

В.В. Полонский

**РУССКИЙ ДАНТЕ КОНЦА XIX –
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX в: ОПЫТЫ
РЕЦЕПЦИИ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ КЛАССИКИ
ДО И ПОСЛЕ РЕВОЛЮЦИОННОГО ПОРОГА***

Аннотация

В статье обозреваются основные векторы русской дантеаны Серебряного века. Особое внимание уделяется книге Д. Мережковского «Данте», во многом обобщающей опыт символистских интерпретаций феномена автора «Божественной комедии», а также ее сопоставлению с биографией Данте, написанной А. Дживелеговым.

Ключевые слова: Данте в России, Серебряный век, символизм, позитивизм, социологизм, Мережковский, Дживелегов.

Polonsky V.V. Russian Dante in the end of the XIX – early XX c.: Classical phenomenon in reception and interpretation before and after the Revolution

Summary. The article dwells on general ways of Russian Danteana in the Silver Age. Special attention is paid to D. Merezhkovsky's novel «Dante» accumulating representative means of Symbolist interpretation of the Italian classical writer as well as to comparison of the book with the biography of Dante by A. Jivelegov.

К концу XIX столетия имя Данте Алигьери выдвигается на авансцену европейского литературного сознания в роли едва ли не первенствующей из «кормчих звезд» мировой культуры. Наследие поэта было живо переработано романтической мифологией, вторично эстетизировано в кругу прерафаэлитов и на закате позитивистской эпохи обрело столь мощный заряд актуальности, что

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 14-18-02709) в ИМЛИ РАН.

провозвестник «новых идей» Дж. Рескин даже назвал Данте «центральным человеком мира»¹.

Россия, разумеется, отнюдь не являлась исключением. Среди символистов обоих поколений интерес к Данте становится и знаком новой эпохи, и программным знаменем, и атрибутом универсального языка их движения.

Проблема целостной рецепции Данте в России рубежа XIX–XX вв. уже рассматривалась и в фундаментальном исследовании В. Поттхоффа², и в работах Л. Силард (с акцентом на гностико-инициатических аспектах дантовской культурной мифологии)³, П. Дэвидсон⁴, А.А. Асояна⁵, и, разумеется, не только в них. Отсылая к специальным источникам, позволим себе ограничиться концептуализацией накопленного материала и обозначением основных векторов развития отечественной дантеаны эпохи.

Своим своеобразием русская рецепция наследия Данте на рубеже веков обязана в первую очередь опыту Вл. Соловьёва. Его софиология не только стремилась адаптировать запечатленную в «Новой жизни» и «Комедии» мистическую эротологию в качестве своего метафорического языка, но и предопределила господствующий тип прочтения Данте следующим поколением русской художественной интеллигенции. П. Дэвидсон по этому поводу замечает: «К Петрарке и Данте как своим духовным и поэтическим предшественникам символисты обращались именно через Соловьёва. Таким образом, непосредственный источник их идей следует искать в Соловьёве, а не в Данте, т.е. они либо прилагали соловьёвские категории к своему пониманию Данте, либо же заимствовали некоторые образы из католической или дантовской традиции для выражения чисто соловьёвских идей»⁶.

Британская исследовательница, вероятно, слишком широко обобщает, но применительно к дантеане младосимволистов ее характеристика в целом вполне справедлива.

Мифотворчество «Вечной Женственности» в «Стихах о Прекрасной Даме» послужило основой для формирования традиционного взгляда на Блока как поэта «дантовского типа». К 1920-м годам это стало общим местом самых широких литературно-критических кругов. О связях блоковской мистики любви с «Новой жизнью» Данте – как непосредственно, так и через В. Соловьёва – писал в 1921-м В. Жирмунский; о том же говорил

годом позже К. Чуковский⁷, а Н. Минскому ощущение «глубинной духовной связи» творчества двух поэтов позволило найти название для своей книги «От Данте к Блоку», опубликованной в 1922 г. в берлинском издательстве «Мысль».

Оправданность таких сближений засвидетельствована желанием самого Блока в 1918 г. снабдить стихотворения своего первого сборника прозаическим комментарием по образцу «Новой жизни». Общение с С.М. Соловьёвым способствовало как углублению интереса молодого Блока к итальянскому поэту, так и софиологическому его восприятию – в духе дяди близкого друга. После того как в 1905 г. «Прекрасная Дама» (в ее серафическом изводе) уходит из блоковской лирики, дантовская образность помогает поэту передать «инфернальность» окружающего мира («Песнь ада») и осмыслить «адскую» обреченность современного искусства, лишённого интуиции духовного водительства Беатриче (статья 1910 г. «О современном состоянии русского символизма»). Это, конечно, лишь то, что лежит на поверхности.

Если Блок воплощал в жизнь поэтическую практику софиологического прочтения дантовской мистики любви, то теоретическое осмысление этого феномена – во многом на материале именно блоковской лирики – дал А. Белый, который в ряде статей привел в законченную систему концепцию восприятия Беатриче как инкарнации «Премудрости Божией», через откровение Вл. Соловьёву затем «животворяще явившей себя» в символистской поэзии⁸.

Однако соловьёвский модус восприятия Алигьери, хотя и господствовал, но, конечно, не исчерпывал всего богатства палитры русской дантеаны рубежа веков. И в этом отношении показательен пример Эллиса.

За период с 1892 по 1914 г. потребность эпохи явить своего, «символистского» Данте обозначилась настолько ярко, что переводы из «Комедии» и других произведений поэта множились с непостижимой быстротой и в не менее непостижимом количестве. Одним из пионеров этого движения и был Эллис, который на протяжении предвоенного десятилетия не переставал периодически выпускать свои переводы из Данте. Первые были опубликованы в 1904 г. в двухтомной антологии зарубежной поэзии «Immorteli» и отличались навязчивым декадентским привкусом в духе дурно

переложенного на русский Бодлера и иных франко-бельгийских поэтов конца века. Однако уже в 1906 г., в опубликованной в альманахе «Свободная совесть» статье «Венок Данте», он развертывает ортодоксальную просоловьёвскую концепцию Беатриче – Вечной Женственности, претендующую на то, чтобы дать ответы на все «жгучие вопросы» эпохи. Наконец, перед самым отъездом из России в 1914 г. в секции «Дантеана» «Трудов и дней» Эллис помещает статью «Учитель веры», где со всем пылом вчерашнего антропософа, постепенно начинающего отрясать со своих ног «штейнереанскую пыль», пытается защитить Данте от модных на Западе эротокультурных посягательств и настаивает на тезисе о том, что в «Комедии» поэт воплотил целостный опыт традиционного католичества.

Эта трипостасность декадентства, соловьёвской софиологии и неокатолических интерпретационных потуг более чем характерна для дантеаны Серебряного века. Последний элемент триады определенным образом связан и с именем Вяч. Иванова, дантовские штудии которого в первые годы революции, воплотившиеся в бакинском курсе лекций «Данте и Петрарка», переводах из «Комедии» и «Новой жизни», совпадали по времени с внутренней эволюцией, вершившейся принятием в Риме католичества по формуле «соловьёвского исповедания»⁹.

Своеобразие ивановского интереса к автору «Божественной комедии» на общем фоне состоял уже в том, что он был понастоящему глубок. Его отличало несвойственное в целом русской рецепции Данте повышенное внимание именно к традиционным мистико-религиозным аспектам художественного мира и эстетики итальянского поэта. Но в первую очередь существенны попытки Иванова концептуально определить место дантовскому опыту при осмыслении задач «подлинного» символизма. «Божественная комедия» для Иванова – эталон теургического искусства, который обретает особую актуальность при построении символистской теории мифа. Эта теория создается на стыке пронизывающих всю дантеану Иванова «дионисийских» интуиций «соборного» преодоления индивидуальности и платоновского учения об анамнезисе. «Что познание – воспоминание, как учит Платон, оправдывается на поэте, поскольку он, будучи органом народного самосознания, есть вместе с тем и тем самым – орган народного воспоминания.

Через него народ вспоминает свою душу и восстанавливает спящие в ней веками возможности»¹⁰. Абсолютное воплощение эта модель находит, по Иванову, в поэме Данте, которому в «вещем аполлонийском сновидении» удастся слиться с собственной субстанцией, найти свое «предвечное волнение» и сделаться «страдательным орудием живущего в нем Бога»¹¹.

Именно в творчестве Иванова наиболее ярко воплотилась тенденция ориентировать собственную поэтику на символистски понятый суггестивно-анагогический образец Данте. Наиболее яркий тому пример – сборник «Сог ardens», в котором, кроме того, отразилась общесимволистская (Блок, Белый и т.д.) тенденция использовать дантовский метатекст для мифологической кодировки собственных биографических реалий (в данном случае – отношений с Л.Д. Зиновьевой-Аннибал).

Наконец, рационалистический подход к Данте в русской традиции начала века явил В. Брюсов. Получив в 1905 г. от С.А. Венгерова заказ на перевод «Комедии» для издательства Брокгауза и Эфрона, он сосредоточился на стиховедческих и стилистических нюансах оригинала, обзавелся миланским изданием поэмы 1903 г. под редакцией Скартаццини, рядом французских текстов, словарем дантовских рифм Л. Полакко и двухтомной «Enciclopedia Dantesca»¹². Аналитическое внимание Брюсова к языку и стиху «Комедии» в контексте младосимволистских спекуляций на дантовскую тему почти уникально (исключение составляет разве что Вяч. Иванов), и, возможно, по этой причине сохранившийся перевод первой песни «Ада» в профессиональном отношении значительно превосходит большинство экзерсисов современников поэта.

Поэтико-синкретический тип восприятия Данте младосимволистами выводил за пределы актуальных задач сколько-нибудь академический подход к прочтению текстов Алигьери. Показательно, что Белый в 1905 г. в рецензии на русский перевод знаменитой книги Скартаццини о Данте без обиняков обвиняет швейцарского почтенного филолога в непонимании поэта и противопоставляет ему «углубленно-целостное» постижение «флорентийца» русскими символистами¹³.

После революции в постсимволистской, акмеистической традиции восприятие Данте претерпевает важную метаморфозу.

В творчестве Ахматовой и Мандельштама Данте теряет статус актуальной *мифологемы*, однако рецепция его творчества много прибавляет в адекватности объекту: сама структура поэтического языка Данте зачастую становится текстообразующим фактором в центонной и семантически сверхнасыщенной поэтике акмеистов, а также служит инструментом рефлексии над этой поэтикой («Разговор о Данте» Мандельштама)¹⁴. Кроме того, в творчестве Ахматовой материал «Комедии» служит метаязыком поэтического осмысления собственной биографии – с сопутствующим углублением экзистенциальной трагики творческого и жизненного акта. Особо созвучным поэтам, пребывающим «по ту сторону ада», оказывается образ Данте-изгнанника – отечественная история XX в. расставляла свои акценты.

Русские изгнанники в эмиграции смыкают смысловой круг и ставят точку в дантеане Серебряного века: Б. Зайцев создает скрупулезно точный перевод «Ада», а Мережковский пишет книгу «Данте».

Особенность русской рецепции Данте – вовлеченность образа поэта в актуальный литературный процесс, что в какой-то степени препятствовало созданию фундаментальных трудов, целостно осмысляющих его феномен и вбирающих в свою орбиту достижения академической науки. Сама логика культуры превращала дантовское творчество лишь в критический инструментарий символистских авторефлексий.

* * *

Книга Мережковского «Данте» – едва ли не единственная в отечественной литературе попытка именно всесторонне, объемно осмыслить феномен «великого тосканца». И вполне естественно, что она возникает на руинах символистской эпохи, в эмиграции, которая законсервировала и подвергла обобщающей ревизии наиболее существенные достижения классической русской культуры. По этой причине позволим себе подробно остановиться на этом более чем репрезентативном сочинении, фиксирующем и порой утрирующем едва ли не все сколько-нибудь значимые рецептивные установки русской модернистской дантеаны в целом.

Устойчивый интерес Мережковского к Данте оформляется очень рано, вполне соответствует духу зарождающейся эпохи и к началу 1890-х годов дает плоды в виде нескольких своеобразных переводческих опытов. Из них писатель включает в собрания сочинений Вольфа и Сытина лишь два – «Франческу Римини» и «Уголино» (1892). Их своеобразие в том, что это не переводы в собственном смысле слова. Скорее стилизованные вариации на соответствующие темы «Комедии». Следуя достаточно близко дантовскому сюжету и строфически оформляя текст в виде терцин, Мережковский слишком вольно обращается с оригиналом, свободно опускает пространные куски и даже не выдерживает границ глав. В этом отношении он заложил целую традицию – вкуса к стилизации «под Данте», которую подхватят слишком многие, и прежде всего тот же Эллис.

Что касается критики и культурологии раннего Мережковского, то здесь мифологизированная фигура Данте выступает в роли «универсального зеркала».

Уже в 1890-е годы в системе Мережковского появляется важнейший для всего его дальнейшего творчества параметр осмысления различных литературных и исторических явлений – пресловутая антиномия *созерцания / действия*. А на самом рубеже столетий, в «Л. Толстом и Достоевском», в связи с формирующейся концепцией «трех заветов» писатель впервые начинает активно пользоваться основным ключом своего понятийного аппарата – триадологическими построениями, означенными формулой «Трех в Одним».

Оба этих концепта, очевидно, имеют дантовские корни – первый восходит к главе XXIX «Новой жизни» и главе XV первой части «Монархии», второй же – к знаменитому посланию Данте к герцогу Кангранде.

Роман «Данте» начинается с краткого введения «Данте и мы», в котором Мережковский цитирует дантовские источники этих понятий буквально в том же формульном виде, в каком они использовались молодым писателем с 1890-х годов: «Три в Одним – Отец, Сын и Дух Святой – есть начало всех чудес» (5)¹⁵; «Цель человеческого рода заключается в том, чтобы осуществлять всю полноту созерцания, сначала для него самого, а потом для действия»¹⁶; «не созерцание, а действие есть цель всего творения (Коме-

дии), – вывести людей, в этой (земной) жизни из несчастного состояния и привести их к состоянию блаженному. Ибо, если в некоторых частях Комедии и преобладает созерцание, то все же не ради него самого, а для действия»¹⁷.

То, что уже в ранний период творчества Мережковский использует дантовские категории, заимствованные не только из «Новой жизни», широко популярной и неоднократно переведенной, но и из эпистолы к Кангранде, документа весьма важного для академической романистики, но все же не переведенного тогда на русский язык, говорит о довольно серьезном знакомстве с творчеством Данте русского писателя уже в молодые годы. И творчество итальянского поэта совсем не случайно становится для него предметом художественной и теоретической рефлексии на протяжении всего жизненного пути.

Б.Дж. Розенталь так вкратце передает суть книги «Данте», этого, по словам Т. Пахмусс, «христианско-эсхатологического портрета»¹⁸ личности Алигьери, важного «персонажа» единого «христоцентрического романа» позднего творчества Мережковского: «Данте воплощает христианский универсализм, поскольку он надеялся примирить Восточную и Западную Церкви, он также рассматривается как духовная антитеза чистому язычеству “да Винчи – Гёте”. Свою высочайшую жизненную цель Данте полагает не в созерцании сущего, а в действии, в созидании иного бытия, в реализации жгучего желания изменить души людей и судьбы мира. Для Мережковского само творчество Данте – уже действие. Автор восхищается этими чаяниями Данте и видит в нем родственную душу. Данте мечтал направить человечество по пути спасения под знаком Трех, который был для Мережковского символом мира. “Два” в глазах Мережковского означало войну. Источник всех чудес коренится в исповедании “Трех в Одним” и “Одного в Трех”. Данте настоятельно проповедовал, что Третий Завет Матери-Духа есть единственный путь ко спасению. Согласно Мережковскому, Данте предсказал всемирное историческое действие Трех»¹⁹.

Разумеется, книга не исчерпывается материалом, представленным в кратком резюме Б.Дж. Розенталь.

Перед нами произведение, в основе которого лежит диалогический композиционный принцип. «Данте» состоит из двух

частей-томов. Мережковский использует в работе сложное сочленение историко-романического (повествовательного) и литературно-критического начал довольно искусно. Части книги озаглавлены «Жизнь Данте» и «Что сделал Данте». В первой – хронологически стройное, сюжетное описание жизни поэта. Вторая же представляет собой, во-первых, попытку нарисовать духовный статический портрет героя, определить ему место в перспекции «третьего завета», и, во-вторых, – опыт критической интерпретации «Комедии» в самом широком смысле. Однако в контексте художественного целого книги этот опыт трансформируется в литературно-критический инструмент «биографического познания», играющий весьма важную роль в историческом повествовании первой части.

Уже начальные фразы первого тома свидетельствуют об избранном писателем типе построения сюжета:

«*Incipit vita nova – перед этим заголовком в книге памяти моей не многое можно прочесть*», – вспоминает Данте о своем втором рождении, бывшем через девять лет после первого, потому что и он, как все дети Божии, родился дважды: в первый раз от плоти, а во второй – от Духа <...> *Но чтобы понять второе рождение, надо знать и первое*» (17, курсив наш. – В.П.).

В этих словах Мережковского – формулировка презумпции и вполне очевидной цели собственно биографического повествования в «Жизни Данте»: проникновение в жизнь поэта должно привести к постижению смысла его творений. По этой причине при развертывании биографического сюжета историко-документальный материал, который обычно по законам жанра обеспечивает причинно-следственную связь сюжетных сегментов, здесь подчиняется «художественной правде» биографической легенды, запечатленной в произведениях самого Данте. Как замечает М. Чудакова, «если биография не имеет объясняющей силы в отношении творчества, то творчество имеет таковую в отношении биографии. Личность писателя самыми важнейшими ее чертами входит в его создания. Слово – самый верный из способов передачи личности одного человека другим людям, и чем выше одаренность человека в искусстве слова – тем успешнее совершается эта передача»²⁰.

Материалы «Комедии» и «Новой жизни» играют здесь двойную сюжетно-композиционную роль. Во-первых, они привле-

каются автором в качестве и реального, и «духовного» комментария к жизни героя. И, во-вторых, – используются как основная метафора этой жизни, раскрывающая ее сокровенный смысл. Такой подход соответствует представлениям автора о законах внутренней жизни своего героя:

«Кажется, главная его наука была в вещих снах наяву, в “ясновидениях” <...> Истинная наука есть “не узнавание, а воспоминание, *anamnesis*”, – это слово Платона лучше всех людей, кроме святых, понял бы Данте» (27–28).

Если визионерский опыт Данте, претворенный в «жизнь есть сон» с декадентской аурой, предопределяет историю жизни и линию судьбы, то использование в качестве основного «документа» произведений, запечатлевших этот опыт, вполне естественно.

В итоге сюжетостроение биографии усложняется. Здесь разнообразно взаимодействуют три относительно самостоятельных сюжетных уровня: история любви Данте и Беатриче, описание «духовного пути» героя и собственно реальная, документированная событийная канва. Истинность документальных свидетельств при этом поверяется их соответствием тем выводам, которые делает автор в результате биографической герменевтики произведений Данте.

Первый сюжетный уровень, обладая некоторой автономией, все же вписывается во второй, и они оба не только комментируют реальную жизнь героя, но и находятся в диалектическом взаимодействии с хронологическим сюжетом, реализуя в романе пресловутую триадологическую логико-нарративную структуру. Этот механизм сюжетостроения весьма рационалистичен, поскольку строго соответствует концепции личности героя и его жизненного пути.

Рассмотрим первый сюжетный уровень – повествование о любви Данте и Беатриче, представляющее собой своеобразный «роман в романе».

Здесь в основе биографической концепции лежит жесткий дуализм. Раздвоенность Данте – героя романа – с «Прекрасной Дамой» постулируется с самого начала. Рожденный под созвездием Близнецов и пребывающий глубинами души в запредельных сферах, куда уводит его «ясновидение» или платоновское «припоминание», герой обречен на несовпадение «реального» и «идеально-

го», «прозы жизни», предрешенного брака с Джеммой Донати, обусловленного происхождением и семейными интересами, и «мистическим» опытом любви к Беатриче, настигшем его еще девятилетним мальчиком.

Обратим внимание на тот неожиданный поворот, который даст Мережковский трактовке любви Данте к Беатриче.

Символисты традиционно настолько тяготели к софиологической спиритуализации образа Беатриче и «Дантова опыта любви», что даже столь видный софиолог, как о. Сергей Булгаков, в своей статье о В. Соловьёве и А. Шмидт был вынужден полемически подчеркнуть, что «для Данте Беатриче воплощение или лик Софии, но все же никак не сама София, а вполне реальная женщина»²¹. Мережковский вначале как будто дает повод для подобных же упреков в сугубо «идеалистическом» понимании любви Данте к Беатриче. Он пишет о том, что эта любовь «относится к религиозному, сверхисторическому порядку бытия», отмечает, что в ней «у всего – запах, вкус, цвет, звук, осязаемость недействительного, нездешнего, чудесного» (39). Однако логика концепции требует диалектического синтеза любви духовной и ее земного воплощения, этих столь хорошо знакомых читателю Мережковского «двух бездн». Синтеза «плотского» и «духовного» по принципу «неслиянного и нераздельного» соприсутствия ипостасей требует и христологическая проекция любви в плане религиозной мистерии.

И на пути к синтезу писателю действительно удастся привнести новые черты в «русский облик» Беатриче.

В пятой главе, рассуждая о распространившемся в Провансе к концу XIII в. после выхода книги Андрея Капеллана «О любви» утонченного культа «любви издалека», Мережковский обрушивает на него гневные филиппики, обвинения в манихейской и монтанистской ереси, которая в этике приводит к «такому опрокидыванию всего, что блуд становится браком, а брак блудом, “неземная любовь” оказывается сплошным прелюбодеянием» (42–43). Данте же, напротив, сообразно концепции синтеза в своей «неземной любви» к Беатриче через развернутый авторский домысел наделяется жгучей, страстной и вполне «земной» ревностью к законному супругу избранницы – Семоне де Барди.

От этой измышленной автором ревности герой и спасается в культе провансальской «неземной любви», впадая в греховное «разделение». Чаемый синтез Мережковский привносит через оригинальное прочтение и соотнесение повествования о Паоло и Франческе с упреками, бросаемыми Беатриче Данте в земном раю чистилища: глядя на победу земной любви Паоло и Франчески над смертью, Данте прозревает, что он преступно лишил собственную любовь живого воплощения, которым это чувство исполняется в вечности; упреки же Беатриче при первой встрече с Данте в «Комедии», традиционно понимаемые как осуждение греховного пути в «сумрачном лесу», автор относит за счет страстной ревности любящей женщины, что становится откровением для самого Данте. Герой прозревает метафизическую глубину своего греха, это и объясняет три знаменитых обморока Данте – в «Аду», «Раю» и «Чистилище».

Знаменитое видение из третьей главы «Новой жизни», когда Данте является Владыка Любовь, держа на руках Беатриче, которая ест сердце поэта – сложнейший средневековый символ, обыгранный во множестве комбинаций русским младосимволизмом, в первую очередь Вяч. Ивановым, и содержащий в себе многие слои смыслов в контексте, к примеру, католической мистики с ее культом «сердца Иисусова». У Мережковского это видение лишается многомерной метафоричности и мифопоэтизации, наделяясь эротовампирической семантикой в духе «раннего декадентского» Данте:

«Чудно и страшно то, что Данте видит в первый и последний раз в этом сне наготу Беатриче» (34); «кто чью кровь пьет, кто кого убивает – она его или он ее, этого оба они не знают. Здесь как бы «снежная кукла» св. Франциска вдруг наливается живою, теплою кровью» (56).

Как видим, в трактовке «спасительной роли» Беатриче Мережковский прямо противоречит младосимволистской традиции, выдвигая «психологическую» интерпретацию образа. Однако ее цель – достижение концептуального синтеза противоположностей, так как любовный сюжет в романе служит практической иллюстрацией концепции пола по Мережковскому. В книге биографический материал помогает писателю обозначить лишь один новый нюанс этой концепции: Данте суждено быть «распятым» на

«кресте» разделения в любви, дабы обрести исполнение мистического эроса в смерти как воскресении. Показательно, что, раскрывая эту тему, Мережковский горячо и страстно рассуждает о смерти, играет мотивами Эроса и Танатоса, тогда как «воскресение» лишь скупое называется в качестве необходимого диалектического элемента концепции.

Художественная органика «любовного сюжета» в книге скорее отсылает к вагнеровскому *Liebestod*, мотиву «любви-смерти» в «Тристане и Изольде», чем позволяет убедительно соотнести «эрос» в романе с христианским пониманием пола. Здесь читатель сталкивается скорее с общим культурным контекстом рубежа веков, в котором «любовь и смерть стали основными и едва ли не единственными формами существования человека; а став таковыми, они слились между собой в некоем сверхприродном единстве»²². Интуиция единства любви и смерти стала одной из доминант этой культуры, объемля такие разные ее проявления, как философия Вл. Соловьёва, поздние повести Л. Толстого, поэзия Вяч. Иванова, драмы Л. Андреева и, разумеется, романы самого Мережковского.

Показательно, что данная тема неизбежно разрешается и самим автором, который пытается быть верным художественной правде, крушением всей грандиозной «метафизики» «Божественной комедии»:

«Страшно живая жизнь вторгается вдруг в отвлеченно-мертвое видение – аллегорию Колесницы Римской Церкви, в тех песнях Чистилища, где происходит неземная встреча Данте с Беатриче, – и опрокидывает эту Колесницу, разбивает ее вдребезги. Вся “Птолемеяева система” и даже всё строение Дантова Ада, Чистилища, Рая – разрушено; вместо них зияет голая, черная, непонятная, непознаваемая вечность, где только Он и Она, Любящий и Любимая, – в вечном поединке...» (56).

Именно поэтому «любовный сюжет» следует рассматривать скорее как самостоятельный критико-эссеистский этюд в составе биографического романа.

Требуемый концепцией синтез Мережковский помещает за пределами «любовного сюжета», и он предстает еще одной реализацией знакомой схемы: любовь к Беатриче, соединяющая земной порядок с небесным, предвосхищает впервые в истории христиан-

ства грядущее царство «третьего завета». В лице Беатриче Данте обретает не только возлюбленную, но и сестру, и мать, что соотносит ее образ с эсхатологической Матерью-Духом. Наконец, триадологическая концепция позволяет соединить и «примирить» реальный исторический сюжет и «мистический эрос»: делая из скудных известных сведений о поступках Джеммы, супруги Данте, весьма смелые выводы, Мережковский разворачивает действительно убедительный психологический портрет трагедии нелюбимой женщины, вынужденной всю жизнь нести «крест» любви мужа к «сопернице», да к тому же *такой*, как Беатриче. Однако разрешение этой реальной трагедии писатель адресует «эре Третьего завета», что сопровождается красноречивыми аллюзиями на «тройственный союз». Такая модель разрешения конфликта обозначается как «величайшая в христианстве революция пола» (95).

В собственно биографическом повествовании у Мережковского присутствуют два теснейшим образом взаимосвязанных сюжетообразующих фактора: метафорика «Комедии» (Ада, Чистилища, Рая) и логика двойничества.

Основным двигателем сюжета в биографии является сам герой. При этом его единственный антропологический атрибут – абсолютное двойничество. Категория двойничества героя в книге представлена на двух уровнях: во-первых, как раздвоенность в психологическом облике Данте, непосредственно предопределяющая его реальные поступки, т.е. формирующая сюжет, и, во-вторых, – как двойственность его «духовного лика», в некотором смысле внеположенная сюжету. Отметим применительно к категории двойничества, что, возглашая в теории соединение противоположностей, в пределах сюжетной логики историко-биографического повествования Мережковский оказывается бессильным произвести синтез личностно-психологических антиномий. Способной к жизни и динамическому развитию оказывается в его синтетическом двойнике лишь одна – демоническо-деструктивная – ипостась.

Данте как синтетический двойник в книге Мережковского, не обладая проявленностью личностного облика, являет собой чистый символ, сведенный в единый образ комплекс идей.

Подводя итог, обозначим некоторые нити, непосредственно связывающие книгу с русской мифопоэтической дантеаной рубежа

веков. У Мережковского сновидческий символизм Данте, отсылающий к «анамнезису» Платона, генетически восходит к гораздо более близкому источнику – Вяч. Иванову. Тема любви-смерти в дионисийском варианте – одна из сквозных в «Данте» – звучит и в ранних «дантовских» статьях Эллиса. Автобиографическая софийная мифология в модернистской транскрипции, безусловно, должна принять и на свой счет обвинения в манихейском «уничтожении мостов» в любви, которые Мережковский обрушивает на автора «Новой жизни». Добавим к этому, что тема «воскресения мертвых», неожиданно претворенная писателем-эмигрантом в «первую и последнюю мысль» (166) «эсхатологизированного Данте», своими утопическими «тембрами» скликается с «философией общего дела» Фёдорова.

Все эти идеи витали в воздухе эпохи, формировали ее культурную мифологию, складывались в концептуальный тезаурус. И здесь, разумеется, нет смысла говорить о каких бы то ни было заимствованиях в собственном смысле слова. Важно то, что в книге о Данте Мережковский выступает в качестве компилятора, законсервировавшего в одном произведении компендиум общих мест отечественной дантеаны Серебряного века.

* * *

Разговор о жизнеописаниях Данте в русской культуре первых пореволюционных десятилетий закономерно подводит к сопоставлению двух типов целостного восприятия создателя «Комедии», явленных, соответственно, Д.С. Мережковским и А.К. Дживелеговым. Сюжет этот в некотором смысле провокативный. Сама постановка такой проблемы нуждается в оправданиях. Прежде всего потому, что Мережковский и Дживелегов представляют принципиально антагонистичные модели взгляда на культуру как таковую.

Один из исследователей-биографов, Мережковский, – художник-символист, тотальный мифологизатор, сделавший борьбу с позитивистским каноном «приземленного» восприятия культуры главным объектом своих филиппик еще в 1890-е годы и этому боевому кодексу хранивший верность до конца своих дней. Другой, Дживелегов, его вроде бы прямая противоположность. Проти-

воположность во всем. И политически: между идеологией «религиозной общественности» Мережковского 1900–1910-х годов и леволиберальным кадетством Дживелегова – дистанция вполне впечатляющая. И, само собой, «культурологически»: Дживелегов – блистательный позитивист, один из наиболее последовательных представителей социологической школы в российской и советской историографии.

Однако у этого антагонизма просматривается общая почва, общая предпосылка эпистемологических систем, которая, собственно, и позволяет сравнивать между собой двух культуртрегеров. Проще говоря, Мережковский и Дживелегов, конечно, фигуры очень разные, но их – и это особенно примечательно – интересует общий круг проблем, их внимание привлекают очень близкие, зачастую одни и те же темы. Порой кажется, что Дживелегов следует прямо по пятам Мережковского – романиста и биографа, создавая, к примеру, работы об Александре I, Леонардо, Микеланджело и Возрождении в целом²³. Впечатление, конечно, ложное. Но за внешним тематическим сходством, оттененным принципиальной контroversивностью интерпретаций интересующих сюжетов, неизбежно кроются интересные, порой и неожиданные, и красноречивые точки глубинного схождения. Эти интерпретации друг другу противостоят по самой своей природе. Но тем интереснее не только обозначать разломы между метаописательными стратегиями Мережковского и Дживелегова в книгах, скажем, на ренессансные сюжеты, но и выявлять в них неожиданно общее.

Работы о Данте – особо благоприятный материал такого рода. Книги Мережковского и Дживелегова уже потому соблазнительны для сравнения, что это две единственные развернутые биографии создателя «Комедии» в первой половине XX в., написанные по-русски. Они выходят приблизительно в одно и то же время – в 1930-е годы (Дживелегова – в 1933-м, Мережковского – в 1939-м). Но выходят в совершенно разных социально-политических и идеологических контекстах: одна – в эмиграции, в Брюсселе, другая – в СССР, в московской серии «ЖЗЛ». Диалектика сходства и различий здесь работает едва ли не на всех уровнях.

Вначале о различиях. Они лежат на поверхности. Книга Мережковского о Данте – труд ангажированный, но с обратным дживелеговскому знаком.

Творческая история работы писателя-символиста над биографией итальянского поэта воссоздана в публикациях Т. Пахмусс²⁴, Н. Каприольо и Г. Шпенглера²⁵, М.-Л. Додеро Коста²⁶, автора этой статьи²⁷. Поэтому позволим себе не повторять сказанного.

Собственно фигура Данте у Мережковского-биографа сугубо функциональна. Писателя он интересует не как полноценная индивидуальность, но прежде всего как потенциальный святой церкви третьего завета, который всю жизнь нес в себе желание избавиться от символистской антиномии духа и плоти, спасения и проклятия и т.п. в «тайне трех», грядущем откровении Святого Духа, откровении свободы, в результате которого свое окончательное завершение должны были обрести Ветхий завет – завет закона, и завет Новый – завет любви. Все это задает тотально символизированное пространство биографии Данте, в которой даже совершенно казалось бы чуждые неорелигиозным материям реалии истории Флоренции рубежа XIII–XIV вв. подчинялись логике мифогенеза, заложенной Мережковским в образ Данте.

Так, по Мережковскому, обуявший Данте после смерти Беатриче «бред безумия», в результате которого поэт пишет «Послание всем государям земли», – это не что иное, как вещее предвиденье историософских таинств, чуть ли не «астральных» вихрей. Вследствие этих вихрей и закончились мир и благоденствие во Флоренции, где место конфликта между гвельфами и гибеллинами заняли столкновения между «белыми» и «черными». Иными словами, конфликт между «белыми» и «черными» – следствие мистической драмы личной жизни Данте, потерявшего Беатриче.

Ясно, что у Дживелегова – биографа Алигьери – всё прямо наоборот. В его книге, с точки зрения литературной, кстати, написанной гораздо более крепко, интереснее для читателей, история жизни Данте тонет в мастерски темперированной социологии Флоренции эпохи перехода от феодальных форм коллективистско-вассального самосознания к ярко выраженной индивидуальности популана – буржуа эпохи раннего этапа накопления капитала.

Данте Дживелегова – плод тектонических общественно-политических сдвигов города на этапе постепенного вставания в грядущее Возрождение. Флоренция Мережковского – это

экстраполяция духовных драм, переживаемых Данте, их выведение в пространство внешней истории. Но в обоих случаях биографическая задача в сущности подчиняется целевой установке, совершенно внеположенной биографизму как таковому – и в советской книжке, изданной в серии «ЖЗЛ», и в символистском эмигрантском сочинении, которое вроде бы создавалось как роман. В случае с Данте сочинения в жизнеописательном жанре, рожденные по разные стороны железного занавеса, оказались в равной степени далеки от канона *biographie romanesque* – едва ли не господствующего жанра эпохи пресловутого конца романа в европейской литературе межвоенной поры. В этом смысле жанровое мышление неорелигиозного символиста-мифологизатора и культуролога-позитивиста в глубинных механизмах смыслопорождения во многом сходно.

Не случайно при портретировании Данте оба автора превращают в цитатный лейтмотив одни и те же слова из «Пира»: «Есть в душе моей разделение между знанием и верой». Концепт внутренней раздвоенности, противоречивости личности и культурной роли Данте интегральный и у Мережковского, и у Дживелегова. Другое дело что, по Мережковскому, это раздвоенность ищущего грядущего духовного синтеза утопического сознания, а, по Дживелегову, – конфликт между самоидентификацией Алигьери как убежденного «гибеллина» в поздний период жизни, сторонника средневекового рыцарско-аристократического этоса, и его объективным самосознанием как пополана, в котором *volens nolens* проговаривает себя дозревшее до возрожденческих реформ мироощущение буржуа.

Такой антиномии изоморфно у Дживелегова и противоречие, свойственное «Комедии», с одной стороны, как энциклопедии цельного католического средневекового мирозерцания, а с другой – как художественному факту принципиально новой природы, открытой к психологической достоверности, натуралистической точности выражения и неожиданности метафорических решений, порожденных развитым индивидуалистическим сознанием преренессанса. И даже такое несходство между Дживелеговым и Мережковским внутри несколько размывается. Пусть советский ученый пренебрегает (по вполне понятным идеологическим причинам) упоминанием Ландино о том, что Данте в юности был

послушником-францисканцем (Мережковский на этом строит очень многое в биографии духовного бунтаря Данте) – эту лауну Дживелегов покрывает с лихвой акцентированием ересей, понимаемых очень широко – от разного рода манихейских систем (катаров, альбигойцев и т.п.) до идей того же Иоахима Флорского, столь любезного сердцу Мережковского, и даже францисканства. Для него ересь – естественная форма жаждущей выхода креативности в сознании позднесредневекового западноевропейского города на пороге ренессансной перестройки своей социальной структуры. И по сути, такой социологизм лишь льет воду на мельницу хилиастского символизма Мережковского с его еретиком Данте, «беременным» Святым Духом.

Примеров, иллюстрирующих несходство подходов к Данте Мережковского и Дживелегова, можно привести очень много. Но, если приглядеться, то в технологии решения биографической задачи общего в них будет гораздо больше, чем различий. При этом Дживелегов, конечно, сильнее и интереснее как ученый и даже писатель, Мережковский – как интерпретатор «Комедии», литературовед и критик, способный на глубокие, хотя и слишком вольноэссеистские ассоциативные броски от Данте к пространствам русской и мировой культуры, в результате чего двойниками автора «Комедии» артистично представлены, скажем, и блаженный Августин, и Гоголь, и Иван Карамазов. Но в обработке собственно биографического материала оба они – и Мережковский, и Дживелегов – чистые функционалисты, мастера эпохи «больших идеологий», которая очень часто редуцировала неповторимую личность к внеположенной ей как таковой задаче, и не очень важно, какой природы была эта задача – религиозно-утопической или позитивистско-социологической.

Железный занавес в сфере культурной типологии порой оказывался едва ли не фикцией.

¹ Цит. по: Zingarelli N. La vita, i tempi e le opere di Dante. – Milano, 1986. – P. 25.

² Potthoff W. Dante in Russland: Zur Italienrezeption der russischen Literatur von der Romantik zum Symbolismus. – Heidelberg, Winter, 1991.

³ Силард Л. Дантов код русского символизма // Силард Л. Герметизм и герменевтика. – СПб., 2002. – С. 162–205.

- ⁴ Davidson P. The poetic imagination of Vyacheslav Ivanov: A Russian Symbolist's perception of Dante. – Cambridge, 1989.
- ⁵ Асоян А.А. «Почтите высочайшего поэта...» – М., 1990.
- ⁶ Davidson P. The poetic imagination of Vyacheslav Ivanov. – P. 72.
- ⁷ См.: Глашевский З. Критики Блока // Новое о русской литературе. – Белосток, 1997. – С. 35–36.
- ⁸ Davidson P. The poetic imagination of Vyacheslav Ivanov. – P. 82–88.
- ⁹ Комрелев Н.В. Вяч. Иванов — профессор Бакинского университета // Учен. зап. Тартуск. ун-та. – Вып. 209. – С. 326.
- ¹⁰ Иванов Вяч. По звездам. – СПб., 1909. – С. 40.
- ¹¹ Там же. – С. 21.
- ¹² Бэлла С. Брюсов и Данте // Данте и славяне. – М., 1965. – С. 85.
- ¹³ См. подробнее: Крутов Н. Белый-критик // Серебряный век: Материалы и исследования по проблемам литературной рецепции. – Рига, 1997. – С. 56.
- ¹⁴ См.: Мейлах М.Б., Топоров В.Н. Ахматова и Данте // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. – London, XV (1972). – P. 24–97.
- ¹⁵ Vita Nuova, XXIX.
- ¹⁶ De Monarchia, I. 15.
- ¹⁷ Epist. ad Cane Grande. XIII. 15.
- ¹⁸ Pachmuss T. Merezhkovsky in exile. – P. 184.
- ¹⁹ Rosenthal B.G. Merezhkovsky and the Silver Age. – P. 219.
- ²⁰ Чудакова М. Дело поэта // Вопросы литературы. – 1973. – № 6. – С. 69.
- ²¹ Булгаков С. Избранные произведения. – Киев, 1992. – С. 78.
- ²² Эткинд А. Эрос невозможного. – М., 1994. – С. 8.
- ²³ См. монографии и сборники статей А.К. Дживелегова: Александр I и Наполеон. – М., 1915; Леонардо да Винчи. – М., 1935; Микеланджело. – М., 1938; Начало итальянского Возрождения. – М., 1908; Очерки итальянского Возрождения. – М., 1929 и др.
- ²⁴ Pachmuss T. Merezhkovsky in exile. The master of the genre of biographie romancée. – N.Y. – Bern – Frankfurt/M – Paris, 1990. – P. 183–196; Мережковский Д.С., Гинтуис З.Н. Данте. Борис Годунов: Киносценарии. – Нью-Йорк, 1990. – С. 7–21.
- ²⁵ Caprioglio N., Spengel G. Dmitrij Merezkovskij e Dante Alighieri // Dantismo russo e cornice europea. – Firenze, 1989. – Vol I. – P. 341–351.
- ²⁶ Додеро Коста М.-Л. О книге Мережковского «Данте» // Д.С. Мережковский: Мысль и слово. – М., 1999. – С. 82–88.
- ²⁷ Полонский В.В. Д.С. Мережковский – писатель и политик // Вестник истории, литературы и искусства. – М.: Собрание; Наука, 2008. – Т. 5. – С. 253–264; Полонский В.В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века. – М., 2008. – С. 237–259.