну из черт слагающейся новой культуры», а именно, «рационалистическую организацию художественного материала в противовес необузданной и сумбурной фантасиию средних веков». Между тем это стремление к формальной упорядоченности и симметрии является отличительной чертой позднего средневековья и характеризует также лирику миннезингеров и трубадуротов с их не менее «рационалистически организованной» версификацией, особенно творчество последних представителей провансальских традиций эпохи упадка. Эта черта существует скорее о конце старой линии, чем о начале новой. Здесь оказывается черты эпигонства, а не новаторства. Здесь Данте выступает, как последний поэт старой эры, как верный ученик великих холастов (к слову сказать, тоже великих классификаторов и «рационалистов»), он намерен систематизировать и выразить в образной форме видения их учения о погустороннем мире. Недаром в его системе построения поэмы такую роль играет мистически средневековая символика чисел и прежде всего

число три (символ троицы), затем производное девять, мистически совершенное десять, тридцать три, число лет «земной жизни» Христа и семь, еще по Пифагору великое, святое и исцеляющее число. Эта символика чисел вытекает из общего характера средневековой аллегорической поэмы с ее двумланевой трактовкой материала.

VI

Стилистика «Божественной Комедии» естественно выполняет служебные функции, подчеркивая те или другие особенности жанра в целом, отмеченные выше.

Проповеднический характер поэмы сказывается в том, что поэт охотно прибегает к ораторским приемам, гиперболам, обращениям и тому подобным фигурам, хорошо известным в его время, в которых чувствуются традиции античной культуры устного слова:

И Ливии бы пошатнулась слава
В сравнении с тем. Випер и язвиц смесь,
Гремучие гадюки и удавы.
И не вместит край эфиопский весь
Иль степь Аравии пред морем красивым
Чумы такой и стольких змей как здесь (А XXIV).

Отсюда же идет целый ряд ораторских восклицаний, предшествующих обычно описаниям, о чем уже говорилось в связи с анализом становления образа. Часто это «обращения», прерывающие ход описания или рассуждения:

О, Беатриче, кем я возвышаю
С такой все к высшим благом, быстротой,
Что временем подъем неизмеряем,
Как солнце ты сияешь красотой! (Р. X).

Еще чаще это «обращения» к аудитории, осложненные другими фигурами в духе той же проповеди:

О люди полные пустых забог!
Как нелогичны ваши силлогизмы,
Влекущие так низко ваш полет!
Кто познает права, кто афоризмы
Кто с кафедры, кто с трона хочет всем
Повелевать мечом иль чрез софизмы;
Кто в грабежах, кто потонул совсем
В делах житейских, кто в плотской забаве
А кто не занят в праздности пичем и т. д.

Но пожалуй, самым своеобразным приемом ораторской установки поэмы, в которой (установке) выражается ее рели-

тиозно-проповедническая основа со всеми глубоко значительными противоречиями, характеризующими всю поэму, являются сравнения погусторонних местностей ада с родным пейзажем, с местностями Европы, Италии и особенно Флоренции.

Могилы, в которых хранятся епископы, напоминают поэту холмики Прованса и Истрии:

Как там близ Арль, где разлился Родан
Иль как у Пойы, где разлив Кварнары
Омыл границу итальянских стран, —
Могильные изрыты крутояры,
В таком же здесь явлении, числе
Ряды могил, но с видом горной кары (A XI).

Невыносимый, суровый край первого отделения седьмого круга сравнивается с Эчой, местностью близ Тироля. Рубеж третьего отделения того же круга сравнивается с плотинами фланандцев между Брюггой и Кадсаном или с оградой вдоль Бренты близь Падуи, и это глубоко саркастические и партийно-заинтересованные сравнения. Ямы, в которых папы-символисты стоят вверх ногами, напоминают Данте крестильню св. Иоанна во Флоренции:

По ширине и по длине их щели
Не больше и не меньше были тут,
Чем в храме Ионновом купели (A XIX).

И дальше идет сообщение, что в этой самой крестильне он, Данте, раз спас ребенка, разбив сосуд, в который младенец упал, играя, и за это «был в нечестии обвинен врагами, и положено».

Вот, например, шествуют сводники и соблазнители, голы и нағи. Они идут в два ряда и рогатые демоны секут их громадными бичами. И эта картина приводит глубоко верующего поэта к не менее «кощунственному сравнению»:

Как в Риме в год священный Юбилея
Устроено с поломником толпой,
Чтоб в улицах не делалось теснее,
Одни стоят, имея пред собой
И крепость и Петрову базилику,
К горе лицом ряд движется другой
Так за толпой грешников великий и т. д. *)
(A XVIII).

*) Дело в том, что в 1300 году было установлено празднование юбилея папой Бонифацием VII, который объявил полное отпущение грехов всем, кто в этот год явится в Рим на поклонение святыням. За год явилось

В аду Данте прогуливается, чувствуя себя не очень далеко от греческой земли. Пятый ров, в котором лихоманы погружены в расплавленную смолу, это тот же венецианский арсенал, где «мореходцы растопливают смолу, чтобы починить корабль, что пострадал (А XXI); адские потехи чертей пре-восходят, правда, скачки и бои меж Аретинцами (А XXII), но гиганты десятого рва по величине и положению подобны цепи башен вокруг замка в окрестности Сиены (А XXXI). а весь ров в целом прямо назван монастырем, благо там раз-сятся алхимики, обычно монахи и т. д. Эффект всех этих «родных пейзажей» вполне очевидный в поэме — проповеди. Аудитория должна все время помнить, что «о тебе сказка сказывается».

Схоластическая ученость, дань времени у последнего поэта средних веков, этого центрального человека мира, по выражению Рескина (средневекового мира, добавим мы) также понятная в поэме-проповеди, где нужно *поразить* аудиторию своей эрудицией, проявляется в целом ряде ученых сравнений. Их в поэме немало. Наказание воров сравнивается с судьбой феникса (А XXIV). Огненный дождь падающий на богоху-лителей напоминает приключения Александра Македонского в Индии, вычитанные из апокрифических источников или в драме романе об Александре (А XIV); казнь тех же воров риторически сравнивается с рассказами Лукана (XXV. А) и т. д.

Мистическое значение, которое в средневековой науке при-дается слову, сказывается например в том, что имя Христа ни разу не упоминается в «Аду» и заменяется перифразами «могучий», «монарх», «творец», «царь» или просто через местоимение «тот» с последующим описанием, либо выражениями вроде «человек который умер, как и жил, безгрешно». Ми-стический оттенок, к слову сказать, имеет и система рифмовки в ее стилистически-композиционных функциях. Ибо самый принцип терцины с ее переходящими от одной строфы к другой рифмами дает на протяжении всей песни смутное ощу-щение бесконечной связи, которое прерывается лишь в конце песни кодой, причем не только строфа, но и рифмовка, ми-тически грайственны.

Строго-аскетический характер жанра «Сурового Данте» вы-ражается в языке поэмы не только в отсутствии орнаменталь-ных эпитетов, к которым так охотно прибегала позднейшая

свыше 2 миллионов человек и папа на этом понятно хорошо заработал. День и ночь — рассказывает современник — двое считали у алтаря св. Петра жертву «мые деньги». Чтобы урегулировать движение народа, был устроен барьер и толпа в два ряда.

поэзия Ренессанса, что и в общей бедности поэмы эпитетами. Ривароль в своем этюде о Данте замечает, что дантовский стих держится единственно силой существительного и глагола без поддержки какого бы то ни было эпитета.

В связи с этим следует отметить характерный для поэмы тип сравнений, которые можно бы назвать полуавтологическими, и функция которых — аскетически-нагнетательный и монотонно абстрактный эффект. Они для поэмы довольно обычны:

И будто тот, кто станет изменять
Пред новой мыслью замысел желанный
До тех пор, что бросает все опять,
На темном склоне так менял я планы (VI).

Так передается состояние нерешительности. О Виргилии, ожидающем перед входом в город Дис появление ангела-спасителя, сказано:

Он во вниманье креп, как ждущий что-то (A XI). Или (о нем же)

Как человек, что в осторожном плане
Предусмотрел все в будущем, что мог —
На выступ он меня возвел, заране
Предвидев, чтоб другой был недалек (A XXIV).

Этот тип сравнений часто снижает образность языка поэмы, на которой таким образом оказывается религиозная поэма с юмором от телесного, красочного и разнообразного. Но иногда эти полуавтологические сравнения неожиданно обостряют впечатления, несмотря на всю незатейливость приема (например, сравнение Цербера с собакой, которой бросают пищу, или Минотавра с метущимся на бойне быком).

В целом для поэмы наиболее типичным является сравнение с материалом из трудовой патриархальной сельской жизни и в этом проявляется общая идеальная направленность произведения и характер жанра. Свора чертей, которые бросаются на Виргилия, сравнивается с цепным псом, который бросается на нищего (A XX); они же гонятся затем за Виргилием и Данте «словно за зайцем мчится в злобной гонке пес» (A XXIII); и верхние концы пламени, которые шевелятся как языки, когда они говорят, дают повод поэту для развернутого сравнения с светляками, которых наблюдают вечером «сын полей на лугу», «что трудовым он потом орошает» (XXV 25—30). Предатели леденеют в озерах, из которых торчат их головы:

Как жатвенной порой, — чуть на пруды
Приходится сбираться поселянам —
Лягушки морду кажут из воды (А XXXII).

Двою из грешников боятся, как «бодясь, рогатый скот», или два бревна, которых не свяжет скобок гнет Люцифер сравнивается с ветряной мельницей и т. д. Эти сравнения развертываются иногда в целые жанровые картины из 12—15 стихов, как например изумительно яркое начало XXIV песни «Ада». Для стилистики поэмы в общем типично то место из «Рая», где Фома Аквинский говорит о Франциске Ассизском и его ордене:

Как патриарх, сей вождь ведет наши члены.
И ты поймешь, что всякий кто поступает
Как он велит, тот добрым грузом полен.
Но если ныне новый корм сзывает
Его овец, то искно, чья рука
По разным пастищам их рассыпает;
Чем далее бегут от вожака
И чем сильней рассыпалося стадо,
В загон тем меньше вносят, молока.
Еще теснится в опасеньи глада
К вождю кой кто, но как немного их.
Для них одежд, сукна почти не надо (Р. XI).

С другой стороны, в «Комедии» (особенно в «Раю») не мало феодально-воинственных сравнений со стрелой, луком, колчаном, однако, не куртуазно-эстетского характера:

И как стрела доходит к цели разом
Пока еще трепещет тетива,
Так мы слились со вторым небес алмазом (Р. V).

Или:

Бьет как будто в цель его стрела (Р. IV).
— Так что все то, что этот лук бросает
Как прямо в цель летящая стрела,
В приведенный предел своей попадает

(Р. V)

Когда же лук восторгов огневых
Настоль ослаблен был и т. д. (Р. XV).

Мы уже видели выше, что смешение трагического с грубокомическим — характерная черта жанра поэмы. Этот комический элемент переходит в средневековый фарс или интермедию, что, однако, не противоречит духу проповеди, рассчитанной на массы. В стилистике этой стороны поэмы наряду с сравнениями из патриархального быта соответствуют

попадающейся то и дело вульгаризмами, которых Данте вслед за своими предшественниками в области религиозной поэзии не стесняется.

Окончив речь, два пальца он раздвинул
И всунув третий, сделал ими шиш:
«На, бог, возьми», он в небо слово кинул (A XXV)
Что ж ты там
Еще забыл? Какого черта ради! (XXXI)

И даже в «Раю», когда Каччьягвида советует поэту рассказать на земле все, что он видел:

Все же рассказки, всю ложь отбросив, просто
Без всех прикрас, видение свое,
И пусть себя там чешут, где короста,
(A XVII)

А о Фоме Аквинском, когда он заводит речь (Р. XII), Данте говорит, что святой жернов начал молоть, образ коробиний изысканные виусы многих дантолотов. Впрочем, он скорее относится к «патриархальным» тропам, чем к собственным вульгаризмам.

Наконец — и это очень важно — самый итальянский язык воспринимался современниками как *volgare*. Итальянский язык ближе всех других романских к латинскому и именно поэтому он вышел позже в литературу. В XII веке даже хроники писались по латински и латынью составлялись чуть ли не «народные» песни.

Первый известный нам образец итальянского языка в литературе относится к 1211 году и это фрагмент банкнотской книги. Правда, еще до Данте расцвела сицилийская школа поэтов, школа Гвинидели — Гвидо Кавальканти и религиозная лирика на итальянском языке, но попытка дать «при помощи наречия такого, каким дитя лишь может маму звать» — большую поэму, была историческим событием и носила демократический характер. Недаром упомянутый уже Джериони Бирджилино упрекал поэта за презренный *volgare*. Трактат «О языке» Данте показывает, насколько этот вопрос был важен для поэта и современников.

Резюмируем основные противоречия «Божественной комедии», как жанра, в главных чертах:

1. В религиозную поэму с ее серьезным, строго аскетическим, проповедническим тоном вторгаются фарс буффонада. Великое смешано с отвратительным, трагическое с комическим, музыка сфер с диссонансами гречной земли.

2. Безличное, общее и всечеловеческое переплетается с глубоко-личным, частным, субъективным. Абстрактно-религиозная поэма выступает в форме интимной исповеди.

3. Религиозное пренебрежение к историческому, временному, которое приводит к анахроническим смешениям всех планов, становится формой приближения исторически далекого и возрастаания интереса к нему (в частности к античной культуре).

4. Религиозно-церковная тематика греха органически переплется с постановкой всех актуальных проблем социально-экономической и политической жизни своего времени и является формой постановки этих проблем.

5. В системе образов принцип преобладания духа над телом становится формой утверждения земного, его торжества и пластического его показа.

6. В тройствой «точечной» композиции, обусловленной жанром проповеди, где для аудитории достаточно намека и беглого указания местами подготавливаются, хоть и еще не зарождаются, законченные повествовательные формы нового времени.

7. Наконец, в стилистике, наряду со средневековыми ходяческими приемами жанр характеризует ряд сравнения и метафор приводящих на землю, в феодально-«ретроградной» поэме утверждение народного итальянского языка нового времени, первым великим памятником которого и является Дантовская поэма.

Таковы основные противоречивые черты жанра «Божественной комедии», в которой впервые была дана развернутая критика нарождающегося буржуазного общества и которая в то же время была фактором становления нового порядка вещей. Самый жанр религиозного видения со всеми его особенностями является исторически закономерным на данном этапе. Вместе с тем, в том виде, в каком он разработан Данте, самый жанр свидетельствует о конце культуры, его породившей.

Творчество Данте со всеми присущими ему противоречиями становится всемирно историческим шагом вперед на пути художественного развития человечества.